

Е.А. РУЧЬЕВСКАЯ

КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА

Учебник по анализу



•ИЗДАТЕЛЬСТВО "КОМПОЗИТОР" (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)•

Е.А. РУЧЬЕВСКАЯ

КЛАССИЧЕСКАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ
ФОРМА

Учебник по анализу

ИЗДАТЕЛЬСТВО "КОМПОЗИТОР" САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)

ББК 85.31

Р 92

Ручьевская Е.

Р 92 Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу — СПб.:

Композитор, 1998. — 268 с.

ISBN 5-7379-0049-5

В основе книги лежит курс анализа музыкальных форм, в течение ряда лет читаемый профессором Е.А. Ручьевской в Санкт-Петербургской консерватории. Автор на примере одного исторического стиля — классического — раскрывает суть единства музыкального сочинения, его процессуальной стороны и структуры. Для студентов средних и высших музыкальных заведений, изучающих анализ музыкальных форм, как специальный предмет, для педагогов, ведущих этот предмет, а также для широкого круга музыкантов, интересующихся эстетикой и философией музыки.

ББК 85.31

Р 4905000000-630
082 (02) - 98 без объявл.

ISBN 5-7379-0049-5

© Издательство "Композитор" (Санкт-Петербург), 1998 г

Введение

Музыка — искусство процессуальное, развертывающееся во времени и пространстве, музыка — движение как единство прерывности и непрерывности, дискретности и континуальности. Вместе с тем музыкальное произведение есть предмет второй — идеальной — действительности, нечто целостное, отделенное “рамкой” формы от окружающей звуковой и незвуковой действительности, объект, который и композитор, и исполнитель, и слушатель способны охватить как целостность, представить его себе в свернутом виде. Две стороны музыки — процессуальность и целостность, непрерывность и расчлененность — составляют нерасторжимое единство в классическом искусстве.

В теории музыки эти две стороны исследовались неравномерно. Предпочтение отдавалось то одной, то другой, что было связано с самой музыкальной практикой. Форма-кристалл как расчлененное целое более доступна анализу, нежели форма-процесс. Отсюда то ставшее традиционным предпочтение, которое в XIX веке отдавалось именно этой стороне формы. К тому же сложившиеся во второй половине XVIII века типовые формы инструментальной музыки, продолжавшие развиваться в XIX и XX веках, с их четкостью, расчлененностью и функциональной определенностью предполагали именно к такому виду анализа.

Некоторый крен в противоположную сторону наметился в начале XX века в связи с новой ориентацией самой музыкальной практики, выдвиганием новых эстетических установок и взглядов на художественное наследие минувших эпох. Идея движения у Э. Курта (“Основы линейного контрапункта”), идея формы-процесса у Б. В. Асафьева (“Музыкальная форма как процесс”) возникли под влиянием близких импульсов, но независимо друг от друга. Естественны и их отличия в решении основного эстетического вопроса о единстве идеального и материального. Полемика Асафьева с Куртом не завершается на страницах предисловия к книге “Основы линейного контрапункта”, где Асафьев высказывает свою точку зрения. В скрытом виде полемика продолжается и в

книге “Музыкальная форма как процесс”, и не только в первой ее части, но и во второй, названной автором “Интонация”

Всячески подчеркивая приоритет процессуального начала (само понятие “симфонизм” первоначально связывается у Асафьева с идеей развития, дления музыки, с противоречивым процессом становления музыкальной формы), Асафьев сразу же замечает: “Но понятие формы как окристаллизовавшегося в сознании процесса формирования музыки тем самым не отменяется, а восполняется и обогащается” (5, 136). Как известно, Асафьев предполагал написать третью часть книги “Музыкальная форма как процесс”, посвятив ее проблеме формы как целого.

Вслед за Б. В. Асафьевым приоритет и глубинную сущность процессуального начала признает и Ю. Н. Тюлин. Он пишет: “Процесс развития, представляющий по сравнению со структурой внутреннюю сторону музыкальной формы, мы будем в дальнейшем называть формообразованием” И далее: “Структура и процесс развития — это две неразрывно связанные между собой стороны единого явления — музыкальной формы” (100, 11).

О единстве формы-процесса и формы-кристалла пишет Л. А. Мазель: «...Музыкальная форма... всегда имеет две стороны: процессуально-динамическую, обусловленную временной природой музыки, процессом развертывания произведения во времени, и архитектурную, “кристаллическую”, связанную с итоговым восприятием формы как законченной и цельной структуры, являющейся результатом развития. Сказанное относится не только к форме целого, но и к форме частей: в каждый данный момент слушатель воспринимает музыкально-временной процесс, а по окончании целого (или части) — его итог, результат (полный или частичный)» (52, 21).

Еще больше внимания процессуальной стороне формы уделяет В. А. Цуккерман. В конечном же счете он приходит к выводу: “Принципы формообразования суть общие принципы развития, примененные к созданию целого произведения” (122, 56).

Мысль о единстве процесса и результата, формы-процесса и формы-структуры, кристалла объединяет концепции теоретиков разных школ и направлений. Таким образом, сама по себе идея единства процессуальной и кристаллической сторон формы относится к разряду апробированных и общепризнанных в отечественном музыкознании.

Цель данной работы — затронуть на примере одного исторического стиля (классического) некоторые аспекты этого единства.

В процессе исторической эволюции музыкального искусства смена стилей отражала изменение способов мышления и, соответственно, принципов, на которых базируется единство процессуаль-

ной и кристаллической сторон музыки, а также крен в ту или иную сторону. “Отвердевший” кристалл, выраженный в абстрактной композиционной схеме, входит в противоречие с накоплениями в сфере интонационной и взрывается изнутри. А затем, как пишет Асафьев, “за периодами разрушения схем и исканий следуют эпохи отрицания отрицаний, и тогда снова интонация и конструкция становятся единством и схема-форма не противопоставляется музыке” (5, 91).

Заметим сразу, что процесс разрушения и восстановления единства чрезвычайно сложен и сам период ломки и дисгармонии протекает в разных жанрах, в разных национальных культурах неоднородно и несинхронно, Старое (но совсем не обязательно менее ценное) соседствует с новым (не обязательно более ценным) иногда в одном жанре, в рамках одного авторского стиля. Эволюция непрерывна и в период стабилизации, восстановления единства, ибо непрерывно накопление нового. И все же существуют доминанты стилей, совокупность определяющих признаков, отличающих один исторический стиль от другого.

Одним из стилей, в котором такая совокупность просматривается достаточно ясно, является классический стиль. Имеется в виду стиль европейской музыки второй половины XVIII — начала XIX века, базирующийся на определенных закономерностях формообразования. Сами же эти закономерности не утратили своего значения и в XIX, и в XX веках. Таким образом, понятия “классический стиль” и “классическая форма” не только не однозначны (что само собой разумеется), но второе из них может охватывать гораздо более широкий круг явлений, нежели первое. (В дальнейшем термин “классическая форма” будет употребляться именно в таком широком смысле без оговорок.)

Типовые структуры классицизма испытываются на прочность в творчестве почти всех классиков XIX и XX веков. Несмотря на смену стилей и музыкальных систем, классические формы и связанные с ними классические жанры занимают твердые позиции в музыке первой половины XX века — в творчестве Танеева, Рахманинова, Регера, отчасти Малера, Скрябина, а далее у Прокофьева, Шостаковича, Бартока, Онеггера, Хиндемита. В этот же период начинается и расхождение между типовой классической формой и жанром, в котором она прежде обитала. Наиболее резко это расхождение проявилось уже во второй половине XX века.

Классическая музыка в тесном смысле слова, венская классика, и классическая форма в широком смысле слова — это не только история, это живая музыкальная практика сегодняшнего дня. Вместе с музыкой барокко и Ренессанса, вместе с древним народным и профессиональным искусством эта музыка — духовное богатство

человечества, музыка высокого этоса, воспитующая человека в человеке.

Формы классицизма, вероятно, самая изученная область в науке о форме. Они легли в основу материала большинства учебников и учебных пособий по анализу музыкальных произведений. Образцы классической музыки превратились в хрестоматийный, обязательный для изучения набор примеров. Вместе с тем формы классицизма явились полигоном, на котором вырабатывались и оттачивались новые методы анализа, реализованные в новаторских трудах Б. В. Асафьева, Ю. Н. Тюлина, Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана, В. В. Протопопова, В. П. Бобровского, Е. В. Назайкинского, В. В. Медушевского, В. Н. Холоповой, Ю. Н. Холопова и др.

Функциональность формы, иерархичность ее структуры, диалектика процесса становления формы-кристалла лежит в основе концепции Асафьева, которую затем по-разному развивают большинство отечественных музыковедов-теоретиков. Одна из задач данной работы — продолжить исследование механизма перехода развития в новое качество — композицию, проследить процесс кристаллизации формы как целого.

Раздел I

ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

Глава 1. Отношение текста и закономерности (к проблеме эволюции понятий)

Вкладывая определенный смысл в такие общетеоретические понятия, как лад, метр, склад, мы соотносим их с практикой, с музыкальной реальностью. Лад (мелодическая и гармоническая функциональность), склад, метр как абстрактные, внечувственные, апперцепционные (по Ю. Н. Тюлину) закономерности мы противопоставляем конкретным, чувственно воспринимаемым явлениям, в которых эти закономерности воплощаются и движением которых управляют, — мелодике, аккордике (шире — любому многоголосию), фактуре, ритму в его конкретном выражении. Именно так обстоит дело в музыке XVIII—XIX веков и во многих стилях XX века. Возникает, однако, вопрос: всегда ли отношения абстрактного (закономерности) и конкретного (явления) были одинаковыми, всегда ли существовала между ними такая же степень противоположности, как в классической европейской музыке и вообще в музыке Нового времени? В какой мере то содержание, которое мы вкладываем в понятия лад, метр, склад, адекватно по отношению ко всем музыкальным культурам и историческим эпохальным стилям? Основой для постановки подобных вопросов является признание приоритета практики над теорией.

Музыка как деятельность человека — в самом широком смысле слова, включая и коммуникативный, и магический (обрядовый, культовый), и художественный аспекты, — зародилась в древнейшие времена, задолго до какого-либо теоретического осмысления ее законов. В дальнейшем развитии связь закона-теории с практикой была двусторонней: создание новых образцов осуществлялось согласно установленной совокупности правил. В то же время эволюция оказывалась возможной вследствие того, что модель не повторялась полностью, но варьировалась, а совокупность правил нарушалась. Практика, опираясь на установившиеся законы, одновременно их и разрушала, то есть шла впереди правил. Это положение относится, разумеется, не только к музыке. Закон этот сформулирован Ю. М. Лотманом: «Текст должен быть закономер-

ным и незакономерным, предсказуемым и непредсказуемым одновременно” (47, 64).

Общеизвестно, что в древнем синкретическом творчестве музыка возникала, опираясь на образцы. Подобный тип творчества характерен для сохранившихся древних форм фольклора. Он не знает “правил изнутри” в том виде, как они применяются в современном профессиональном творчестве. Традиция, допустимость или недопустимость того или иного варианта регламентируют рамки каждого конкретного текста. Отмеченная Ю. М. Лотманом закономерность (о предсказуемости и непредсказуемости) выражена здесь в том, что имеется некая достаточно конкретная основа — модель, формула, существующая в вариантах текста. Зазор между моделью-инвариантом и вариантом предполагает определенную степень свободы творчества, импровизацию, отсутствие закреплённости и жесткой детерминированности. Лишь с позиции современных знаний мы можем дифференцированно вычленить в фольклоре ладовый, ритмический, композиционный аспекты, для самих творцов пребывающие в нерасчленимом единстве попевки, строки, напева и т. д. Исследуя лад, ритм, форму, можно констатировать большую степень близости явления и закономерности, понятия лада и звуковысотной стороны попевки, метра и ритма. В сущности, понятия метра в современном смысле слова даже и нет. Вследствие этого понятия “зукоряд” и “лад”, совершенно разошедшиеся в теории применительно к музыке XIX века, в фольклоре и древних слоях профессиональной музыки близки. Невычлененность метра дает основание при записи некоторых фольклорных жанров считать условной тактовую черту и вести отсчет с иных позиций, принимая во внимание целостность попевки, фразы, то есть реалии ритма.

Как обстоит дело в профессиональном каноническом творчестве устной традиции? О специфике канонического типа профессионального искусства пишут многие исследователи. Наиболее убедительно и конкретно показывает его качественно иные (по сравнению с фольклором) особенности М. Г. Харлап. Подчеркивая нерасчленимость поэзии и музыки в том и другом виде творчества, М. Г. Харлап четко отделяет фольклор от следующей стадии устного профессионального искусства. Он пишет: «От “безыскусственной” народной “словесности” “искусство муз” (или устная литература) отличается тем, что оно подчиняет словесное творчество предустановленным твердым фразам, правилам, канонам...» (105, 11).

К каноническому искусству несомненно должна быть отнесена музыка не только устной, но и письменной традиции, опирающаяся на инвариантные формулы и допускающая или, скорее, предполагающая импровизацию как достройку текста. Гораздо шире понимает канонический принцип в искусстве А. Ивашкин. Каноны

он рассматривает с разных позиций (семантика, прагматика, синтактика), имея в виду разные типы “аргумента” (правила, модели), характерные для разных культур, в том числе и для европейской культуры письменной традиции¹.

Сходство же канонических культур с фольклором — кроме языкового и содержательного — заключается в высокой степени инвариантности моделей, о чем свидетельствуют, с одной стороны, труды этнографов и фольклористов, с другой — исследователей канонического профессионального искусства устной и письменной традиций (6, 65—84). Высокая степень инвариантности предполагает (по закону компенсации) одновременно вариабельность. Причем вариабельность эта является атрибутивным свойством и распространяется на те элементы текста, которые в неканоническом искусстве фиксируются. Так обстоит дело во всех видах искусства. Об этом пишет исследователь древнерусской живописи В. Сергеев: «Древнерусские “меры и подоби́я” не были тем, что в Новое время стало называться копиями. Строго соблюдая размер и композицию изображения, художники были свободны не только в колористическом решении. Они выражали свое отношение к изображенным лицам, свое понимание “розысла душевного”, настроения» (83, 92).

В музыке — в сфере канонического искусства — импровизация касается не только чисто исполнительского творчества. Происходит достраивание текста, варьирование его звуковысотной и ритмической сторон. Древнегреческая квантитативная ритмика по самому своему принципу соотношений не акцентов, но длительностей предполагает пение. В этом пении ритмика и мелодика достраивались в процессе импровизации, в конкретном варианте исполнения. Исследователи отмечают, что античная речь — а не только стихи — звучала напевно, то есть большое значение имел в ней количественный (долготный) акцент. Возможно, так обстояло дело и в Древней Руси (во всяком случае, подобные предложения высказывались).

С другой стороны, звуковысотный план мелодии регламентирован ладом, модусом, гласом, в которых лад как закономерность и лад как звукоряд почти неразделимы. Гипотетически можно предположить, что достройка текста, импровизируемая его часть, могла осуществляться за счет речевой свободы, столкновения естественных ударений с предписанными модусами, а варьирование звуковысотной стороны — за счет индивидуального произнесения. И, разумеется, как ритм, так и звуковысотная линия обогащались во взаимодействии друг с другом.

¹ Ивашкин А. Канон в музыке как эстетический принцип: Автореф. канд. дисс. ВНИИ искусствознания. М., 1978.

Усложнение профессионального канонического искусства устной, а отчасти и письменной традиции приводило к все более дифференцированной системе “предписаний”. В том числе и к расчленению в теории звуковысотной и ритмической сторон музыки. Укажем на звуковысотные (ладовые) системы в Древней Греции, Индии, странах Востока, в григорианском хорале (модусы), древнерусском певческом искусстве, а также на ритмические системы в музыкальных культурах Среднего Востока, Индии, на метрические системы Древней Греции, средневековые ритмические модусы (но не мензуральная ритмика *Arg nova*).

Уже сама по себе сложность, дифференцированность звуковысотных и ритмических систем говорит об их близости в качестве модели-формулы к конкретной практике, к тексту. Отсюда и связь ладов и ритмов с определенной семантикой, ибо понятия “лад” и “звукоряд-напев” (попевка) чрезвычайно близки. Близость напева и лада в средневековом искусстве отмечает Б. В. Асафьев. Для него *cantus firmus* — “мнемоническая формула лада” (5, 74).

М. Г. Харлап указывает на единство метра и ритма в метрических стихах, то есть квантитативных, которые пелись (105, 11), а также совпадение понятий, “означающих мелодические модели (рага, макам, тон), стирание грани между ладом и музыкальным произведением” (105, 68). В инструментальной музыке лад в большой степени связан со строем инструмента. Косвенно об этом можно судить по словам Василия Кесарийского (IV в.): “Кифаристки налагают свои руки на струны, словно на основу, и торопливо снуют туда и сюда плектром как челноком, но произведения этих трудов не увидеть” (60, 103).

Если, как считает М. Г. Харлап, ритмика средневековой культовой музыки (хорала) основывалась на естественной возможности дыхания при произнесении текста, то очевидно, что и ритмические модусы с их вариантами и дискретным кратным членением также должны были в конечном счете соотноситься с этими законами.

Многоголосие — об этом также пишут исследователи средневековой европейской и русской музыки, — было не хоровое, а ансамблевое. В Европе это респонсорное пение, чередование хорового унисона и ансамблевого многоголосия. Таким образом, объем дыхания, по-видимому, регулировал ритмическую сторону напева, объем внутрислоговых распевов и смену дыхания, в том числе и в тех случаях, когда *cantus firmus* замедлялся, а органальный голос включал в себя многозвучные внутрислоговые распевы, как это было в Лиможской школе, до появления ритмических модусов. Ритмические модусы, как показывают исследователи (27, 88; 103), внесли порядок в многоголосие. Но само количество модусов опять-таки говорит об их близости к тексту, к реальной практике.

Таким образом, в письменной традиции данного времени еще не выявлено противоречие метра и ритма.

Естественно, что закономерности, характерные для элементов музыкальной речи, распространялись и на вышележащие уровни: синтаксис, форму, строение цикла. Значение формулы и ее вариантов, комбинаций формул и их вариантов должны были обусловить и тип композиции.

Дальнейшее развитие европейской музыки письменной традиции показывает все большее разведение конкретного и абстрактного, текста и закономерности. Одновременно письменное искусство Нового времени фиксирует те элементы, которые в искусстве бесписьменной традиции оставались нефиксированными и подлежали "достройке" в процессе реализации.

Этот процесс достиг апогея в искусстве второй половины XVIII и в XIX веке. Метрическая система свелась к немногочисленным комбинациям двухдольности и трехдольности. Вследствие этого метр превратился в абстрактную систему мер, допускающую почти безграничную множественность конкретных решений. Многочисленные звуковысотные модусы потеряли свою автономию — обрелась универсальная система двух ладов: мажора и минора. На этой основе также возникла возможность бесконечного множества конкретных решений. В том и в другом случае подразумевается множественность не вариантов, а автономных, контрастных, объединенных лишь общим стилем художественных явлений.

Чем абстрактнее закономерность, тем она вместительнее и тем подвижнее соотношение закономерностей — временных (ритм) и звуковысотных (лад). Из этой подвижности, в свою очередь, родились практически бесконечные, ограниченные лишь рамками стиля и эстетическими нормами эпохи свобода и множественность синтаксиса и фактуры, а также свобода формостроительства. Свидетельством этой свободы является расхождение между формой-схемой и формой-данностью, формой-принципом и его конкретным воплощением. В противовес этой свободе по закону компенсации произошло закрепление в тексте прежде подразумеваемых исполнительских элементов — типизация знаков, мелизмов, подающихся расшифровке, а также динамических, темповых, артикуляционных указаний.

Из всего вышеизложенного вытекает, что такие понятия, как лад, метр, ритм, обрели новый смысл, а сами закономерности — иные функции в тексте.

Конечно, лад во все времена в самом общем виде остается формой звуковысотной организации, а ритм — формой временной организации. Но можно ли, например, сравнивать сложность метрических — и одновременно ритмических — схем индийской, турецкой или африканской музыки с простыми двух- и трехдольны-

ми метрами в музыке венских классиков? Или эти схемы следует сравнивать со всей конкретной реальностью ритмических отношений какого-либо определенного произведения? Можно ли ладовую систему древнерусской музыки или античности сопоставить с простотой звукорядного набора классического мажора-минора или следует сопоставлять их с конкретной реальностью ладовых отношений на всех уровнях (мелодии, гармонии, формы) определенных произведений? Очевидно, что и то, и другое неправомерно. Повидимому, и ритмы, и звуковысотные системы музыки бесписьменной традиции и музыки ранних письменных форм (в Европе — до эпохи *Ars nova*) несопоставимы с музыкой европейской традиции Нового времени. Следовательно, неправомерно, например, и утверждение относительно сложности ритмики турецкой или индийской по сравнению с ритмикой Бетховена или Моцарта или звуковысотной шкалы индийской традиционной музыки со звукорядом мажора или минора.

Дальнейшее постепенное развитие и дифференциация всех средств привели к следующему витку спирали. Закономерность и текст, конкретное и абстрактное вновь сблизились, но уже на иной основе, чем в каноническом искусстве. Этическое общинное начало фольклора и древнего искусства уступило место предельной индивидуализации стилей. Тем не менее сближение текста и закономерности произошло в гармонии Скрябина, в ладах относительной транспозиции и ритмических формах О. Мессиана, в ритмике, вобравшей в себя метрику, Стравинского. В самых завершенных формах это осуществилось в додекафонии, сонористике и в конечном итоге развития двенадцатитоновой техники — абсолютной тотальной сериальности.

Вместе с тем параллельно существовала и тональная система, обогащенная новыми средствами. Полный (включающий все двенадцать звуков) мажор и минор, сложнотональные системы в творчестве композиторов XX века достаточно исследованы. Хочется подчеркнуть, во-первых, их преемственную связь с классической функциональной гармонией, во-вторых — процесс индивидуализации звучания, нарастание роли фонизма. Понятие фонизма здесь употребляется в том значении, которое придает ему Ю. Н. Тюлин (96, 23).

В целом к новому витку взаимоотношений закономерности и текста привело нарастание роли явления. Явленческая сторона, постепенно развиваясь, заслонила сущностную, которая в раннем, “молодом” классицизме XVIII века была главной и отбрасывала в тень индивидуальную, явленческую. Количество перешло в новое качество. Причина “взрыва” стиля заключалась, разумеется, не только в имманентном развитии самой музыки. В числе причин на первом месте социальные условия, отражение нового видения ми-

ра. Не последнюю роль играл и новый подход к фольклору, общение с традиционными культурами Востока, с музыкой доклассической, наконец, с формами музицирования в так называемых легких жанрах.

Стилевой перелом 70-х годов XX века, несмотря на поворот к тональной музыке и неоромантизму, не вернул музыку в лоно традиций классицизма. Лад и ритм (гармоническая функциональность и метр в их формообразующей функции) как бы понизились в ранге. Если в предшествующий период в творчестве отечественных и зарубежных композиторов, как отмечал Ю. Н. Тюлин, гармонические функции не выступали в обнаженном материальном виде, но на фоне усложненной вертикали играли режиссирующую роль (96, 132—133), то в музыке 70-х — начала 80-х годов трезвучие или ряд трезвучий либо могут трактоваться только как фонический элемент (нередко выступающий в тематической функции — островок гармонии среди дисгармонии), либо функциональность гармонии распространяется лишь на область синтаксиса, но оказывается при этом лишенной той дальности действия, которая свойственна ей в музыке XVIII—XIX веков.

Формульность гармонической последовательности, склонность к остинатности типична для эстрадной музыки, что обусловлено импровизационностью жанра. То же самое можно заметить и в ритме. Ритмическая свобода, аметричность, с одной стороны, и формульность — с другой (комбинации ритмических фигур, квантитативность с условным членением на такты), а также практика бесписьменного создания и бытования профессиональной музыки свидетельствуют о сближении понятий метра и ритма. Все вместе является выражением тенденции сближения текста и закономерности, конкретного и абстрактного.

Исследователи смежных областей искусства (кино, живопись, литература) полагают, что канонический и неканонический типы культуры различаются по следующим признакам: «В каноническом искусстве ориентирами служат строгие “грамматические” правила и системы условий построения художественного целого, в неканоническом — примерные образцы того, что существует в “ассортименте” современной культуры», — пишет Б. Успенский (102).

В музыкальном искусстве этот принцип столь прямолинейно не действует. С одной стороны, и в фольклоре, и в каноническом профессиональном искусстве устной традиции имеет место творчество по образцу, иначе — по А. Ивашкину — сумма прецедентов, а не правила в их логически оформленной системе. С другой стороны, в музыке письменной традиции, особенно в музыке XVIII—XX веков, композитор окружен “частоколом правил” во всех областях композиции — гармонии, полифонии, инструментовки, формы, выведенных из практики в виде логических построений, которых

не знает искусство устной традиции. В то же время в качестве прецедента выступают и образцы творчества и “статистическое” чувство стиля. Сквозь эти запруды прорывается истинно новаторское искусство.

Следовательно, правило Ю. М. Лотмана, гласящее о том, что искусство предсказуемо и непредсказуемо одновременно, действительно как в отношении канонического, так и неканонического классического искусства. Но действует это правило в музыке различным образом: в каноническом искусстве — как импровизационная достройка, обогащение модели, в неканоническом — как преодоление суммы правил и “среднестатистической” вкуса.

Двойственные по своей сути формулировки дают Л. И. Ремпель и А. Ф. Лосев. Л. И. Ремпель пишет: “Понятию канона в наши дни придают два разных и как будто несхожих значения — канон как образец для подражания и канон как правило фиксации образа и строения формы. Но так как правило выражено в каноне не беспредметно и его относят именно к образу, в котором художественный идеал находит свое выражение, то оба эти толкования означают, собственно, одно и то же” (76, 152).

Несколько иное, но по сути близкое вышеприведенному определение дает А. Ф. Лосев: “Канон есть количественно-структурная модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества художественных произведений. Эта модель оказывается и критерием положительной оценки произведений искусства, воплощающего канон” (44, 15). В обоих случаях, как мы видим, объединяются образец, модель и правило, принцип.

По отношению к музыкальному искусству эти положения могут быть интерпретированы следующим образом: в каноническом искусстве модель и правило, в котором находит свое отражение закономерность, изнутри совпадают. Извне же — если прикладывать к такому искусству современные эталоны — закономерность и текст оказываются чрезвычайно близки.

В современном искусстве Нового времени, в классическом русском и западноевропейском искусстве письменной традиции в равной мере существенны как закономерность и совокупность правил, так и модель, образец, реализованный в стиле, но закономерности имеют апперцепционный, абстрактный характер действия и далеко расходятся с текстом, допуская огромный разброс, контрастность решений. Следовательно, система понятий, выбранная по отношению к классическому европейскому искусству письменной традиции, вмещает в себя иное содержание, чем система понятий, относящаяся к классическому бесписьменному и письменному искусству неевропейских традиций или музыки Средневековья.

Соответственно изменению содержания таких понятий, как лад, метр, меняется и содержание понятия импровизация. Если в доклассическом искусстве письменной и бесписьменной традиции импровизация представляет собой достройку текста модели, то в европейском искусстве Нового времени импровизация предполагает строительство самой формы из имеющихся статистически усвоенных стилевых стандартов с большей или меньшей долей эвристических открытий. В импровизации, следовательно, действуют те же два момента, что и в сочинении, — абстрактное правило и стилистический ориентир на некоторое статистически усвоенное количество художественных образцов.

В данной работе проведена лишь условная граница между искусством, в котором текст и закономерность сближены, и тем искусством, в котором они предельно разведены. Между этими крайними точками расположена область переходная, область убывания связи и нарастания противоположности текста и закономерности. Соотношение текста и закономерности отражается в соотношении теории и практики, изучения и обучения. В фольклоре теория и изучение целиком поглощены практикой и практическим обучением. В профессиональной музыке чем более дифференцированной и развитой становится практика, тем более дифференцированной становится и теория. Из общего учения о композиции, голосоведении, ритме и интервальных соотношениях вычленяются самостоятельные учебные дисциплины и отрасли теории. Дифференцированные античные учения о ладах, пифагорейская система, учение о ритмических стопах говорят о высокой степени абстрагирования, об отличии культуры профессиональной от первоначального синкретизма. А невменный (средневековый) период фиксации свидетельствует об изначальной целостности представлений о композиционных единицах музыкального текста. Постановка вопроса о соотношении текста и закономерности была необходима прежде всего для того, чтобы избежать неправомочных сопоставлений, ограничить материал исследования тем периодом и теми стилями, в которых отчетливо проявляется определенный тип отношений текста и закономерности.

Классика второй половины XVIII — начала XIX века представляется уникальным явлением европейской культуры. Однако это не ставит ее в привилегированное положение. Ценности ее не внеисторичны, закономерности же — не всеобщи, не вечны, не абсолютны.

Глава 2. Стиль, жанр, форма

Проблемы формы, стиля и жанра рассматриваются в музыковедении довольно широко. Любая работа, посвященная жанру, жан-

ровым взаимодействиям, неизбежно захватывает и проблему стиля, и наоборот, проблема стиля так или иначе вызывает на сцену и проблему жанра. В свою очередь, проблема формы в историческом аспекте непременно сталкивается с проблемами стиля и жанра. Подход к явлению стиля (как и к явлению жанра) далек от единообразия. Вследствие этого и возникает необходимость остановиться сначала на понятии стиль, на сущности явления стиль.

В книге “Музыкальная форма как процесс”, подводя итоги своих размышлений о стиле, Асафьев пишет: “Стиль вне интонации всегда определяется несколько ограниченно: то как манера, то как отбор или комплекс средств выражения... В явлении интонации и действующего через него отбора выразительных средств возникает реалистическое обоснование стилевых тенденций, норм и закономерностей, в своем повторе и закреплении в сознании композиторов отливающихся в форме. Большая часть исключений, или отклонений, или новообразований в строительстве форм находит разгадку в воздействиях и требованиях стиля, обусловленных интонационными треволнениями и сменами” (5, 364). Как же соотносятся эти положения Б. В. Асафьева с иными концепциями и взглядами отечественных музыковедов?

Вышедшая в свет в 1981 году книга М. К. Михайлова “Стиль в музыке” представляет собой капитальную монографию, исчерпывающе глубоко и широко рассматривающую категорию стиля в ее историческом развитии и в соотношении с другими фундаментальными эстетическими категориями. В этой монографии автор приводит две точки зрения на соотношение стиля с категориями формы и содержания. Одни исследователи (В. Ванслов) склонны определять стиль как категорию содержания, другие (М. Каган, В. Гусев, Г. Поспелов, В. Курилов) как категорию формы. Сам автор присоединяется к последним, неоднократно подчеркивая, что понятие “стиль” относится к категории интонационно-содержательной формы. Окончательная формулировка понятия “стиль” такова: “...Стиль в музыке есть единство системно организованных элементов музыкального языка, обусловленное единством системы музыкального мышления как особого вида художественного мышления” И далее: “Процессы формирования, развития, эволюции музыкального стиля определяются в конечном счете мировосприятием и, шире, духовной культурой эпох, различных социальных групп внутри них” (58, 117).

В той же книге М. К. Михайлов приводит и определения, в которых исходной позицией является представление о стиле как единстве содержания и формы. Напомним формулировку стиля, данную Л. А. Мазелем в последнем, вышедшем в 1979 году издании книги “Строение музыкальных произведений”. “Музыкальный стиль, — пишет Л. А. Мазель, — это возникающая на

определенной социально-исторической почве и связанная с определенным мировоззрением система музыкального мышления, идейно-художественных концепций, образов и средств их воплощения — система, рассматриваемая как нераздельное целое. Следовательно, в понятие стиля входит и содержание, и средства музыки, входит содержательная система средств и воплощенное в средствах содержание” (52, 18). Полемизируя с М. К. Михайловым, Е. В. Назайкинский высказывает следующую точку зрения: ”...Представление о сложном строении содержания музыки дает возможность не отождествлять стиливого содержания с содержанием художественного мира единичного произведения, а рассматривать его как самостоятельный компонент содержательной структуры. Тогда и оказывается, что у стиля есть и своя форма, и свое содержание, что последнее есть отражение авторского характера, темперамента, манеры, проявляющихся более или менее устойчиво в произведениях самого различного плана, с самой различной программой, музыкальной фабулой” (62, 53).

Из представления о стиле как о единстве формы и содержания исходит и Х. С. Кушнарев. В обширной статье “К проблеме анализа музыкального произведения” он ставит целый ряд важнейших эстетических проблем, среди которых проблема стиля затрагивается лишь мимоходом. Относительно стиля автор пишет следующее: “К анализу музыкального стиля, т. е. единства закономерностей соотношения: объекта и субъекта, общего и частного, логического и чувственного, словом — закономерности соотношения всех сторон и моментов формы и содержания, следует подходить исторически, поскольку стиль есть исторически обусловленный процесс. Иначе стиль можно определить как исторически сложившуюся, определенную для данного класса, на данном этапе его развития закономерность воспроизведения действительности в искусстве” (36, 26).

Выделим в этой формулировке наиболее существенные моменты. Это, во-первых, историческая и социальная детерминированность развития и смены стилей (стиль как процесс). В этом определении Х. С. Кушнарева совпадает с большинством других. Во-вторых, формулировка стиля как системы оппозиции: объекта и субъекта, общего и частного, логического и чувственного. Оставшийся в статье без пояснений, этот компонент определения содержит взгляд на явление стиля, отличный от всех приведенных в книге М. К. Михайлова и сближающийся, правда лишь частично, с точкой зрения Е. В. Назайкинского, а также Б. В. Асафьева.

Расшифровывая первую оппозицию Х. С. Кушнарева — стиль как единство закономерностей соотношения объекта и субъекта, — можно сформулировать понятие стиля следующим образом: стиль есть материально выраженное в тексте

произведения (или совокупности текстов) отношение субъекта творчества (отражающее) к объекту творчества (отражаемое). Понятие “отражение” будет в таком случае соотноситься с результатом творческой деятельности в целом — произведение, множество, совокупность произведений.

Вторая оппозиция формулировки Х. С. Кушнарева — стиль как отношение общего и частного — также может быть расшифрована и детализирована. Восприятие стиля дано в конкретных “частных” фактах, но представление о стиле возникает в результате соотношения этих частных фактов с общим. Статистическое накопление единичных фактов дает представление о множестве. И совершенно прав М. К. Михайлов, утверждая, что стиль — это понятие, относящееся к множеству явлений, к обнаружению в них сходства, общности (58, 77).

Третья оппозиция — стиль как единство закономерностей чувственного и логического — в данном специфическом аспекте читается как соотношение логических нормативов стиля (сумма правил и ограничений) и чувственной формы художественного явления. В таком понимании стиль, конечно, включает в себя и форму, и содержание. Субъект творчества определяется не только как единичная творческая личность, но и как субъект коллективный; содержание — не только как содержание данного произведения, но и как содержание совокупности, множества художественных явлений.

Опираясь на положение Е. В. Назайкинского о структуре содержания, можно распространить это понятие за пределы единичного произведения и индивидуального стиля. У слушателей складывается представление не только о форме, типе звучания, но и о содержании музыки той или иной эпохи, направления, национальности, жанра. На основании многих слышанных произведений возникает статистическое представление о типах интонаций, о содержании музыки Чайковского или Моцарта, Ренессанса или барокко, классицизма или романтизма в целом. Точно так же может возникнуть обобщенное представление о содержании, например, испанской или итальянской музыки в отличие от немецкой, а также жанра — например, восточного макама в отличие от русской обрядовой песни. Это содержание, воплощенное во множестве художественных фактов, во множестве отдельных, индивидуального творчества, а за пределами индивидуального творчества — это плоды деятельности собирательного “я” — коллективного субъекта.

Стиль как иерархическую систему рассматривают все исследователи этой проблемы. Стиль высшего уровня — стиль эпохи или стиль исторический — вбирает в себя и стиль направления, и стиль индивидуальный. Открытым остается вопрос стиля отдельного произведения. Для М. К. Михайлова понятие стиля произведения

проблематично. Для Л. А. Мазеля понятие “стиль” приложимо к отдельным выдающимся произведениям. Думается, что эта мысль Л. А. Мазеля справедлива в отношении выдающихся, наиболее представительных произведений крупной формы (оперы, балета, симфонии). Ибо в таких произведениях, содержащих контрастные разделы (а в опере, оратории, балете их много), существует некий обобщающий момент, относящийся ко всему тексту, то единство, которое невозможно объяснить только конкретными тематическими и интонационными связями. Таково, например, общее отличие “Евгения Онегина” от “Пиковой дамы” Чайковского и “Руслана” от “Жизни за царя” Глинки, несводимое к отличию конкретного тематизма отдельных конкретных номеров.

В своей книге М. К. Михайлов подробно и глубоко рассматривает взаимоотношение стиля и жанра. Противопоставляя стиль жанру в целом, он приходит к выводу, что “жанр — один из существенных компонентов стиля” и “эволюция стиля накладывает неизбежный отпечаток на эволюцию жанров, во многих случаях вовсе ликвидируя некоторые из них и выдвигая взамен другие, новые. С этой точки зрения стиль представляет собой более фундаментальную категорию, чем жанр” (58, 80). В связи с точкой зрения на жанр как на категорию, находящуюся в подчиненном положении по отношению к стилю, автор далее пишет: “Понятие жанрового стиля можно в какой-то мере рассматривать в качестве аналога понятия функционального стиля в языкознании. Оно применимо только в рамках конкретной стилевой системы в качестве некой стилевой подсистемы. Жанровый стиль может существовать лишь в синхронии. В диахронии это понятие теряет смысл, так как всякий жанр, повторяем, необходимо развивается, эволюционирует” (58, 93).

Вопрос можно ставить и по-иному: коль скоро в жанре (как и в индивидуальном творчестве) выражено отношение субъекта творчества к объекту творчества, коль скоро в жанре есть и свое содержание и своя форма — стало быть, существует и автономное понятие “жанровый стиль” Таковы жанровые стили оперы *seria* и оперы *buffa*, симфонии и сюиты. Жанровый стиль можно представить себе как явление, пересекающееся с понятием “стиль направления”, “стиль эпохи” Жанровый стиль нередко проходит сквозь несколько эпохальных стилей. Это чрезвычайно актуально для фольклора и вообще канонических типов творчества. Прочность жанровых стилей в них помогает этим типам творчества устоять и сосуществовать с меняющимися историческими стилями в других жанрах. Национальный стиль, связанный с жанровыми стилями фольклора, а через них с индивидуальным творчеством, также не просто входит в понятие исторического стиля, а пересекается с ним — его пространственные координаты ограничены нацио-

нальной культурой, а временные выходят за пределы эпохального (исторического) стиля.

Внутренние возможности стилей различных уровней можно определить как единство противоположностей. Стиль низшего уровня обнаруживает себя в противопоставлении стилю высшего уровня, одновременно подчиняясь, входя в его орбиту. Эпохальный стиль иерархичен и сам включает в себя стили более дробного членения. Так, эпоха гомофонно-гармоническая, а точнее, эпоха господства функциональной гармонии есть в известном смысле исторический стиль, отличный от стиля Возрождения и от атональной стилистической ветви XX века. Его стилиевой принцип С. С. Скребков определяет как принцип централизующего единства (85). Но внутри этого общего эпохального стиля существуют, по крайней мере, три крупных исторических стиля, соответствующие эпохам барокко, классицизма, романтизма, каждый из которых также содержит разное число периодов (раннее и позднее барокко, ранний и зрелый классицизм, ранний, зрелый и поздний романтизм). Внутри этих стилей, в противопоставлении себя им существуют стили направлений или школ, национальных и региональных, тесно связанных обычно с национальными жанровыми стилями.

Вопрос об авторском стиле сложен. М. К. Михайлов считает, что художественная значимость творчества предполагает наличие авторского стиля, что без стиля произведений не бывает. Проблема индивидуального стиля возникла, однако, в сравнительно поздний период развития профессиональной музыки и стала особенно актуальной (для самих художников) в XIX веке. Вопрос авторского “я”, выраженного в музыкальном тексте, мало занимал композиторов доклассического, а может быть, и доромантического периода — главным был вопрос мастерства. Поэтому “похожесть”, растворение в общепринятом, подчинение индивидуального общему не имели негативного смысла для самих творцов, так же как не имеют негативного смысла для нас, коль скоро речь идет о музыке Средневековья, Возрождения или барокко. Совершенно не актуальна проблема авторского стиля в фольклоре и каноническом искусстве вообще. Актуальным в какой-то степени здесь является вопрос индивидуального стиля интерпретации — особенно в тех случаях, когда основной текст не закреплен полностью и есть возможность импровизировать по канве. В фольклоре собственно исполнение неразрывно связано с изобретательностью тембровой, мелодической, ритмической, с искусством варьирования. Произведение может быть высокохудожественным, высокоценным по своим этическим качествам, а автор его либо безымянным, либо поименованным — лишенным своего индивидуального стиля. Это не значит, что произведение лишено стиля вообще

20

(здесь можно согласиться с М. К. Михайловым). Однако индивидуальные стилиевые признаки в этих случаях растворены в историческом и жанровом стиле.

Единство противоположностей стилиевых уровней можно представить себе следующим образом: каждый стиль более низкого уровня, чтобы обозначить себя, должен в чем-то совпадать, а в чем-то качественно противопоставить себя стилю более высокого уровня и аналогичным соседствующим стилиевым явлениям одного уровня. Чем ярче стиль индивидуальный, тем сильнее он качественно отличается от стиля направления и от стиля эпохи. Это отличие может сказаться в значительном опережении стиля эпохи (Мусоргский) и в иной, далекой от общепринятой трактовке “объекта творчества” Положение о единстве противоречий и качественных отличиях распространяется и на пересекающиеся стилиевые явления — стиль исторический, национальный, жанровый.

Стиль — явление динамичное, подвижное, что выражается не только во взаимоотношении различных стилиевых уровней, но и в процессе исторического развития музыкальной культуры. У Б. В. Асафьева проблема стиля теснейшим образом связана с проблемой интонационного кризиса — сменой и обновлением интонационного словаря эпохи. Стиль для него — “система интонационных постоянств”, “постоянство музыкально-интонационного почерка эпохи, народа и личного композиторского”. “Интонационный кризис” — мутация стиля, переход количественных накоплений в новое качество — требование стиля, обусловленное “интонационными треволнениями” (5).

С точки зрения Асафьева, стиль — это противоречивое единство статики и динамики: обнаружение стиля требует константных элементов, “интонационных постоянств”, но одновременно стиль подвижен, ибо происходит непрерывное накопление вкладов и переосмысление старого (“переинтонирование”), приводящее к интонационному кризису и смене стилей.

Соотношение статического и динамического в разные исторические периоды может быть разным: скорость смены стилей, частота интонационных кризисов зависят от многих причин, в том числе социальных.

Стилиевые противоречия различного рода с особенной силой проявляются в музыке XX века. Если стиль рассматривать как категорию формы, как систему средств (М. К. Михайлов), то ни о каком единстве эпохального (исторического) стиля не может быть и речи. Точно так же сомнительным представляется стилиевое единство и в историческом аспекте, и с позиции трактовки стиля как единства содержания и формы, как материального выражения отношений субъекта и объекта творчества. Это обусловлено социально-историческими причинами. На протяжении первой половины

века резко возросла автономия жанровых стилей, в особенности — контраст между музыкой массовой, так называемой “легкой”, и музыкой профессиональной, “серьезной”, а также контраст направлений и индивидуальных стилей. И наконец, почвой для стилистических контрастов является различие творческих методов. Что общего между советской массовой песней и музыкой нововенцев, творчеством Лютославского или Мессиана и эстрадными певцами? Возникает и менее тривиальный вопрос: существует ли нечто, что делает все эти явления музыкой XX века?

Занимаясь в основном профессиональной музыкой “высоких жанров”, исследователи констатировали, что главным фактором обновления языка было обновление звуковысотной системы — в широком смысле гармонии и лада. Во вторую очередь — ритма, тембра, принципов развития, синтаксиса. Между тем в рамках разных слоев музыкальной культуры ведущую роль в обновлении языка могут играть и те средства, которые в серьезной музыке были на втором плане, — тембр, ритмика, — при сохранении общих основ синтаксиса, формы, гармонии (лада).

Сама природа песни как массового жанра не терпит додекафонии ни в горизонтальном (синтаксис, форма), ни в вертикальном аспекте. Черты нового проявляются здесь иначе, чем в музыке авангарда XX века, — не в звуковысотной системе, а в ритме (в частности, в новых чертах танцевальных ритмов, новой роли жанра марша), в отборе и рекомбинации тембра (и вокального, и инструментального), в неведомой для прошлых эпох роли синтезатора.

Вторая половина XX века демонстрирует уже все прогрессирующие тенденции сближения стилей. Резко обозначившиеся индивидуальные стили и стили направлений и связанная с этим индивидуализация средств привели к плюрализму систем. Абсолютизация же систем привела, в свою очередь, к ограничению выразительных возможностей, следствием чего оказалась быстрая девальвация самих систем: превращение системы в прием, использование стилевого приема в рамках иной системы. Подобная диффузия систем — уже в роли приема, в качестве средства, расширяющего выразительные возможности, богатого ассоциативными связями, подчинение приема новой художественной задаче — способствует языковому объединению разных индивидуальных стилей, не меняя, однако, их сущности. Дошедшая почти до саморазрушения эволюция систем неизбежно тяготеет к интонационному кризису, что выразилось и в стремлении к противоположному: от сложности к простоте, от уплотненности событиями художественного времени к его разреженности (в крайнем пределе — к бессобытийности), от элитарной замкнутости стиля к полистилистике. Это подготавливает почву для сближения легкой и серьезной музыки, чему способствуют профессионализм эстрадной музыки и

ее тяготение к вечным ценностям классики, ее событийная разреженность, часто гедонистические устремления.

То же можно сказать и о межнациональных связях, о сближении культуры Запада с культурой Востока, веками остававшейся для Запада лишь предметом экзотической стилизации. Происходит обобществление средств — доступность и дозволенность всех средств во всех жанрах означает сейчас неограниченную свободу выбора. Будущее покажет, в какой степени эта вседоступность окажется плодотворной, не приведет ли она парадоксальным образом к кризису личного творчества (кризису гениев), к массовому производству во всех жанрах.

XX век оказался не только полистилистическим, но и подверженным интонационным кризисам, быстрой смене стилей внутри жанров, направлений, даже в пределах авторского творчества. Только самые крупные индивидуальности сохранили единство стиля на всем протяжении своего творческого пути.

ФОРМА И СТИЛЬ

Если согласиться с положением о том, что стиль — это единство содержания и формы, материального и идеального в его типологии, то форма в широком смысле слова — звуковой ряд — материальная субстанция стиля, воплощающая его идеальную содержательную сторону. Стиль мы слышим в его конкретных проявлениях. Из множества этих конкретных проявлений, данных нам в произведениях (шире — явлениях), складывается среднестатистическая картина стиля эпохи, направления, национального, жанрового, индивидуального стилей.

Еще теснее представляется связь стиля и жанра, а также жанра и формы. Жанр и стиль связаны между собой в большей мере своей идеальной стороной: отношение художника (человека, социума) к предмету выражается через жанр, через обобщенное в нем содержание, социальное предназначение, условия бытования. Жанр — социальный посредник стиля.

Связь жанра и формы изначально, форма (звучащий ряд) воплощает жанровое содержание. В то же время очень многие формы сохраняют свою жизнеспособность в условиях меняющихся исторических стилей. Это общеизвестное положение как будто не требует пояснений. Но по существу феномен “отрыва формы от содержания” достаточно сложен. Попробуем хотя бы поставить вопрос о том, на чем зиждется сама возможность такого отрыва, и попытаемся дать на него хотя бы гипотетический ответ.

Для начала рассмотрим форму. Общеизвестен тезис о ее двуединстве — форма в широком смысле слова как совокупность выразительных средств и форма в тесном смысле слова как

композиция. И форма в широком смысле слова (каждый из ее элементов), и форма в тесном смысле слова (композиция) представляют собой диалектическую взаимосвязь и взаимопротивоположность двух начал, которые соотносятся между собой как конкретное и абстрактное, вариант и инвариант, данность и схема, явление и закономерность.

Первичной будет форма конкретная, форма-данность, вариант. Назовем ее условно речевой формой или формой I. Вторичной будет форма абстрактная, форма-схема, инвариант, совокупность закономерностей, формул и т. д. Назовем ее условно языковой формой или формой II². Взаимоотношения форм I и II достаточно сложны. Форма I вырастает на базе формы II, опираясь на сложившиеся закономерности и стереотипы. В то же время именно речевая форма, форма I разрушает форму II. Новые стереотипы и закономерности возникают под напором конкретных интонационных изменений. В этом и состоит диалектика становления формы. В процессе исторического развития содержание (отражение действительности) первично по отношению ко всей форме, к форме как целому, в пределах же самой формы исторически первична ее конкретная сторона. Сходным образом трактует музыкальную форму В. В. Медушевский. Однако в работе В. В. Медушевского двуединство формы рассматривается прежде всего в аспекте психологическом (точнее, нейропсихологическом): интонационная форма — прерогатива целостного восприятия правого полушария, а аналитическая форма (языковая, система грамматик — правил, стереотипов, закономерностей) — расчленяющего восприятия левого полушария³.

О различии речевой и языковой формы в музыке пишет Л. Березовчук. Ее основные посылки о том, что “музыкально-речевая деятельность через формальное сходство с элементами речи прошлого, но решающие проблемы, присущие языковой системе будущего, обеспечивает преемственность музыкальных языков” (8, 18), а также о том, что “фонд речевой деятельности сохраняет зависимость от более ранней системы языка”, а “системы языка исторически локальны, они уходят из музыкальной практики” (8, 16), представляются достаточно спорными и внутренне противоречивыми. На наш взгляд, как “речевая”, так и “языковая” формы разными путями частично (отдельными эле-

² Понятия “речь” и “язык” трактуются в соответствии с понятиями, принятыми в структурной лингвистике и получившими распространение в музыковедении.

³ Медушевский В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы: Автореф. докт. дисс. М., 1983.

ментами) входят в новый стиль независимо от того, является ли этот последний стабилизированным или переходным.

Форма II — понятие, покрывающее все элементы звукового ряда (формы в широком смысле слова), включая и форму-композицию (форму в тесном смысле слова). К форме II относятся фактурные, ритмические стереотипы, принципы голосоведения, оркестровки, гармонические и ладовые закономерности, типы склада, синтаксиса, типы композиции.

Форма I, опирающаяся на эти нормы, всегда в той или иной степени индивидуальна как явление. Даже самый заурядный, лишенный творческого своеобразия и собственного стиля автор неизбежно создает целостную форму как явление уже хотя бы потому, что в музыке Нового времени не существует единого эталона воплощения закономерностей и тем более эталона сочетаний стереотипов. По этой причине не могут, даже случайно, возникнуть два независимых друг от друга текстуально совпадающих явления. Разумеется, точная копия в расчет не берется; что касается фольклорных вариантов, то здесь “вышивание по канве” демонстрирует прочность стереотипа как целого, всегда, однако, недостроенного, и потому варианты тоже есть интерпретация “закона”. Принимая во внимание единство и противоречие двух сторон формы, нельзя уже говорить о том, что сонатная форма той или иной симфонии Бетховена — это та же самая форма, что и сонатная форма той или иной симфонии Гайдна или Моцарта. Форма II сохраняет и тут и там основные черты композиции и свою функциональную сущность. Но форма I — конкретное воплощение их — различна и связана с художественным замыслом, содержанием.

Расхождение между сонатной формой симфонии № 102 Гайдна и симфонии ор. 21 Веберна объясняется не только отличиями в конкретном воплощении стереотипа. У Веберна вся система мышления затрагивает форму II. Полная перестройка всех элементов языка (синтаксиса, ритма, гармонии, фактуры) приводит к тому, что в форме-композиции сохранились лишь эфемерные, почти слышимые контуры композиции-схемы, но исчезли все существенные признаки сонатной формы как процесса.

Понятие речевой формы, формы I по отношению к композиции и процессу формообразования на уровне разделов близко к понятию музыкальной драматургии в том смысле, в каком его употребляет В. П. Бобровский (а также Т. Н. Ливанова). В. П. Бобровский, в частности, показал (пользуясь, разумеется, общепринятой терминологией) приоритетность, первичность речевой формы-композиции (музыкальной драматургии) перед

формой-стереотипом, а также процесс превращения речевой формы в языковую (12).

Аналогичный процесс перехода в область языка из области речи происходит также во всех других элементах формы. В гармонии этот процесс достаточно исследован. Менее исследован он в области ритма, синтаксиса. Опережающую роль практики в возникновении многоголосия отмечает В. Федотов (103), в формировании новых основ ритма — В. Холопова (110), М. Харлап (105).

В разные эпохи, в разных условиях бытования взаимоотношения формы и стиля складываются различным образом. В некоторых случаях стиль, жанр и форма увязаны столь плотно, что уход стиля с исторической сцены влечет за собой и исчезновение жанра и соответствующей ему формы как некоей целостности. Так случилось с инструментальной концертной формой эпохи барокко, связанной со стилем и жанром эпохи конца XVII — первой половины XVIII века. Так случилось с партесным концертом в России. Хотя, по-видимому, речь идет не столько об исчезновении, сколько о растворении черт жанра в новом стиле и новых формах. Форма I и форма II по-разному реагируют на стилевые бури. Коль скоро стиль — это единство содержания и формы, то новое содержание в новом стиле требует растворения и переосмысления, “переинтонирования” элементов формы I; происходит отрицание и затем отрицание отрицания, выживание и появление в новом качестве содержательных элементов интонационной формы.

Что касается формы II — “системы грамматик”, стереотипов, закономерностей, — то она оказывается более прочной; тем более прочной, чем она абстрактнее, чем более отделима от формы I.

Стилевые бури, интонационные кризисы (Асафьев) выдерживают прежде всего композиционные схемы. Примеры многочисленны: дошедшая до нас схема мотета начала новую жизнь в XX веке; новый расцвет полифонических форм *basso ostinato* и фуги — форм, не прекращавших своего существования в светской музыке, — также наблюдается в XX веке; рондо, вариации, сложная трехчастная и, наконец, сонатная формы в условиях разных стилей существуют достаточно активно и в XX веке. Еще устойчивее формы вокальной музыки: строфическая (куплетная), строфическая вариационная и строфическая вариантная. Наименее поддаются напору новых открытий, конечно, циклические формы.

Синтаксис претерпевает гораздо более значительные перемены. В пределах исторического стиля типы синтаксиса распространяются на авторские стили в качестве языковых норм. Вместе с тем синтаксис все же выходит за пределы исторического стиля. Основные черты синтаксиса классицизма, которые присущи и музыке барокко в отдельных ее жанрах, связанных с гомофонной фактурой, сохранились в музыке романтизма, в целом в XIX веке,

и перешли в XX век, в стили, опирающиеся на классические традиции в формообразовании. Таковы стили Шостаковича, Прокофьева, отчасти Стравинского (преимущественно 20—40-х годов), Онеггера, Хиндемита и многих других крупнейших композиторов XX века. Разумеется, конкретные типы синтаксических единиц — в особенности таких, как предложение или период, — весьма сильно трансформировались или даже прекратили существование в том виде, в каком они бытовали в XVIII и XIX веках. Но сохранилась сама система, иерархия и субординация синтаксических уровней, то есть система синтаксиса, обеспечивающая оптимальную степень восприятия, сбалансированность прерывности и непрерывности (дискретности и континуальности), членораздельности и связности. Остались и основные языковые единицы синтаксиса, единицы мелкого масштаба: мотив, попевки, субмотив, фраза — и принципы их объединения в более крупные синтаксические построения, не похожие на классический нормативный экспозиционный период.

Вместе с тем еще в конце XIX века наметилась и коренная ломка синтаксиса, приведшая к его поляризации в XX веке — минисинтаксису Веберна и сонористическим квадратам Лютославского и других авторов.

Исторически сформировавшиеся склады (9, 18—20) также перешагивают границы эпохальных стилей, сосуществуют с нарождающимися новыми типами организации музыкальной ткани: монодия — с полифонией, полифония с гомофонией и т. д. Меняются конкретные способы воплощения склада в фактуре, но самый его тип остается. Такова, например, гомофонная фактура Прокофьева, непохожая по гармоническим признакам на фактуру венских классиков, но бесспорно принадлежащая гомофонному складу. То же можно сказать о полифонии и гомофонии Шостаковича, монодии и полифонии Тищенко, Слонимского, Щедрина (примеры можно умножить).

В области ритма в течение нескольких веков сосуществуют разные типы. Господство того или другого в профессиональной музыке зависит от взаимодействия всех выразительных средств и, в конечном счете, является стиливым признаком. Но господство еще не означает полного вытеснения: просто одни формы ритма, не исчезая, уходят на второй план или сохраняются на равных правах с другими.

Меняются и формы существования лада. Приоритет в изучении лада, шире — звуковысотной стороны, вполне объяснимый непосредственностью чувственного воздействия мелодии и гармонии, привел к тому, что понятие стиля во многом стало сопрягаться со звуковысотной системой и смена стилей предстала как смена звуковысотных систем. Это касается прежде всего Ново-

го времени и особенно музыки XX века. Стиль измеряется системой звуковысотной организации уже не в масштабах эпохи или направления, но в пределах индивидуального творчества (стиль Скрябина, Бартока, Мессиана, Булеза и т. д.). В границах же большого исторического периода явление плюрализма стилей включает в себя взаимообогащение и сосуществование новых и старых — иногда чрезвычайно отдаленных по времени возникновения — закономерностей. Вопреки прогнозу И. Стравинского, классическая гармония в новом, измененном виде продолжала и продолжает существовать в XX веке, ладовые системы европейского Средневековья и древнерусской музыки также живут и в наши дни. В целом слух человека любую музыку воспринимает через призму сложившихся нормативов как ладовую, то есть такую, в которой есть закономерность звуковысотной организации, система связей, система ожиданий — то есть главные признаки лада вообще, а не его конкретной исторической формы.

ФОРМА И ЖАНР

Трактовки понятия “жанр” столь же разноречивы, как и трактовки понятия “стиль”. Разные исследователи акцентируют разные аспекты жанра. Так, А. Н. Сохор делает акцент на социальном аспекте. В основу его понимания жанра положено “жизненное предназначение музыки и обстановка ее исполнения и восприятия” (90, 233). Опираясь на концепцию Г. Бесселера, А. Н. Сохор делит жанры на преподносимые, представляемые (*Darbietungsmusik*), предназначенные для слушания, и жанры обиходные (*Umgangsmusik*), где “исполнитель и слушатель слиты в одном лице” (90, 293). Далее автор дает классификацию внутри обоих родов музыки, учитывая возможности жанровых пересечений. Иерархичность структуры жанра высвечивается в понятии простых и сложных (составленных из простых) жанров, а также жанровых групп.

В. А. Цуккерман главным критерием отличия жанров считает содержательную сторону явления, ставит ее на первое место в своем определении: “Жанр есть вид музыкального произведения, которому присущи определенные черты содержания, который связан с определенным жизненным назначением и типом исполнения” “Содержательная сторона — важнейшая”, — подчеркивает автор далее (117, 62). Вместе с тем В. А. Цуккерман учитывает и социальную сторону жанра. Он делит жанры на первичные, которые непосредственно порождены народным творчеством, и вторичные, которые появились в процессе развития и дифференциации профессиональной музыки. Так же как и А. Н. Сохор,

В. А. Цуккерман указывает на иерархическую структуру жанра: жанр как целое, жанр как вид, разветвление жанровых вариантов (117, 62—63, 65).

Обобщающую и связывающую оба аспекта формулировку дает Л. А. Мазель. “Музыкальные жанры, — пишет он, — это роды и виды музыкальных произведений, исторически сложившиеся в связи с различными социальными (в частности, социально-бытовыми, социально-прикладными) функциями музыки, в связи с определенными типами ее содержания, ее жизненными назначениями, условиями ее исполнения и восприятия” (53, 18—19).

Ю. Н. Тюлин в самой формулировке понятия “жанр” акцентирует содержательную сторону явления как существенную, внутреннюю. “Жанр — это род (или вид) произведения, определяемый общим характером его содержания” “Исполнительские средства, — считает он, — это внешние признаки, косвенным образом характеризующие жанр как содержательную категорию” (100, 13). Вместе с тем классификация жанров дана по исполнительским средствам (инструментальная музыка, вокальная музыка, смешанная инструментально-вокальная и театральная). Ю. Н. Тюлин обращает внимание на иерархическую структуру жанра, а также на историческую эволюцию жанров.

Новая концепция жанра содержится в статье О. В. Соколова (89). Его определение: “...Жанром называется вид музыкального произведения, возникающий в соответствии с определенной функцией (жизненной или художественной)” (89, 23). Приведенная же автором схема (89, 16, 22) свидетельствует о разделении музыкальных жанров по принципу их взаимодействия с жанрами в иных видах искусств. Как и другие авторы, О. В. Соколов рассматривает жанр как иерархическую структуру, делящуюся на виды, роды, семейства⁴.

При всех отличиях в определении сущности жанра все же можно выделить несколько общих моментов. В орбиту всех исследований входят следующие аспекты жанра:

1. Социальное предназначение.
2. Форма или способ бытования.
3. Способ исполнения (инструментальный состав).
4. Область содержания.

5. Иерархичность жанровой системы и возможность пересечения функций разных уровней и элементов.

⁴ Подробный обзор литературы см. 63.

Именно эти аспекты представляются если не исчерпывающими, то, по крайней мере, позволяющими с достаточной полнотой характеризовать различные уровни жанровой системы и их взаимоотношения с музыкальной формой. И все же сама по себе разнородность и в определении, и в систематизации жанров свидетельствует о сложности явления, его неоднозначности и полифункциональности. Все концепции жанра, учитывая их различия, оказываются не столько взаимоисключающими, сколько взаимодополняющими, но в конечном счете все же неполными. Даже варианты основного деления жанров на пары: музыка обиходная — преподносимая, представляемая (Г Бесселер — А. Сохор), жанры первичные — вторичные (В. Цуккерман), функции жанров: жизненные — художественные (О. Соколов), находящиеся в состоянии взаимодополнения, — не отражают реальной картины музыкальной практики, в особенности практики XX века. Музыка обиходная почти сплошь перешла в область преподносимой по способу бытования. Жанры первичные и вторичные перемешались: трудно сказать, к какой области должно отнести авторскую песню, а к какой — эстрадную; каково положение концертирующих фольклорных ансамблей? Совершенно невозможно расчленить жанры музыки по принципу “жизненный — художественный”, ибо и в области бытовой (легкой, развлекательной) музыки есть образцы высокохудожественные и, напротив, очень многие произведения из сферы художественной (чистой, серьезной, классической) выполняют жизненные — “прикладные” — функции. Определения, годные для одной исторической эпохи, оказываются негодными или, во всяком случае, неадекватными для другой.

Прежде чем перейти к вопросу о взаимоотношениях жанра и формы, обратим внимание на следующие моменты.

1. Жанровая иерархия рассматриваемого исторического периода XVIII — XX веков является продуктом длительного процесса формирования. При этом уже в начале XX века зарождается, а во второй половине развивается процесс жанровых мутаций, протекающих параллельно с общей эволюцией культуры.

2. В европейской музыке не только происходит постепенное вытеснение одних жанров и форм другими, мутация жанров в переходные эпохи, но и возрастает детализация, увеличивается количество уровней в жанровой системе. Если каждый из “этажей” жанровой иерархии соотнести со всем комплексом признаков жанров, то станет очевидным, что не все они имеют одинаковое жанро-различительное значение.

Не касаясь сейчас исторического развития жанровой системы, попробуем определить роль каждого из жанрообразующих факторов на разных уровнях жанровой иерархии в современной музыке, включая сюда и звучащую в театральной и концертной практике

музыку прошлых эпох, социальная функция которой в XX веке, естественно, изменилась.

На верхних уровнях жанровой системы преобладающим жанроразличительным фактором будет фактор социальный, и лишь как производный от него — содержательный. Социальное предназначение, удовлетворение эстетических потребностей (обряд, развлечение, приятный досуг, эмоциональный допинг или углубленное эмоциональное познание мира и человека) диктует и эмоциональный, и интеллектуальный потенциал легкой или серьезной музыки. Эти два рода музыки — “низ” и “верх” — в настоящее время различаются и по стилю, и по содержанию, и по форме именно в связи с социальным предназначением, со своей ролью в обществе.

Не менее существенный признак, по которому происходит разделение жанров на верхнем уровне иерархии, — способ бытования, вернее даже, потенциальные возможности бытования. И массовая хоровая песня, и сольная песня, и эстрада не принадлежат нынче к области *Umgangsmusik*: и массовое хоровое пение, и домашнее музицирование (кроме разве молодежных гитарных песен) ушло или почти ушло из быта. Но важна остающаяся возможность целостного усвоения “вслух” или интонирования “про себя”, “подбирания” на инструменте легкой музыки, которая, таким образом, вживается в слух и сознание огромных масс людей, превращается в интонационный фонд, музыкальный язык эпохи.

Критерий содержательный к этому верхнему уровню жанровой иерархии в качестве основного и единственного применить нельзя. Так, например, категория возвышенного в равной мере может быть отнесена и к жанрам “верха” (симфония, опера, камерная музыка и т. д.), и к жанрам “низа” (фольклор, хоровая песня, сольная песня могут быть носителями возвышенных идей наравне с оперой или симфонией). И наоборот, как жанры “верха”, так и жанры “низа” могут существовать вне категории возвышенного. Таким образом, “низ” и “верх”, с точки зрения содержания, понятия условные, в них зафиксирован способ бытования и социальное предназначение жанра.

Способ бытования, отношения с другими искусствами, способ исполнения (инструментальный состав) действуют в качестве жанроразличительных признаков на средних уровнях жанровой иерархии. Музыка инструментальная и вокальная, программная и “чистая”, сценическая и концертная, музыка для больших и малых составов (концертная и камерная) — эта дифференциация в большей степени касается вторичных жанров, но по этим же признакам делятся и жанры первичные: песня и танец, инструментальная и вокальная музыка, джаз и рок-музыка, “авторская” песня, музыка духовых оркестров и массовая хоровая песня.

На уровнях наиболее дифференцированного мелкого членения на первый план выступает содержательный аспект жанра. Это отнюдь не значит, что социальный аспект, способ бытования, инструментальный состав отключаются вовсе — ведь нижние уровни иерархии всегда встроены в верхние и находятся с ними в отношении субординации. Речь идет, разумеется, только о жанроразличительных признаках в пределах данного уровня. Именно сфера содержания является опорным моментом, когда мы говорим о жанровых разновидностях, например об отличии комической оперы от лирической, а этой последней — от эпической или драматической, или о разных исторически сформировавшихся линиях развития симфонии (квартета, сонаты, вокального цикла и др.).

Отношения между “низом” и “верхом” (подчеркиваю еще раз условность этих терминов), между первичными и вторичными жанрами нестабильны. Периоды расхождения (особенно резкого в XX веке) сменяются периодами сближения с фольклором, с музыкой быта. “Низ” для “верха” является той же питательной средой, что и фольклор и даже бытовой язык для высоких жанров литературы. В свою очередь, высокие жанры музыки (как и литературы) — это и культурная среда, и источник вдохновения, и средство формирования и воспитания духовного и интеллектуального потенциала личности.

Ясно также, что и в области “низа”, и в области “верха” есть пограничные жанры, с легкостью переходящие жанровый барьер: это бытовое музицирование, виртуозная, концертная (в том числе эстрадная) и танцевальная музыка. Но главным жанром-посредником служит, конечно, песня — и сольная, и ансамблевая, и хоровая. Эти-то жанры, находящиеся на пограничной полосе, сами в перспективе исторического развития нередко переоцениваются, модулируют, поднимаются наверх — тем выше, чем больше историческая дистанция. Не последнюю роль в этом процессе играет и освоение жанров “низа” жанрами “верха”, сквозь призму которых мы и воспринимаем сейчас фольклор и музыку быта далеких эпох.

Форма и жанр — явления не только взаимозависимые (жанр не существует вне формы, и наоборот), но и пересекающиеся. Жанры “верха” обладают своими стереотипами форм-схем, фактуры, голосоведения, тембровой палитры, гармонических и полифонических приемов развития. Жанры “низа”, опирающиеся на модели и прецеденты, в еще большей степени обнаруживают зависимость от стереотипов иного рода, чем жанры “верха”. Отсюда ясно, что и принципы формообразования в том и другом роде различны. Общей зоной являются, конечно, жанры-посредники, находящиеся на нижних этажах иерархии, в которых основной формы может быть вариант как “низового”, так и “верхового” жанра. Так, песни и

романсы Глинки, Шуберта, Мусоргского, Чайковского, Свиридова опираются на формы и языковые элементы “низовых” жанров.

По-иному выглядит общение жанров “низа” и “верха” в крупных формах последнего. Здесь привнесенный, заимствованный жанр подчинен основному, его признаки, репрезентирующие самые главные, константные элементы, жанровые клише, всегда входят в новую систему как ее элементы, растворяющиеся затем в развитии⁵.

Словом, общение жанров на высшем уровне иерархии происходит в семантическом плане, в плане образно-ассоциативном, прежде всего отражающемся в смысловом облике тематизма, и в меньшей мере касается принципов композиции, принципов развития, развертывания процессуальной стороны формы, хотя влияние жанрового прообраза на форму всегда в той или иной степени ошутимо. Например, влияние песенного по своим истокам тематизма на форму в инструментальной музыке романтиков (перенос вариантной строфической формы) или танцевального тематизма на принцип формообразования в средних частях симфонического цикла — в тех случаях, когда этот тематизм связан с определенным жанром (будет ли это вальс, менуэт или марш).

Переключки жанров внутри “верха” (как и внутри “низа”) тем явственнее, чем дальше отстоят эти жанры друг от друга. Так, весьма явственными являются трансплантации вокальных, оперных жанровых клише в инструментальную музыку. В пределах близких или однотипных жанров подобные трансплантации ощущаются как стилевые скрещивания. Таковы переключки Скрябина с Шопеном в рамках фортепианной миниатюры, Брамса с классицизмом и барокко в рамках вариационного цикла, Танеева и Моцарта в рамках квартета, Прокофьева, Малера, Шостаковича с венским классическим симфонизмом и т. д. и т. п. В данном случае речь идет о переинтонировании, переосмыслении, стилистической инверсии жанра в его целостном виде вместе с типичной для него формой-схемой. На нижних этажах жанровой иерархии не только возможно, но и естественно перемещение типовых форм-схем из одного жанра в другой. Одна и та же композиционная форма-схема адекватно воплощает жанровое содержание весьма разных жанровых подвидов. Например, куплетная форма (как с припевом, так и без него) распространяется и на бытовую песню, и на область Lied (художественная песня), и на массовую хоровую песню.

Сонатная форма-схема (элемент формы II) вмещает в себя и масштабную форму симфонического allegro, и сольную сонату, и

⁵ Проблеме междужанрового общения посвящена статья: Скребкова-Филатова М. Некоторые проблемы жанрового анализа музыки // Проблемы музыкального жанра. М., 1981. С. 38—53.

ансамблевую музыку, и концерт, и такие жанры, как баллада, фантазия, увертюра (как самостоятельная оркестровая пьеса и как вступление к сценическому жанру — опере, балету, драматической пьесе). Поучителен, разумеется, не сам, давно уже известный этот факт перемещения, поучительны, прежде всего, те отличия в воплощении схемы, которые возникают при соприкосновении с разными жанрами. Эти отличия — если вынести за скобки индивидуальный авторский замысел — сами становятся типологическими. Так, сонатная форма в симфонии — не та, что в концерте, в трио — не та, что в квартете, в оперной увертюре — не та, что в симфонии или концерте. Давление жанра, в том числе состава исполнителей, на форму весьма значительно. Оно отражается на строении тематизма, фактуры, на синтаксисе, на процессуальной стороне формы, на соотношении экспонирующего и развивающего материалов.

И в условиях смены исторических стилей, и в ракурсе жанровом разные элементы формы обладают разными возможностями перехода стилистических и жанровых границ. И самые абстрактные элементы формы II (в их числе наиболее абстрактная — форма-схема) оказываются самыми вместительными и поэтому длительно существующими, проходящими сквозь исторические (эпохальные) стили.

Классицизм принято считать эпохой стабильной, эпохой нормативов, подчинения частного общему. Распространяя это эстетическое положение на конкретное содержание и на область формы I и формы II, пришлось бы признать, что классицизм — явление статичное, данное с самого начала как бы в готовом виде. Несмотря на то что целый ряд закономерностей и речевых констант сформировался уже в рамках предшествующего периода, классицизм — явление качественно отличное от барокко, которое не могло оформиться одномоментно, нужен был определенный исторический переходный период.

Внутри классицизма с его нормативной эстетикой не только не уменьшается, но возрастает роль индивидуальных стилей. На одной и той же общей основе “грамматик”, абстрактных закономерностей (и чем абстрактнее — тем вместительнее) увеличивается возможность переменных решений, возрастает разброс вариантов формы I. В этом смысле качественное отличие классицизма от барокко значительнее, нежели отличие романтизма от классицизма. В основе романтизма XIX века продолжают оставаться фундаментальные закономерности композиции (формы как кристалла и формы как процесса), гармонии (сохранение функциональности), голосоведения (его нормы), синтаксиса (наличие классической системы синтаксических единиц). Наибольшие изменения проис-

ходят в мелодике и в фактуре как наиболее конкретных слоев формы.

Классицизм — явление мобильное, в нем иное, чем в барокко, сочетание и соотношение константных и переменных элементов формы, иное соотношение центробежных и центростремительных сил формообразования; понятие стереотипа, клише обнаруживается в иных элементах языка. Поэтому традиционное представление о классицизме как эпохе стабильной является чрезмерно упрощенным. Стабильность классицизма, как и любого нового стиля, достигается в процессе. Накапливая новый речевой запас, изменяясь, классицизм, как и любой другой стиль, постепенно подготавливает стилевой кризис.

Глава 3. Функциональность музыкальной формы.

Общие положения

Функциональность — свойство всех элементов музыкальной формы, всех уровней. К такому убеждению исследователи-теоретики пришли не сразу. Раньше всего понятие функциональности распространялось на область гармонии, затем уже на область формы, лада в целом и далее на область сонорных свойств музыкального материала и ритм.

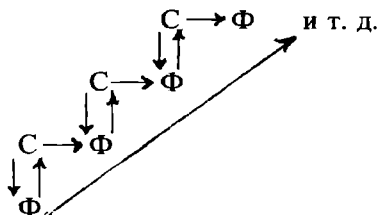
Понятие функции может быть трактовано по-разному. Общепринятое, обиходное толкование — предназначение, роль. В таком смысле понимают функцию большинство музыковедов. Так, например, А. П. Милка уточняет это понятие, учитывая взгляды Г. Лемана, Г. Гемпеля, и присоединяется к определению функции М. Сетрова: “Функция может быть определена как такое отношение части к целому, при котором само существование или какой-либо вид проявления части обеспечивает существование или какую-либо форму проявления целого” (57, 12). Для А. П. Милки функциональность — общемузыкальное явление, он понимает функцию как отношение части к целому, обеспечивающее сохранение системы или направленное на поддержание (57, 9, 13).

Новый момент в определении функции естественно предполагает в качестве антитезы или второго члена бинарной оппозиции понятие дисфункции, то есть действие элемента (части целого), направленное против целого, служащее его разрушению как художественного организма. Понятие дисфункции актуально, когда мы имеем дело со статистически обрабатываемым материалом, например в период интонационного кризиса, ломки стиля. Тогда за систему принимается стиль эпохи, дисфункция элемента в пре-

делах общего представления о стилевой системе говорит о нарождающихся новых принципах и, конечно, данное понятие не соотносится с понятием художественного целого. Другой аспект — критический, направленный на тот или иной недостаток, неудачу творческого решения в рамках художественного произведения.

Понятие функциональности неразрывно связано с понятием структуры. Функциональность элементов структуры превращает ее в динамически развивающуюся систему. Это касается в равной мере и содержания, и формы.

Отношения функции и структуры по-разному понимаются разными музыковедами. В. П. Бобровский пишет: «Функция по отношению к структуре выступает как некий общий принцип связи элементов, структура же по отношению к функции выступает как конкретный способ реализации общего принципа» (13, 13). Здесь эти отношения показывают зависимость частного от общего. Далее такая связь предстает уже в аспекте, близком отношению «содержание — форма»: «...Функция сама по себе — это роль, место данного элемента в интонационной системе, источник художественного смысла; структура, соответственно, — это конкретный способ реализации общего принципа связи элементов, носитель художественного смысла» (13, 14). Автор отмечает, что «соотношение «функция — структура» далеко от однозначности и твердой зафиксированности. Структура (как реализованный принцип организации элементов какой-либо системы) функционирует» (13, 17). Подвижность и неоднозначность отношений «функция — структура» В. П. Бобровский рассматривает следующим образом (13, 17): «...То, что на определенном уровне системы является структурой, на смежном уровне принимает значение функции. Так, художественная идея музыкального произведения реализуется посредством подвижной системы музыкальных образов. Следовательно, образ — компонент пары: художественная идея ↔ образная система. Но музыкальный образ как структурная форма художественной идеи является функцией в соотношении с музыкальной темой, поскольку именно музыкальная тема — одно из возможных средств интонационной реализации образа. Тема же, в свою очередь, будучи структурой, одновременно является функцией. Это можно отразить в схеме:



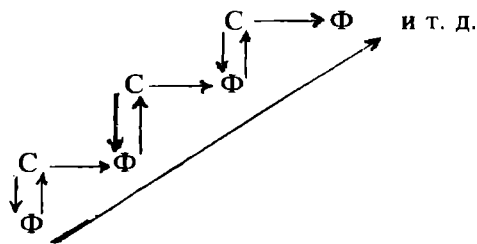
Выстроенная В. П. Бобровским схема подвижных отношений "функция — структура" отражает его взгляд на функцию как понятие, принадлежащее более высокому рангу, нежели структура, и здесь с достаточной ясностью выявляются отношения, подобные отношениям "содержание — форма". Именно поэтому, очевидно, автор воздерживается от продолжения схемы на уровне структурных этапов самой формы, где она могла бы иметь следующий вид:

форма как целое

разделы формы

период
предложение

фраза



По-видимому, такого рода отношения "функция — структура" внутри самой формы все же не отражают концепцию автора. Трудно конкретно представить себе, каким образом, например, период является функцией по отношению к предложению и структура по отношению к разделу. Очевидно, и его структура, и его функция занимают определенное место в общей системе формы. Схему-лестницу В. П. Бобровского скорее можно представить себе как схему-лестницу структурирования художественного целого, шкалу возрастания художественной информации.

Отношения "функция — структура" в теоретической концепции А. П. Милки также подвижны. Однако их незакрепленность он понимает иначе, чем В. П. Бобровский, а именно как возможность структуры какого-либо уровня быть афункциональной (57, 42 — 46).

Если принять за основу положение о том, что музыкальная форма не может быть бессодержательной, что в ней всегда присутствует содержание, хотя бы и не художественное, то и в анализе произведения как целого всегда взаимодействуют анализ функций элементов содержания и анализ функций элементов формы.

Формой в собственном смысле слова, формой в чистом виде тогда будет "звуковой ряд", "звучащее вещество" (Асафьев), звуковая материя, определенным образом организованная. Способом организации такой звуковой материи будет иерархическая, многоступенчатая структура, каждый элемент которой имеет свою функцию. Иерархичность структуры и системы функций выражается в музыке, пожалуй, наиболее отчетливо: здесь мы имеем дело с более

или менее однородными материально-идеальными рядами элементов от первых, низших до самых высших уровней.

Принцип структуры, сущностью которого является несводимость целого (структуры) к сумме элементов, воплощается уже на уровне комбинаций тонов, то есть на самом элементарном уровне восприятия.

Первый уровень — это уровень элементов музыкальной ткани или, как их часто называют, средств выразительности. Название представляется не вполне адекватным, так как не только элементы музыкальной ткани, но и принципы развития и формообразования, и форма-композиция также являются средствами выразительности и принадлежат не плану содержания, а плану выражения.

В свою очередь, элементы музыкальной ткани можно разделить на две группы:

1. Элементарные частицы, вне контекста не имеющие ни семантической (выразительной), ни формообразующей функции. Сюда относятся: звуки (тоны или шумы)⁶, созвучия, аккорды, взятые вне контекста. Как и любое другое звучание, они обладают такими свойствами, как абсолютная высота, плотность (число разных тонов в созвучии или аккорде), тембр, динамика, длительность звучания, количество звучания (общее число звуков).

2. Элементы звучания, развернутые во времени: ритм, мелодическая, точнее, звуковысотная линия, фактура (одноголосие или многоголосие, полифоническое или гармоническое), обладающие такими свойствами, как артикуляция, тембр (отношения тембров), плотность (отношение плотностей звучания), количество звучания (отношение количества звучания), динамика (постоянная или переменная).

Эти элементы могут репрезентировать текст. На данном уровне образуется метрический стереотип, выявляется метр, “квант фактуры” (термин К. И. Южак) — ячейка, достаточная для определения типа фактуры. «Эти наименьшие построения, — пишет К. И. Южак, — представляют собой более или менее замкнутые, в вертикальном аспекте оформленные кратчайшие фрагменты развертывающейся ткани. Их можно условно назвать “квантами фактуры” (структура вертикали, разумеется, зависит от целостной музыкальной системы, от условий стиля» (127, 23).

На уровне второй группы элементов происходит развертывание во времени элементов первого — в этом их коренное отличие. Сходство же заключается в том, что элементы и первого и второго уровней не существуют в виде самостоятельных фрагментов текста.

⁶ Здесь не принимается во внимание структурность самого тона как физического явления.

Нельзя представить себе звуковысотную линию вне ритма, а ритм (в музыке) вне звуковой материализации, фактуру вне других компонентов звучания (тип многоголосия) и многоголосие вне фактуры.

Второй, качественно отличный от первого уровень — это уровень синтаксиса. А. П. Милка называет этот уровень мотивным (57, 63). Именно здесь элементы первого уровня объединяются, приводятся в движение, обретают функциональный статус процесса формообразования в качестве целостных структурных единиц. В свою очередь, синтаксический уровень содержит две группы:

1. Мелкие синтаксические единицы (мотивы, фразы, субмотивы, микромотивы, фигуры, комбинации фигур, попевки).

2. Крупные синтаксические единицы (период, предложение и подобные им построения).

Различие между мелкими и крупными синтаксическими единицами заключается не только в величине, но и в разных функциональных отношениях с музыкальной формой-целым. Мелкие синтаксические единицы в классической форме могут действовать на всем ее протяжении, независимо от функций разделов. Крупные единицы (экспозиционный период и экспозиционное предложение) действуют главным образом в разделах, экспонирующих тематизм. Они могут выступать в роли формы раздела и при определенных условиях как автономные формы миниатюры или куплета песни. В разделах развивающих, разработочных, вступительных, заключительных структуры периода и предложения и им подобные могут и не возникать.

Синтаксис приводит в движение музыкальную ткань. В формах синтаксиса существуют и типы фактуры (монодия, гармоническое и полифоническое многоголосие), фактурные планы: мелодия, сопровождение, главные и второстепенные голоса, полифонические линии. В формах синтаксиса существует также музыкальный тематизм (79, 8—9). Синтаксис олицетворяет “лингвистический” аспект формы, тематизм — семантический, структурно-содержательный и процессуальный.

Продолжим иерархическую лестницу структур.

Третий уровень образует простые формы, разделами которых являются формы периода, предложения и структуры, соизмеримые с ними. Это простая двухчастная и простая трехчастная формы.

Четвертый уровень — сложные формы, разделы которых имеют структуру простых форм. Это сложная трехчастная, сложная двухчастная формы, простое рондо.

Пятый уровень — формы, крупные разделы которых представляют собой сложные формы либо формы, соизмеримые с ними. Это сонатная форма, рондо-соната, сложные многочастные рондо.

Шестой уровень — контрастно-составные формы, занимающие промежуточное положение между одночастными и циклическими формами.

Седьмой уровень — циклические формы, частями которых в сонатно-симфоническом цикле служат сложные формы четвертого и пятого уровней.

Восьмой уровень — суперциклы. К ним относятся вокально-симфонические и музыкально-сценические формы, части которых могут быть уподоблены циклическим формам.

Эта стройная на первый взгляд система форм на практике оказывается чрезвычайно уязвимой. Одни и те же формы, например рондо, вариации, сонатная, циклическая, неизбежно должны существовать на разных уровнях, ибо допускают различные варианты композиционных решений, разные варианты структуры разделов. Так, разделом сложной трехчастной формы могут быть не только двух- или трехчастная формы, но также сонатная, вариационная и даже период, а частью цикла — практически любая форма. Кроме того, одна и та же форма выступает то как самостоятельная, автономная, то в роли раздела в формах разных уровней. Но если нет жесткой закреплённости структуры разделов, то и существующий структурный критерий систематики форм становится сомнительным.

Первым из отечественных исследователей, кто открыл связь между композиционной и процессуальной сторонами формы, был Б. В. Асафьев. Асафьевская функциональная триада *imt* (*initio, motus, terminus*) распространяет свое действие на все уровни формы, начиная с синтаксического и кончая разделами крупных форм (5, 129). Развивая идею Б. В. Асафьева, В. П. Бобровский разработал полную и гибкую систему функциональных зависимостей во всех типовых классических формах (13). Им же разработана идея, — ранее высказанная Ю. Н. Тюлиным, но детально им не развитая, — о переменности функций музыкальной формы (11).

Действие асафьевской триады можно представить себе в виде следующей схемы:

I Синтаксис imt imt imt, imt imt imt, imt imt imt, imt imt imt, imt и т. д.
(мотивы, фразы)

II Синтаксис i m t, i m t, i m t, i m t, i и т. д.
(предложения, периоды)

Мелкие формы i m t, i m и т. д.

Крупные формы I M T

Если учесть принцип переключения функций, когда $\underline{imt}=imt$, наглядно демонстрирующий связь звеньев в пределах одного уровня, то станет ясно, что перед нами иерархическая система, отражающая становление музыки как движения, заключающего в себя единство дискретности, расчлененности (наличие *imt* на каждом уровне) и континуальности, слитности, нерасчлененности (принцип переключения функций $i:imt=i$) и, что еще важнее, погружение дискретностей одного уровня в континуальность следующего, более высокого — $\frac{imt}{I} \frac{imt}{M} \frac{imt}{T}$). Подчиненность функцио-

нальных триад функциям высшего порядка делает их в принципе неустойчивыми, несбалансированными, начинающими, продолжающими или замыкающими целое, частью которого являются разделы и фрагменты, имеющие начало (*i*), середину (*m*) и конец (*t*). Относительность устойчивости или неустойчивости, степень подчиненности функции высшего порядка также неодинаковы в разных разделах формы и в разных формах. Так, в разделах сложной трехчастной формы неустойчивость, подчинение части целому сконцентрированы (несмотря на максимальную завершенность раздела и, следовательно, максимально полную для части формы реализацию триады) в разработке (ходе, связующей части, развивающей середине), но и в ней функции *imt* (начала, середины, конца) выражены достаточно ясно, несмотря на господство функции высшего порядка *m*. Устойчивость раздела сложной трехчастной формы относительна, как и неустойчивость, открытость разработки.

БИФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ ЭЛЕМЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТКАНИ

Художественная форма любого искусства предполагает присутствие в своей структуре материала, который сам по себе, вне контекста, находится за пределами искусства. В музыке такой слой

составляют неспецифические элементы звучания, которые являются общими как для художественно организованной звуковой материи, так и для любого звучания за пределами музыки. Сюда относятся такие свойства, как высота, тембр, громкость (степень силы звучания), ритм (соотношение длительностей и акцентов), темп. Во внемузыкальной действительности могут в принципе встретиться звуки любой высоты, любое ритмическое сочетание, тембр, любая сила звука, а также любое чередование звуков, ритмов, тембров, громкостей. Вертикальный ряд также может включать в себя и понятие количества звучания (общего числа звуков), и плотность звучания (число разных звуков). Таково многоголосие звуков природы, города, человеческих голосов и т. д.

Как отмечает В. В. Медушевский (56), все элементы звучания неспецифического ряда обладают силой непосредственного чувственного воздействия. Вследствие этого именно они осуществляют прямую связь с внемузыкальным миром. Ассоциативность музыки как чисто слухового, так и зрительного плана (благодаря синестезии — способности представлять зрительное по слуховому и слуховое по зрительному) имеет своим проводником эти изначальные, природные, неспецифические свойства музыкального материала. Вне контекста, вне формы они являются свойствами неорганизованного звукового материала, звучания, еще не оформленного в художественное целое.

Все эти свойства, качества звучания не существуют порознь и материализуются в фактуре — одноголосной или многоголосной. Следовательно, фактура как способ материализации звучания, как внешний, чувственно воспринимаемый слой музыки должна быть отнесена к неспецифическому ряду элементов. В таком внешнем смысле термин “фактура” может быть отнесен и к пению птиц, и к многоголосному шуму города, и к любому иному звучанию. В. В. Медушевский и причисляет фактуру — наряду с ритмом и тембром — к неспецифическим элементам (в его терминологии — средствам) музыки (56). Внутри классической музыкальной системы элементы неспецифического ряда выступают в ином облике, чем во внемузыкальной действительности, в “звучащем мире” Они уже подчинены законам “второй действительности”, законам искусства.

Звуковысотные отношения и вне ладовых тяготений находятся в рамках полутоновой шкалы, да и материалом здесь служит не шум, а музыкальный тон. Созвучия конструируются на основе обертонового ряда, превращаясь в аккорды терцовой структуры. Ритм в его конкретной данности (в качестве ритмического рисунка) в своей подоснове имеет симметрию метра и двоичного или троичного дробления. Тембры также выступают в преобразованном виде как тембры музыкальных инструментов и певческих голосов,

производящих не шумы, а тоны (исключение — шумовые ударные). Плотность вертикали подчинена принципу удвоений аккордовых тонов, а количество звучания (число разных тонов) — строению аккорда при незначительном использовании неаккордовых тонов в одновременном звучании. (Речь идет, разумеется, только об одном — классическом — периоде.) Отсюда следует, что и фактура как собирательное, синтезирующее явление имеет в музыкальной ткани своим материалом приготовленное, опосредствованное в музыкальной системе звучание, которое создает звуковую среду классической музыки. Именно поэтому элементы неспецифического ряда могут — и это исторически необходимо — переходить в ряд специфических, формообразующих. В дальнейшем под неспецифическими элементами будет подразумеваться опосредованная в музыкальной системе звуковая среда.

К специфическим элементам (средствам) относятся формообразующие элементы, организующие музыкальную структуру на всех ее уровнях. Это:

1. Ритм как принцип временной организации:

а) мелодического (в монодии) лада;

б) движения гармонии, как фактора гармонического ладового ритма;

в) синтаксиса;

г) формы.

2. Лад как принцип звуковысотной организации в музыке любой эпохи, любого стиля:

а) ладов монодийных;

б) гармонических;

в) лада как двигателя формы, тонального плана.

3. Склад как наиболее общая закономерность организации фактуры (95, 231; 9, 18—20).

4. Синтаксис как форма существования тематизма и форма организации фактуры в музыкальном произведении.

5. Организация формы на высшем уровне: принципы формообразования, композиция, функциональные отношения разделов — элементов крупного членения формы.

Отношения формообразующих элементов в классической музыке — закономерностей и конкретного текста — можно представить себе как диалектическую взаимообусловленность:

текст \longleftrightarrow закономерность.

Формообразующие специфические элементы музыки не даны в перцепции, конкретном чувственном восприятии. Они воздействуют через конкретный текст, материализованы в звуковой реальности художественного явления — музыкального произведения. Взаимоотношения элементов специфического ряда образуют иде-

альную модель формы-структуры, формы как процесса и как кристаллического целого.

В историческом развитии музыкальной практики закономерности формообразования обретают значение априорных правил, без которых никакое авторское творчество не мыслимо. Правила являются результатом осознанного или неосознаваемого анализа множества вариантов во множестве конкретных текстов, данных в конкретном же чувственном восприятии.

Элементы специфические и неспецифические соотносятся в целом как управляющие и управляемые, активные и пассивные. Вне такого взаимодействия музыка как искусство невозможна, ибо музыка — это созданная человеком по определенным законам эстетическая ценность, вторая действительность. Вне формообразующих закономерностей, вне активного строительства формы элементы неспецифического ряда лишены художественного значения. Это не значит, что звучания как таковые, в том числе и звучащая внемузыкальная действительность, не могут иметь эстетического воздействия. Однако понятия “эстетическое” и “художественное” — не синонимы. И звуки природы, и человеческая бытовая речь воздействуют эстетически, не являясь результатом художественной деятельности. Точно так же вне материала невозможно и действие формообразующих элементов.

Единство противоположно направленных функций элементов специфического и неспецифического рядов раскрывается не только на уровне художественного целого, но и на уровне художественных средств. Так, в двух ипостасях выступает ритм как чувственно-конкретный ритмический рисунок, который можно отделить от контекста, представить себе в любом тембре или в зрительно воспринимаемом движении и в указанной выше роли организующей, формообразующей силы. Определенный, имеющий обозримые контуры ритмический рисунок — это и импульс движения, и одновременно форма, обозначающая контуры синтаксической единицы, например мотива. В то же время равномерное, нерасчлененное ритмическое движение (пульсация) при условии остинатности, подчеркнутой единством тембра, звуковысотной линии, гармонии и пр., может быть воспринято и как расчлененное, неравномерное в том случае, если звуковысотная линия, гармония, фактура, динамика, артикуляция будут меняться, то есть управлять ритмом.

Двойственность мелодической линии⁷ проявляется в том, что ладовые значения тонов по-разному воспринимаются

⁷ Под мелодической линией здесь и далее подразумевается звуковысотная линия мелодии; понятие “мелодия” будет употребляться лишь для обозначения целостного явления, включающего и мелодическую линию, и ритм, и синтаксис.

переосмысливается не только сам этот тон, но и ладовое значение предшествующего трезвучия e-moll⁸.

Наиболее исследована в музыкознании бифункциональность гармонии как противоречие функциональной и фонической сторон, противоречие функции и фонизма (95, 22—29, 99, 10). Чем ярче проявляется функция, тем менее — фонизм, и наоборот (9, 49).

Единство противоположностей в музыкальной ткани многоголосия в целом выражается в соотношении явления и закономерности, например фактуры и склада, в возможности как совпадения, так и несовпадения конкретного, чувственно воспринимаемого вида фактуры и лежащего в основе ее склада, то есть формообразующего принципа музыкальной ткани (9, 18—20). Полифоническая фактура может существовать на основе гармонического склада, ибо управляющим, формообразующим фактором здесь служит гармоническая функциональность.

В разработке первой части Второй симфонии Бетховена есть каноническая секвенция (в ней применен двойной контрапункт). Голоса этой полифонической фактуры достаточно определены и тематически контрастны. Это видоизмененная тема главной партии (ГП) и тема, восходящая своими истоками ко второй теме связующей части. Однако движущей силой этого раздела разработки несомненно является гармония, тональное развитие от g-moll к e-moll и далее снова к D/G.

На D/G, предвещающей тему побочной партии (ПП), развертывается бесконечный канон. Динамическая его направленность обусловлена опять-таки гармонией D/G→T/G (на тонике G-dur появляется тема ПП). Полифонический тип фактуры противоречит складу — в данном случае гармоническому — как движущей силе формы. В то же время именно полифония, самостоятельность голосов, их перемещения и скрещивания реализуют гомофонный склад в наиболее динамичной фактуре. Без оживленного движения голосов, без их полифонического сплетения в каноне, без “мотивных цепей” доминантовый предыкт оказался бы бессодержательным общим местом.

Противоположное соотношение образуется в том случае, когда аккордовая последовательность возникает как сплетение мелодических линий, не управляемая гармонической функциональностью.

Двойственность функций тембра (этот элемент большинство теоретиков безоговорочно относит к ряду неспеци-

⁸ Много примеров взаимодействия мелодической линии и ладовой стороны мелодии приводит Л. А. Мазель, исходя из принципа множественного концентрированного воздействия. Противоречие ладовых тяготений и мелодической линии рассматриваются им как взаимодополняющее единство (51, 98—100).

фических) выражается в том, что тембр наиболее непосредственно (наряду с громкостью и количеством звучания) воспринимается слушателем, как бы поверх всех других элементов музыкальной ткани, как окраска, внешняя ее оболочка. Но тембр способен выполнять и формообразующие функции, прежде всего — в роли темы, тематического тембрового амплуа с закрепленной зоной значений. Таковы, например, семантические амплуа медных (фанфары, темы “рока”), деревянных духовых (пасторальные наигрыши), ударных, арфы и т. д. Тембр играет определенную роль и в строительстве формы. В концертной форме (Konzertform) XVII — XVIII веков смена тембров, смена tutti и концертующих инструментов или tutti — solo для создания формы важнее, чем смена тематического материала и фактуры.

Формообразующее значение имеет тембр в музыке XX века. Расширение тембровой палитры привело к расширению сферы тематических тембровых амплуа (особенно в группе ударных), образованию новых типов тембрового тематизма. Косвенным свидетельством усиления формообразующей функции тембра является ломка стереотипов тембровых амплуа, их переосмысление. Нарушение стереотипа, подмена тембрового амплуа одного инструмента или их группы другими тембрами возможны тогда, когда сам стереотип достаточно прочен и устойчив. Тембр становится предметом изображения, например, в Испанских увертюрах и “Камаринской” Глинки. В XX веке роль тембров ударных и щипковых поручается струнным смычковым, подготовленному фортепиано, оркестр уподобляется хору, хор — оркестру и т. д.

Внутри формы семантическую и формообразующую роль играет тембровое перевоплощение материала, которое влияет на композицию и формобразование напрямую в тех случаях, когда происходит противопоставление больших построений: проведений темы (например, периода или предложения — как в дуэтных сонатах и трио) или раздела экспозиции, как в классическом сольном концерте. Тембровая перекраска темы приобретает иногда почти программное значение — как, например, перемена ролей скрипки solo и валторны в Пассакалии из Скрипичного концерта № 1 Шостаковича. Явственно выступает формообразующая роль тембра медных в первой части Шестой симфонии Чайковского.

Менее очевидна бифункциональность таких элементов, как звуковысотные перемещения, количество и плотность звучания, “громкостная” динамика, артикуляция в их отношениях с синтаксисом и разделами формы. Эти элементы погружены в фактуру и проявляют свое формообразующее действие через нее, но все же достаточно заметно. В Allegretto сонаты Бетховена op. 14 № 1 первая часть простой трехчастной формы представляет собой период повторного строения, второе предложение которого звучит октавой

выше, что создает эффект пространственного сопоставления. Прием этот повторен и в середине формы, где таким способом строится разомкнутый модулирующий период. Дальнейшее регистровое развитие происходит в репризе в сочетании с преобразованием формы — вместо двойного периода здесь период с расширением и дополнением. Регистровая же инверсия приема (перемещение материала сверху вниз) в репризе и заполнение регистров в дополнении гармонично уравнивают всю форму. Без звуковысотных перемещений она утратила бы свою специфику, а художественный эффект поблек бы. Без пространственной игры регистров, без дробящихся и отражающихся в имитациях мотивов эта пьеса выглядела бы ординарной и приземленной.

О выразительных и формообразующих функциях артикуляции пишет И. А. Браудо (16). Артикуляция подчеркивает соотношение планов фактуры как в гармонии, так и особенно в полифонии. Кроме того, артикуляция может служить формообразующим средством при сопоставлении разделов формы, предложений, периодов, фраз, мотивов.

Интересный пример как совмещения, так и обособленного действия формообразующих функций фактуры (прежде всего в аспекте плотности звучания), тембра и артикуляции являет собой менуэт симфонии № 97 Гайдна. Все традиционно точно повторяемые разделы простой трехчастной формы в первой части менуэта изложены здесь в разных вариантах инструментовки, артикуляции, динамики.

Соотношение элементов специфического и неспецифического рядов, ведущая роль в формообразовании того или иного элемента менялись исторически, с изменением самих этих элементов. Монодия и ранние формы многоголосия, развитая полифония Ренессанса, взаимодействие функциональной гармонии и полифонии в музыке зрелого барокко, функциональная гармония в эпоху классицизма, последующее развитие гармонии и нарастание роли тембра и линейного начала в XX веке, новое возвращение к гармонии, но уже не подчиненной строгой функциональной системе, — это периоды, когда все элементы музыкальной структуры перестраиваются, начинают по-новому взаимодействовать. Их соотношение определяется господствующим стилем, а в конечном счете художественными требованиями и типом мышления эпохи.

МУЗЫКАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ

Становление музыкальной формы основано на диалектическом единстве противоположно направленных тенденций: центростремительной и центробежной — и двух принципах формообразования: тождества и контраста, точнее, по-

вторения и изменения. Сразу же оговоримся: между центростремительной тенденцией и повтором, тождеством, так же как между центробежной тенденцией и контрастом, нет прямых связей, жесткой зависимости. И тождество (повтор), и контраст (изменение) в зависимости от контекста реализуют как центростремительную, так и центробежную тенденции. Повтор в музыке, временном искусстве, есть выражение принципа симметрии, порядка, закономерности. В любом искусстве, в том числе и в музыке, “мощь нерасчлняющего познания” (10, 482), авербальность, непереводаемость на язык слов непременно сочетается с “внутренней упорядоченностью”. Эстетическое удовлетворение возникает, когда эта упорядоченность улавливается (10, 489). Тождество проявляется на всех уровнях структуры, начиная с повторения единичного звука и кончая репризами высших сложнейших структур.

О значении принципов тождества и контраста в музыке пишут все исследователи начиная с Х. Римана. Большое внимание этой проблеме уделяют Б. В. Асафьев, В. П. Бобровский, В. А. Цуккерман.

Принцип тождества не сводится к повторению законченных синтаксических единиц или разделов формы. Его можно рассматривать и в вертикальном срезе синтаксиса и фактуры. Более того, тождество заявляет о себе на уровне закономерностей, не будучи напрямую связано с материалом.

Однако действенность повтора сохраняется лишь до известных пределов, которые зависят от характера материала, от функционального статуса и жанровой заданности. Превышение нормы повтора приводит к восприятию материала в роли фона, а далее появляется ощущение помехи, раздражения либо внимание вообще отключается. Существует некая критическая точка или область, с которой повтор уже не воспринимается и возникает настоятельная потребность в изменении, что уже само по себе ощущается как движение вперед, как стимул развертывания формы.

Это явление порога восприятия тождества связано с психологическим явлением сатиации, обесценивания повторяемого. Сатиация распространяется на все уровни, начиная с повторения тона в одном голосе фактуры и кончая стилем. Обесценивается, перестает привлекать внимание шаблон, происходит выветривание содержания при повторении одних и тех же приемов, драматургических схем, при копировании концепций и т. д. Повторяемое сначала привлекает внимание, утверждая свое бытие, свою закономерность, затем отталкивает его, превращается в фон или помеху.

Альтернатива тождества — контраст. Действие контраста в форме имеет столь же относительный характер, как и действие тождества. Подобно непрерывному тождеству — повтору, не уравновешенному, не компенсированному контрастом, изменением, —

контраст как непрерывное изменение, не уравновешенное, не компенсированное тождеством, в конечном счете приводит к эффекту “отторжения внимания”

Между тождеством и контрастом расположена шкала убывающего сходства и нарастающего отличия. Переходы одного в другое — тождества в контраст и обратно — связаны с многоуровневой структурой музыкальной формы и неравномерностью проявления тождества и контраста на разных ее уровнях. Возникает гибкий компенсаторный механизм, действующий по-разному в разных формах и жанрах, на всех взаимодействующих между собой уровнях формы.

Диалектическая взаимосвязь противоположно направленных сил — тождества и контраста — приводит в конечном счете к единству процессуальной и композиционной сторон в форме. Становление композиции, формы-кристалла происходит в процессе борьбы и взаимодополнения двух тенденций. При этом возникают сложные отношения между материалом (вернее, его структурой) и функцией. Даже точно повторенный материал, включенный в формообразование, в новом контексте неизбежно меняет свою функцию. В то же время разные, даже контрастные материалы в аналогичных или близких ситуациях оказываются функционально подобными.

Музыка есть движение — единство дискретности и континуальности. На всех уровнях музыкальной формы эти ее атрибутивные свойства реализуют музыкальные события. Событием,двигающим форму, в первую очередь надо считать изменение функций элементов структуры, что чаще всего связано с изменением или включением нового элемента. Но событие может произойти и вследствие изменения контекста, изменения ситуации.

Музыкальные события всех уровней структуры взаимодействуют между собой. Это сложное взаимодействие событий — их синхронность или асинхронность, интенсивность, качество, темп — обуславливают живое движение музыкальной формы. Под синхронностью имеется в виду одновременность изменений функций всех или ряда элементов. Абсолютная, полная синхронность практически означает сопоставление разных произведений, контрастных частей цикла. Обычно же внутри формы события протекают асинхронно. Всегда остается хотя бы один элемент, опережающий общий ход событий или отстающий от него, поддерживающий связь фрагментов. Это может быть и продолжающаяся мелодия, и неразрешенная или преждевременно разрешившаяся неустойчивая гармония, и продленные в новом (или возникшие в предшествующем) разделе тип фактуры, артикуляция, динамика или, наконец, функциональная недостаточность раздела,

недостаточная его развитость, недостаточная завершенность (связь “ожидания”).

Под интенсивностью события имеется в виду дальность связи элементов, степень контраста в момент их смены. Так, простая смена Т и Д в пределах одной тональности — событие менее интенсивное, чем мелодико-гармоническая модуляция в отдаленную тональность; смена тембра в пределах одной группы инструментов — событие менее интенсивное, чем смена solo скрипки хором медных или ударными. Понятие интенсивности относится и к фактуре, артикуляции, динамике, темпу.

Под качеством события имеется в виду направленность изменения на главное — в данном конкретном контексте — выразительное средство. Это касается прежде всего тематизма: если в теме главным выразительным элементом является ритм, или гармония, или тембр, то изменение (событие на уровне) этого элемента имеет качественно иной смысл, нежели на уровне тех элементов, которые в данной теме играют подчиненную роль.

Темп событий на уровне данного элемента может быть определен и безотносительно к событиям другого уровня. Темп событий обуславливается и абсолютной синхронной скоростью и скоростью их смены относительно друг друга. Например, быстрый темп событий в гармонии может сопровождаться медленным темпом событий в фактуре, быстрый темп событий в мелодии — медленным в области тембра и т. д.

Существует закономерное соответствие событий и структурной иерархии формы. К первому уровню структурной иерархии относятся изменения функций элементов:

- а) звуковысотной позиции и ладового значения тонов,
- б) длительностей и акцентов,
- в) функций созвучий и аккордов и их звуковысотного положения,

- г) тембра,
- д) плотности и количества звучания,
- е) артикуляции.

Эти события формируют квант фактуры, стереотип метра, лад.

События на уровне элементов приводят к образованию языковых синтаксических структур: мотива, фигуры, фразы, субмотива, микромотива, попевок, а также предложения, периода. Но в этом последнем случае изменения элементов воспринимаются как факторы изменения мелких синтаксических единиц при их слиянии в крупные: например, изменение каданса во втором предложении периода является событием, функционально объединяющим предложения в новую структуру — период. События на уровне синтаксических единиц, изменения мотивов, фигур, фраз и т. д. приводят к возникновению структур на уровне разде-

лов формы. События на уровне мелких разделов ведут к образованию структуры крупных разделов или простой формы. Изменение функций крупных разделов вызывают появление крупной формы. Контраст функций крупной формы лежит в основе формы цикла.

Итак, связь функции и структуры выражается в том, что события — иначе говоря, перемена функций элементов нижележащего уровня — приводят к образованию структуры вышележащего. Как видим, здесь есть сходство с идеей В. П. Бобровского, относительно возможности перехода функции в структуру на смежных уровнях. Однако, в отличие от схемы-лестницы В. П. Бобровского (13, 17), иерархические отношения “функция — структура” в приведенной выше системе подразумевают действие такого отношения в пределах формы, но никак не включают в себя переход формы на уровень содержания — системы образов и идеи. Кроме того, направление движения здесь обратное: не сверху вниз, а снизу вверх — события нижележащего уровня приводят к образованию структуры вышележащего. При этом действие событий всех нижележащих уровней сохраняет свою силу и прослушивается сквозь все этажи структурной иерархии. Более того, дальность действия таких элементов, как гармония, мелодическое развертывание, тип синтаксиса и, конечно, тематизма, — в зрелом классическом стиле распространяется на большие отрезки формы или на форму в целом.

Изменение функции — событие — не обязательно связано с изменением материала в соотношении не только пластов фактуры, но и фрагментов формы по горизонтали. Все классические формы, кроме простой одночастной, имеют два варианта решения: с включением нового контрастного и неконтрастного материала и с включением разделов, развивающих ранее изложенный материал, — при сохранении структурного статуса целого. Естественно, что и плотность, и темп событий, и их интенсивность не могут быть равномерными на уровне всех элементов формы: динамика формообразования обусловлена как раз неравномерностью, асинхронностью, разной интенсивностью событий как по вертикали — в разных пластах фактуры, — так и по горизонтали.

Функциональность на всех уровнях формы реализует себя в системе тяготений и разрешений, смене устойчивости и неустойчивости. А. П. Милка определяет это свойство следующим образом: “Тяготение есть ожидание появления конкретного элемента музыкальной структуры” (57, 20). В мелодии устойчивость символизирует тяготение и разрешение вводного тона в тонику; в гармонии — тяготение D в T; в ритме — утверждение сильной доли. Что же продолжает двигать форму вперед, какие новые тяготения, какая система ожиданий включается тогда, когда столь мощ-

ные двигатели формы, как ладовые и ритмические тяготения, разрешились? Такого рода события, как разрешение вводного тона или D в T, смена неустойчивости устойчивостью происходят в любой точке формы. И если в завершающем форму кадансе эти разрешения тяготений останавливают движение, то в любом другом месте они такого действия не имеют. Даже внутри мотива или фразы разрешение вводного тона в тонику не останавливает движения, равно как и разрешение D—T в гармонии или утверждение сильной доли такта.

По-видимому, проявление функциональности в виде ожидания конкретных элементов (повторения мотивов, T после D, основного тона после вводного) касается лишь простейших, элементарнейших ситуаций. Оно захватывает лишь зону кратковременной памяти, то есть распространяется на ограниченный участок текста. Отсутствие тяготений-ожиданий повторения, квалифицированное автором книги как афункциональность данного уровня, наводит на мысль о том, что определенные структурные уровни могут как бы выпадать из общей иерархии функций. Именно это и имеет в виду А. П. Милка, когда утверждает, что любой элемент музыкальной ткани или даже весь структурный уровень (например, мотивный) может оказаться афункциональным (57, 27).

Этот тезис представляется, однако, весьма спорным, ибо предполагает, что структура, принадлежащая определенной системе, афункциональна, то есть лишена какой-либо роли — как положительной, так и отрицательной. Таким образом, получается несоответствие структурных и функциональных уровней.

Система “тяготение — ожидание повтора” совершенно не действительна на уровне разделов формы, где экстраполяция повторений — случай крайне редкий и касающийся лишь исторически сложившихся типовых форм (рондо, сложная трехчастная), все же остальные участки формы оказываются в таком случае афункциональными, не вызывающими тяготения.

По-видимому, само понятие функциональной зависимости можно расширить. Функциональность проявляется в ожидании не только и не столько конкретного фрагмента, сколько определенных свойств, качеств материала; при этом допускается множественность, вариабельность решений. Детерминированы свойства, конкретное же воплощение не детерминировано, оно — всегда следствие непредсказуемого творческого акта. Можно предсказать (предугадать, предслышать), что в кадансе после I₆₄ будет D, а далее T. Но нельзя предсказать в точности текст и голосоведение. Можно иногда предсказать, что после повторяющихся одиночных мотивов последует суммирование (в противоположных случаях — дробление), но нельзя предсказать, как осуществится суммирование или дробление, какой именно будет суммирующая фраза или

каковы мотивы дробления. Можно предсказать, что после периода последует развивающий раздел, но нельзя угадать его материал. Можно с большой уверенностью предсказать, что после экспозиции неизвестной слушателю сонаты классического типа в следующем разделе не появится музыка в стиле Скрябина или Веберна, но предсказать конкретную разработку нельзя.

Следует еще и учитывать, что предсказание в подобных случаях имеет в своей основе богатый статистический и слушательский опыт, позволяющий судить о закономерностях музыкального формообразования. Иначе говоря, на основании опыта — чем более богатого, тем с большей вероятностью — экстраполируется не материал, а функция, коль скоро речь идет не об элементарных последованиях — не о повторениях звеньев секвенции или наступлении T в кадансе.

Экстраполяция функций — ожидание — распространяется на крупные участки и на форму в целом. В частности, по изложению темы хотя бы и в форме периода экстраполируется, например, крупная или мелкая форма, жанр, стиль и пр. Это положение относится, разумеется, прежде всего к классической европейской профессиональной музыке Нового времени, музыке неканонической культуры.

В канонических культурах Востока, а также в культуре переходного периода (от канонической к неканонической) конца Средневековья и раннего Возрождения или, вернее, Предвозрождения дело обстоит иначе. Там степень предсказуемости музыкального текста, а не только функций, предопределена самим принципом создания по образцу, принципом варьирования известного слушателю *а priori*, на основе комбинирования формул или на основе *cantus firmus*. Подобное положение распространяется, по-видимому, на наиболее устойчивые, связанные с обрядом жанры фольклора и область древнерусской церковной музыки как канонического жанра. Но даже и в этих жанрах экстраполяция не является жестко детерминированной, ибо зазор между повторяемым и неповторяемым сохраняется.

Весьма существенной поправкой, которую вносит, опираясь на закон сатиации и теорию информации, А. П. Милка, служит положение о том, что «полная предсказуемость “убивает” саму информацию и обычно отключает внимание от восприятия. Сообщение, по существу, оказывается лишенным содержания» (57, 27). Совершенно логичным был бы и вывод, которого автор не делает, а именно, что, кроме ожидания повторения, в такой же мере сильным является и ожидание изменения, ожидание нового и что функциональность воплощается как в тождестве, так и в контрасте и во всех промежуточных стадиях изменения материала.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СОБЫТИЙ

Рассматривая проблему взаимодействия функциональностей, А. П. Милка пишет: “Изучение взаимодействия функциональностей дает возможность познать тот эффект, то новое качество, которого не дает действие каждой функциональности в отдельности” (57, 27).

Механизм взаимодействия функциональностей можно проследить, анализируя взаимодействие музыкальных событий.

Функция любого элемента формы обнаруживает себя в соотношении с другим элементом, а изменение функции (музыкальное событие), следовательно, также обнаруживает себя в момент сопоставления (столкновения, соотнесения) элементов. Опираясь на изложенное выше положение об асинхронности событий разных уровней, разных элементов одного уровня (например, гармонии и мелодии, ритма и тембра и т. п.), можно прийти к выводу о том, что функция элемента меняется не только при соотношении этого элемента со следующим элементом этого же ряда по горизонтали (например, гармонии или мелодии), но и при изменении соотношений по “вертикали” — имеется в виду не точечная вертикаль, а соотношение развернутых пластов фактуры по вертикали. Примерами такого изменения функции служат перегармонизация мелодии или одного тона; изменение функции аккордов с появлением нового голоса в мелодии; изменение функции тембра благодаря введению конкурирующего нового тембра в другом голосе; изменение функции фигурации или мелодического голоса при включении нового мелодического голоса или контрапункта (как в начале первой части симфонии *h-moll* Шуберта); превращение *Hauptstimme* (главного голоса) в *Nebestimme* (побочный голос) — как в ПП первой части Четвертой симфонии Чайковского и т. п.

Любой остигатный голос или педаль неподвижен и афункционален только вне контекста, в контексте же возникает непрерывное взаимообогащение остигатного голоса или педали с подвижным контекстом, как это происходит, например, с педалью на Т в пьесе “Старый замок” из “Картинок с выставки” Мусоргского.

Один из мощных движущих факторов формы — неравномерность плотности событий в различных разделах формы. Музыка была бы крайне монотонной и утомительной, если бы от начала до конца на всех уровнях формы насыщенность событиями была бы одинаковой. Более того, такое явление неизбежно воспринималось бы как статика. Необходимость чередования пластов формы с рельефным материалом и фигуративным отметил Ю. Н. Тюлин. В его терминологии это чередование тематически насыщенной ткани и так называемых общих форм движения (100, 25). Отмеченное Ю. Н. Тюлиным и характерное не толь-

ко и даже не столько для классического, но, скорее, для романтического стиля явление можно трактовать и как смену рельефа фоном, тематизма — общими формами движения (фигурации, пассажи и пр.), и как смену типа событий. Именно в этих фигуративных, малоподвижных, с точки зрения мелодики и синтаксиса (ибо фигурация, как правило, однотипна), фрагментах музыкальной ткани динамизируется и активизируется гармония — фронт событий (сравнительно с экспозицией) оказывается перемещенным на другой уровень. Отсюда следует, что в любом тексте не может быть афункциональных элементов, лишенных роли либо положительной, направленной на поддержание системы в художественном произведении, либо отрицательной, направленной на разрушение системы в несовершенном, слабом произведении. Живое взаимодействие всех элементов формы делает процесс формообразования пластичным, гибким, естественным.

Любой фрагмент музыкальной формы демонстрирует эту законсерность. Она распространяется на форму в целом (чередование разделов с разными преобладающими типами событий), жанры (характерные для данного жанра типы отношения событий разных уровней), стили (преобладающие в данном стиле отношения событий на уровне синтаксиса, гармонии и иных элементов, сравнительно с другими эпохальными, национальными и индивидуальными стилями).

Событийная сторона формы, количество и взаимоотношения событий разных уровней непосредственно связаны с функциональной стороной формы. В классических формах соотношение типов событий определенным образом связано с функциями разделов форм. Связано оно и с претворением одинаковых форм в разных жанрах. Взаимодействие событий по-разному проявляется в мелкой и крупной форме, в симфонии и сольной (клавирной) сонате, камерном ансамбле (в квартете иначе, чем в трио), в концерте и увертюре.

ОБОБЩАЮЩЕЕ СОБЫТИЕ

Функция *t* (*terminus*), окончание, в асафьевской триаде подразумевает разный способ выражения на всех уровнях формообразования. Окончание, завершение находит свое материальное воплощение в музыкальном событии, в изменении функций того элемента, который был основным для структурного уровня каждого данного фрагмента.

Функциональная триада в своем первичном, самом элементарном виде характерна уже для тематически значимых единиц синтаксиса: мотивов, фраз, попевок. В мотиве, фразе, попевке обобщающее событие — это интонационное изменение, вы-

раженное в звуковысотной линии: подъеме, спаде, скачке (восходящем или нисходящем), в ритме: изменении длительностей (замедление, ускорение), ритмического рисунка.

Обобщающее событие в предложении — это каданс (роль его не только синтаксическая, но и интонационная), замыкающий, превращающий предложение в целостную структуру. Обобщающее событие в периоде — это вся зона каданса второго предложения. Функция этого каданса двойная — он не только замыкает второе предложение, но и, корреспондируя с кадансом первого предложения, замыкает весь период как целое. Обобщающее событие в периоде, разумеется, может быть сосредоточено и в дополнении.

В простых формах обобщающее событие представлено уже не только зоной каданса или дополнения, но различием в развитии во второй части или репризе. В сущности, и включение (или, по терминологии московской школы, реприза) в простой двухчастной форме, и реприза в простой трехчастной уже самим фактом своего появления замыкают форму и служат, таким образом, обобщающим событием. Изменения в репризе, в особенности расширение, сокращение и, конечно, дополнение, усиливают обобщающую функцию репризы. Дополнение же (если оно возникает только в репризе) имеет двойную функцию: оно завершает не только репризу, но и всю форму.

В сложных формах обобщающее событие также сосредоточено в репризе и коде. Расширение заключительных разделов (например, дополнений и заключительной части в сонатной форме) и специально выделенная кода, укрепляя форму, одновременно несут в себе смысловой итог, вывод, то есть всегда семантически значимы.

Наконец, обобщающее событие в циклической форме — это финал и в особенности его кода. Семантика финальности обычно выясняется уже в характере основного тематизма, а далее — в типе развития и композиции.

СТРУКТУРНАЯ ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ И ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ ПОДОБИЕ СТРУКТУР

Рассматривая все уровни функциональностей, В. П. Бобровский отмечает тем большую устойчивость функций, чем менее они связаны со структурой: так, общие логические и общие экспозиционные функции “относительно устойчивы и охватывают эпоху развития европейской музыки с начала ее возникновения до наших дней. Третий и четвертый уровни — специальные композиционные функции и закономерности формы как данности, напротив, исторически и стилистически более подвижны” (13, 30). При этом автор исходит из общего, выдвинутого им ранее постулата: “...Функ-

ция исторически и стилистически более устойчива, структура же более подвижна и изменчива” (13, 20).

Такая точка зрения логически вытекает из идеи о том, что функция является, с одной стороны, “источником художественного смысла”, а с другой — “неким общим принципом связи элементов”; структура же “выступает как конкретный способ реализации общего принципа” (13, 13). Естественно, что функция как общее (закон) должна быть устойчивее структуры как частного (конкретного способа).

Однако в конкретных условиях, в классической форме (имеются в виду не только собственно стиль классицизма, но и все последующие стили, где действуют классические принципы формообразования) структура и функция оказываются в состоянии взаимной подвижности относительно друг друга. Классические структуры (формы-схемы, форма II) обладают свойством менять свой функциональный статус в зависимости от контекста, от ситуации, в которую они попадают. Так, например, период в качестве самостоятельной одночастной формы или в роли части цикла имеет совершенно иной функциональный профиль, иную наполненность событиями, чем период в роли первой части простой двух- или трехчастной формы, а период как часть простой формы имеет иной функциональный статус, чем период в роли ГП в сонатной форме. Если период — одночастная форма — содержит в себе изложение темы, ее развитие и завершение, если *imt* в нем исчерпывающе выражены и форма закончена, то чем масштабнее форма, частью которой является период, тем больше его материал подчинен функции высшего порядка, тем менее он самостоятелен, тем больше “ожиданий продолжения” вызывает.

Простая двух- и трехчастная форма в качестве формы самостоятельного произведения также имеет совершенно другой функциональный статус, чем та же форма в роли первого раздела сложной трехчастной формы, а эта последняя отличается от двух- или трехчастной формы в роли ГП сонатной формы или рефрена рондо.

Отличия во всех трех случаях, как и в форме периода, заключаются в разной выраженности функциональной триады (*imt*), разной наполненности событиями, разной степени подчиненности (или — если форма автономна — в неподчиненности) функциям высшего порядка. Эта закономерность распространяется и на крупные формы. Так, сонатная форма в первой части цикла имеет иной функциональный статус, чем та же форма в качестве раздела сложной трехчастной формы. Чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить первые части Девятой симфонии Бетховена, Первой симфонии Бородина с первыми разделами Скерцо этих же симфоний. Сонатная форма в Скерцо подчиняется прежде всего законам

жанра, что выражено и в тематизме, и в единстве фактуры и ритмической пульсации. Соотношения разделов не только уменьшены в масштабах сравнительно с первыми частями: в них нет той сложной зависимости ГП и ПП, которая есть в первых частях, нет и той сложной работы с тематизмом в разработке, которая определяет разработку Бетховена и Бородина как центр формы, как арену главных драматургических событий и тематических трансформаций.

Меняет свой функциональный статус и свои масштабы в зависимости от ситуации и вариационный цикл. Совершенно ясно, что ни многочастные циклы барокко (а здесь встречаются и циклы, в которых число вариаций от тридцати до шестидесяти)⁹, ни циклы Тридцати двух или Тридцати трех вариаций Бетховена вообще не могут быть частью другой циклической формы, ибо их масштабы сами по себе равны большому концертному или сонатно-симфоническому циклу. Внутри цикла вариационная форма в зависимости от расположения — в начале или в середине — имеет иные масштабы и иной тип тематизма, чем в финальных частях.

Все это свидетельствует о том, что форма-схема (форма II), сохраняя свои видовые признаки, свой структурный статус, меняет свою функцию, оказывается полифункциональной. Структура в этом случае более устойчива, чем функция. Речь идет не о форме как данности (ибо тогда приведенные случаи можно было бы отнести к разряду исключений), а о ситуациях повторяющихся, в достаточной мере типичных, поскольку они встречаются в разных стилях, в разные эпохи, у разных авторов.

Принцип структурной полифункциональности дополняется принципом функциональной эквивалентности, или функционального подобия. Коль скоро одна и та же форма-структура может иметь разные функции в зависимости от контекста, то, следовательно, в одних и тех же ситуациях разные формы могут быть взаимозаменяемы.

В зависимости от масштабов формы, от замысла цикла в целом в качестве формы первого раздела Скерцо (сложной трехчастной формы) может выступить и простая двух- или трехчастная форма, и вариационная форма, и рондо, и сонатная, и большой период, и даже сама сложная трехчастная форма. Они функционально эквивалентны, функционально подобны, хотя, конечно, в каждом конкретном случае, в определенных обстоятельствах ни одна из них не может быть заменена другой. Речь идет о вариантах решения формы-схемы, где первый раздел должен быть максимально (опять же лишь в качестве раздела крупной формы) самостоятельным, почти автономным.

⁹ Исключение составляют такие части сюит, как Чакона Баха или Вариации из клавирной сюиты G-dur Генделя.

Функциональное подобие обнаруживается особенно ясно, когда вместо традиционного, типового для данной формы решения композитор создает уникальный, нетиповой вид композиции. И все же само обилие различных решений, количество прецедентов замен говорит о существовании принципа функциональной эквивалентности.

Принцип функционального подобия выявляет другую, противоположную связь пары “функция-структура”: здесь функция вышележащего уровня (уровня раздела, уровня целостной формы) оказывается более устойчивой, а структура — варибельной.

Можно сделать общий вывод: структура — функция — это не только пара с односторонней зависимостью, то более жесткой, то более гибкой; структура - функция — это единство противоположностей. Противоречие функции и структуры лежит в основе их единства.

Оба принципа — полифункциональность структуры и функциональное подобие — распространяют свое действие и на синтаксис, и на более высокие уровни формы — циклическую и суперцикл. На уровне синтаксиса полифункциональность структуры проявляется в том, что такие структуры, как мотив, фраза, предложение, период, имеют разный функциональный статус в разных ситуациях формы-схемы и в разных контекстуальных условиях формы как данности, в разных стилях. Мотив, фраза, предложение, период в быстром темпе функционально не равны этим же структурам в медленном темпе, прежде всего по количеству событий, по распределению их в разных планах фактуры и разных элементах звучания — таких, например, как плотность звучания, динамика и в особенности артикуляция, то есть всего того, что в медленном темпе имеет гораздо более дифференцированный вид (а в быстром темпе — гораздо более обобщенный)¹⁰. Принцип функционального подобия на уровне синтаксиса проявляется в способности единичного звука или созвучия (то есть элементов, которые в обычном темпе не репрезентативны) в определенных условиях выполнять роль мотивов, то есть смысловых единиц синтаксиса, тематически репрезентативных; в способности или возможности мотива замещать фразу, предложение, а предложения — выступать в роли периода.

Очень широко действуют законы полифункциональности структуры и функционального подобия в циклической форме. Частью цикла, достаточно самостоятельной, чтобы существовать и вне целого, может быть практически любая форма. Есть циклы, состоящие из крупных форм, и циклы миниатюр, циклы смешанного типа, где миниатюры — периоды, простые формы — соседствуют с

¹⁰ См. об этом подробнее далее в разделе II.

крупной формой (вариационной, сложной трехчастной, рондо, сонатной).

В самом строго организованном цикле — сонатно-симфоническом — любая из частей допускает весьма разнообразный набор форм. Сонатно-симфонический цикл сохраняет свой статус, даже если в нем нет сонатной формы, что встречается нередко уже в циклах Гайдна, Моцарта и Бетховена и почти постоянно в симфонических циклах второй половины XX века. Статус цикла сохраняется в этих случаях благодаря тому, что остаются неизменными форма целого и основные жанровые амплуа частей. Так действует принцип функционального подобия. Полифункциональность структуры, как уже было отмечено, действует на уровне частей цикла: одна и та же форма имеет совершенно различный вид в разных его частях. Кроме того, одна и та же структура цикла в целом обладает разными признаками в разных жанрах и в разных составах инструментов. Сонатно-симфонический цикл в камерном жанре имеет другие качества, нежели в симфонии или концерте.

Учитывая принцип функционального подобия, можно более гибко подойти к определению сущности формы как типовой структуры, принимая во внимание диалектическое противоречие функции и структуры. Недостаточный учет этого противоречия приводит иногда к неудобствам в анализе и алогизмам в классификации форм. Так, Л. А. Мазель, указывая лишь на одну из функций периода, справедливо замечает, что эту функцию (экспонирование темы) могут брать на себя разные в структурном отношении построения, а не только нормативный период (“основной тип”). Он пишет: “...Верное понимание и полное определение периода должно включать три момента: 1) указание на функцию, на роль в музыкальном целом (форма законченного изложения темы в гомофонной музыке); 2) указание на основной тип строения (два построения по четыре, восемь, шестнадцать тактов с упомянутым выше соотношением календий); 3) указание на то, что построения иной структуры, выполняющие ту же функцию, также считаются периодами (если только хотя бы некоторые структурные признаки сохраняются)” (52, 163—164). Л. А. Мазель, следовательно, во главу угла ставит функцию, считая, что период — это прежде всего функция экспонирования и что нормативный период — это частный случай, подобно IV ступени в роли S, которая как функция включает в себя много аккордов (52, 164). Таким образом, он предлагает называть и считать все построения, выступающие в роли экспонирования темы, периодами с указанной выше оговоркой (какими именно чертами сходства с периодом должны обладать эти построения — остается неясным). Все же остальные формы классифицируются им по структурным (композиционным) признакам.

В самом деле, если перенести на все формы принцип определения формы по функциям, то все первые разделы простых форм будут периодами, а все первые разделы сложной трехчастной формы — простыми формами. Тогда простой трехчастной формой придется считать и сонатную, и вариационную формы. В то же время существующая классификация лишена единого принципа, действующего на всех этажах иерархии.

КОЛИЧЕСТВЕННОЕ ПОДОБИЕ

Как традиционная, так и современная теория музыки уделяют много внимания проблеме пропорциональности, количественной соотнесенности всех элементов формы. И на уровне синтаксиса (периода, предложения, фразы, мотива), и на уровне целостной формы (соотношение разделов), и на уровне цикла музыковеды ищут и находят всякого рода количественные соответствия, принципы пропорций и пр.

Количественные отношения, отношения протяженностей нередко рассматривались как бы сами по себе, вне связи с собственно динамической стороной формы. Абсолютизация пропорций приводила к выработке неких нормативов, отклонение от которых принято было считать “ошибкой”. Собственно, на этом была основана консервативная школьная теория, против которой выступили Б. В. Асафьев и Э. Курт. Речь идет именно о школьной теории, а не о таких крупных научных теориях, как теория Римана или Катуара.

Важность исследования количественных отношений — особенно в классической музыке — очевидна. Стройность, пропорциональность, соотнесенность по протяженности — все это атрибуты классической формы, откристаллизовавшейся как целое. В процессе же становления, развертывания количественные отношения взаимодействуют с функциональной и структурной сторонами. Понятие количественного подобия, количественного эквивалента не означает точного количественного совпадения. Колебания могут быть весьма значительны, вплоть до двойного и тройного превышения или сокращения (как, например, между ГП и ПП в Шестой и Седьмой фортепианных сонатах Бетховена). Существенно, что при этом сохраняется соотносимость разделов по их протяженности, чему способствует, разумеется, соотношение содержательной стороны и типа развития, логически оправдывающего диспропорциональность. В мелких построениях (на уровне периода) такое нарушение пропорций возникает на фоне сформировавшегося у слушателей и композиторов нормативного эталона.

Принцип количественного подобия, или количественный эквивалент, — в отличие от тождества, повтора — имеет в виду не только различие, но и противоречие между масштабным тождеством (подобием) и нетождеством (неподобием) функции или структуры в количественно подобных построениях. Рассмотрим разные варианты этих противоречий.

Количественное подобие при функциональной разнонаправленности реализует закон симметрии, соразмерности в условиях нетождественности функций. Самый простой, давно описанный случай — простая двухчастная форма классического типа, в которой вторая часть в целом не является периодом. В том случае, когда вся вторая часть — построение развивающего типа, она, не будучи периодом по структуре, количественно подобна ему, соразмерна с ним. В двухчастной форме (по Ю. Н. Тюлину — с включением, по Л. А. Мазелю и В. А. Цуккерману — с репризой) с замыкающим точным или видоизмененным повторением одного из предложений первого периода, начальное построение второй части эквивалентно предложению, количественно соответствует ему:

$$\begin{array}{c} \text{a} \qquad \text{b} \\ \hline \text{a} + \text{a}_1 \quad \text{b} + \text{a}_{1(2)} \end{array}$$

В простой трехчастной форме с развивающей серединой, функционально контрастной, но количественно подобной периоду или предложению, будет средняя часть. В сонатной форме количественно эквивалентны¹¹, но функционально не равнозначны ГП и ПП, экспозиция и разработка, разработка и реприза. В рондо — это количественная эквивалентность и функциональная разнонаправленность рефрена и эпизодов (в отдельных случаях это “ход”, количественно эквивалентный рефрену), а также раздела разработки, заменяющего эпизод или рефрен. В классической вариационной форме количественно эквивалентны и функционально разнонаправленны вариации по отношению к теме и друг к другу.

Количественное подобие — важный момент в строительстве формы. Стройность, соразмерность, количественная симметрия при отличиях в материале, функциональном статусе, структуре создают предпосылки гармонии процессуальной и кристаллической сторон формы.

ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ И КОЛИЧЕСТВЕННАЯ СТОРОНА ФОРМЫ

Количественная сторона формы, пропорциональность, соответствие протяженностей как фактор архитектурный отмечает

¹¹ Здесь буквальные повторы экспозиции, а также разработки и репризы во внимание не принимаются.

ся большинством музыковедов-теоретиков (см., например, 100, 55; 122, 86 — 93). Однако количественная сторона формы не связывается обычно напрямую с функциональностью. Но определенная зависимость количества и функции существует, хотя она по-разному проявляется и зона таких проявлений весьма обширна.

Не существует, как было упомянуто выше, жесткой регламентации протяженности развивающих разделов относительно экспозиционных. И середина в простой трехчастной форме, и разработка в сонатной форме или ход в рондо могут быть и намного меньше, и намного (как у Бетховена) больше и экспозиции, и репризы. Точно так же реприза может быть и короче и длиннее экспозиции, эпизод больше или меньше рефрена. Второе предложение периода также может быть значительно протяженнее первого (период с расширением, дополнением).

Однако есть предел количественных соотношений, за границами которого деформируются не только композиционные, структурные, но и функциональные отношения форм. Сокращение разработки до нескольких тактов приводит к тому, что она начинает выполнять роль перехода-связки в сонатной форме без разработки. Увеличение средней части трехчастной простой формы в несколько раз по сравнению с экспозицией и репризой заставляет переоценить функцию крайних разделов как вступление и заключение (обрамление). Повторение даже относительно завершенных фрагментов на большом расстоянии, когда в середину попадает, например, целая часть цикла, развернутая оперная сцена или акт, уже нельзя назвать репризой трехчастной формы. Подобная реприза не стягивает форму, не дает возможности воспринять ее как единое целое, в первую очередь, благодаря резкому нарушению пропорций. К тому же середина в этих случаях и по тематическому материалу, и по принципам развития не воспринимается как раздел продолжающий или развивающий.

Широкое развитие материала во втором предложении периода, превосходящем в несколько раз начальное предложение, как в первой части Двадцать восьмой сонаты Бетховена оп. 101, размывает грани периода классического типа. Подобного рода количественное несоответствие предложений характерно для построений так называемого периода свободного развертывания доклассического типа (первая часть старинной двухчастной формы), но на иной стилистической основе. Свойственно оно и формам некоторых прелюдий и этюдов-картин Рахманинова, где второе предложение перерастает без цезуры в разработочный, неустойчивый, подчиненный функции *m* раздел, после чего следует реприза. Эту форму Ю. Н. Тюлин называет репризной двухчастной, опираясь прежде всего на цезуру, обозначающую смену функций между развиваю-

щим разделом и репризой, а также на количественные соответствия:

$$\underbrace{a + b}_{\substack{A \\ \text{I ч.}}} = \underbrace{a + \text{кода}}_{\substack{A \\ \text{II ч. (реприза)}}$$

Количественная неэквивалентность разделов в барочной концертной (Ю. Холопов) форме — ее называют также рондо-вариативной (В. Протопопов) и ритурнельной (М. Друскин) — весьма затрудняет четкое определение композиции, которая может быть оценена по-разному, если учесть различные планы членения и количественных отношений разделов. В доклассическом рондо (например, “Циклопы” Рамо) количественные диспропорции не дают оснований даже определить строго границы рефрена — этим “Циклопы” (по принципу формы) приближаются к концертной форме.

В XIX веке количественная неэквивалентность проявляется в пределах классических форм. В рондо сокращение (в Новеллете № 1 F-dur Шумана до четырех тактов) рефрена и расширение эпизодов приводит к тому, что рефрен оттесняется на задний план и ему отводится роль реминисценции (в первой части “Венского карнавала” Шумана к концу формы рефрен исчезает совсем; спасая многочастное, многотемное рондо от назойливой монотонии повторений).

Количественная неэквивалентность в вариационном цикле также достаточно характерное явление для XIX—XX веков. Расширение отдельных вариаций или в еще большей мере их сокращение и вторичное объединение разрушает цикличность формы и создает предпосылки сквозного развития, перерастания вариационности в разработанность (финал Третьей симфонии Бетховена, вариационные циклы сонаты для фортепиано № 2 и квартета № 2 Шостаковича — всюду это финалы, в которых композиторы, преодолевая расчлененность, цикличность, создают крупный план формы, устремленность развития к конечной цели — коде).

Функциональные отношения прослушиваются здесь уже на уровне вторичной формы, или формы второго плана (В. Протопопов). Количественное подобие, количественное соответствие, соразмерность уравнивает, приводит к общему знаменателю противоречие функции и структуры. Количественное же несоответствие говорит о взрыве, о дисбалансе структуры и функции, нарушении стереотипа формы во имя высшей художественной цели.

Раздел II

СИНТАКСИС

Глава 1. Система понятий, терминология

Проблема синтаксиса в музыке — одна из сложнейших. Противоречивость суждений отражается в противоречивости понятийного аппарата, терминологии. Одни и те же термины в работах разных ученых обозначают различные явления. Более того, противоречия можно обнаружить и в пределах одной и той же работы. Рассмотрим разные точки зрения на синтаксис.

Мотив. Проблема мотива — самая сложная в синтаксисе. В отечественном музыкознании существуют две противоположные точки зрения на мотив. Одна — восходящая к Риману и вообще к метротектоническим теориям — признает мотив как категорию синтаксиса, как единицу музыкальной речи, имеющую определенный сформированный статус. Мотив рассматривается в этом плане прежде всего в качестве ритмической единицы, величина которой соотносится с тактовым членением: мотив как построение имеет одну сильную долю. Отечественные ученые, развивающие метротектоническую теорию, отходят, разумеется, от жесткой ямбической схемы Х. Римана. Во главу угла ставится сравнение типов мотива со стопами стиха. Эта традиция Г. Катгуара — основоположника московской школы аналитиков — получила развитие в трудах Л. А. Мазеля. Теория мотивов-стоп предлагает совершенно определенный тип ритмики, основанный на сформированном метрическом тактовом ощущении ритма. “Для музыки со строгой акцентной метрикой, — пишет Л. А. Мазель, — и ясно подчеркнутыми ритмическими оборотами существенно понятие ритмического мотива. Под последним имеется в виду небольшой, узнаваемый при повторении ритмический оборот произведения, содержащий одну метрически сильную долю” (52, 107).

Другую, противоположную позицию занимает Ю. Н. Тюлин. Для него мотив — это лишь часть темы. «Мотив надо понимать как музыкально-смысловой выразительный элемент темы (или тематического материала вообще), а не как метрически-структурную “единицу” ее построения. В качестве такого выразительно-го элемента мотив всегда представляет собой мелодико-ритмичес-

кий оборот, в котором большую роль играет определенная гармония: в другой гармонизации он может приобрести совсем иное выразительное значение» (94, 13). Коль скоро тема может быть изложена в любой форме, то и строение мотива не регламентировано. Первой же единицей синтаксического ряда логически становится, следовательно, фраза. Отсюда ясно, что если для Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана фраза есть синтаксическое построение более высокого ранга, чем мотив (фраза включает в себя мотивы как элементы структуры), то для Ю. Н. Тюлина мотив может совпадать с фразой и выражение “мотив в форме фразы” для него не нонсенс.

Утверждая нерегламентированность величины мотива и его независимость от такта, Ю. Н. Тюлин вводит понятие “интонационный оборот” с целью подчеркнуть тематическую значимость мотива: “Под интонационным оборотом здесь подразумевается мелодический ход, хотя бы минимальный мелодический элемент, приобретающий выразительное значение в музыкальном контексте. Далеко не все промежуточные ходы (например, в быстрых пассажах) являются в этом смысле интонационными оборотами” (94, 14). Ю. Н. Тюлин подчеркивает, что “под мотивами и надо подразумевать интонационные обороты, имеющие особое выразительное значение, и в том их объеме, в котором они придают теме характерные черты” (94, 14). В то же время он считает, что “при музыкально-смысловой природе мотивы имеют важное структурное значение” (94, 15). Ю. Н. Тюлин, как и другие теоретики, признает возможность членения мотивов и их укрупнение: “Такие небольшие, не вполне самостоятельные, подчиненные обороты можно назвать малыми мотивами или, точнее, субмотивами... Большой, сложный мотив часто распространяется на всю фразу” (94, 17). Однако окончательного вывода о разделении функций субмотива и фразы Ю. Н. Тюлин не делает. “...Мотивное развитие, — пишет он, — непосредственно перерастает в высшие структурные формы — фразы и даже в целые предложения без их ясного расчленения” (94, 18). Последнее высказывание о фразе как о высшей по сравнению с мотивом структурной форме отчасти противоречит предшествующему утверждению о “распространении большого мотива на всю фразу”

Представление о мотиве как части темы одновременно предполагает, что тема должна состоять из мотивов и что мотив в качестве элемента структуры темы не может быть равен теме. Иначе говоря, по Ю. Н. Тюлину, тема не может быть мотивом, коль скоро часть не может быть одновременно и целым. Само по себе это положение говорит об известной регламентации структуры темы совершенно так же, как представление о мотиве как о тактометрической единице говорит об известной регламентации композиционной

структуры по принципу все укрупняющейся прогрессии 1+1, 2+2, 4+4, 8+8 в пределах периода. Вместе с тем мотивное членение все же выходит за рамки периода как формы экспонирования материала. Это признают и Л. А. Мазель, и Ю. Н. Тюлин.

Особый взгляд на строение музыкальной речи излагает в своей книге “Структура музыкального произведения” А. К. Буцкой. В главе V “Структура музыкальной речи” он, справедливо критикуя тактометрическую теорию А. Б. Маркса — Рейхи — Римана — Праута, выдвигает категорию музыкальной грамматики. Пафос теории А. К. Буцкой заключается, однако, не в критике — эта критика была уже многократно повторена, — но в утверждении принципиального несовпадения стиховой (метрической) и грамматической (ритмической) расчлененности музыкальной речи (17, 15). Автор исходит из подобного же соотношения стиховой схемы (метра) ударений и реального ритма стиха. При этом он, разумеется, отмечает, что “музыкальная размеренность имеет свои собственные законы, отличные от законов стихосложения, и имеет с поэтической речью лишь общие корни происхождения” (17, 182). И совершенно справедливо утверждает: “...Музыка гораздо полнее и шире, чем поэзия, использует взаимоотношения грамматической и тактовой структур, в равной мере используя как их совпадения, так и их противоречия” (17, 184). Собственно же областью синтаксиса автор считает закономерности объединения грамматических построений — мотивов. Таким образом, А. К. Буцкой относит к грамматическому ряду только мотив, принимая во внимание не метрическую, а ритмическую структуру.

Эти противоположные точки зрения на мотив несколько сближаются в определении В. П. Бобровского¹². Автор подчеркивает, с одной стороны, смысловую цельность и узнаваемость мотива (его тематичность), с другой — конструктивную — наличие сильной доли (элемент тактометрической теории).

В. А. Цуккерман совместно с Л. А. Мазелем в VIII главе учебника в параграфе “Части периода” также дает определение мотива, в котором учитывается его выразительная значимость и конструктивная функция: “Мотив есть наименьшая часть музыкальной мысли, имеющая значение смысловой (выразительной) и конструктивной (строительной) единицы” (53, 532).

Тематическую значимость мотива как мельчайшей смысловой единицы утверждает и Г. Альтман: “Мотивом мы называем наименьшую музыкальную единицу, которая имеет значение характерной звуковой фигуры или последовательности тонов для композиции (произведения), или одной из частей ее формы” (129, 14). Автор вслед за Э. Куртом делит мотивы на два типа: мотив развер-

¹² Музыкальная энциклопедия. М., 1976. Т. 3. Стб. 696.

тывания (*das Fortspinnungsmotiv*) и развивающийся (*das Entwicklungsmotiv*). Первый тип базируется на линейной музыке XVI века и распространяется на полифоническую инструментальную музыку вплоть до середины XVIII века. Второй тип происходит от танцевальной и песенно-танцевальной народной музыки и характерен для гомофонной музыки XVIII — XIX веков (129, 20 — 21).

М. Харлап, рассматривая мотив в контексте тактовой системы музыкальной ритмики, в своем определении сущности этого явления близок к Ю. Н. Тюлину. Он связывает понятие индивидуальности с неделимостью мотива и подчеркивает возможность выделения его из контекста, а следовательно, и возможность мотива представлять (репрезентировать) произведение (104, 75).

М. Г. Арановский акцентирует значимость в мотиве звуковысотной линии: "...Структура мотива — пишет он, — основана на дифференциации линейных функций звуков" (3, 112).

Фраза. Вокруг фразы дискуссии почти не разворачиваются. Понимание фразы вытекает из понимания мотива. Если принимать во внимание мотив как структурно-метрическую единицу, то фразой будет называться объединение мотивов, имеющее две сильные доли. Возможны фраза, состоящая из синтаксически самостоятельных мотивов, и фраза как элемент структуры суммирования: мотив+мотив=фраза, которая умещается в пределах предложения. Метрическое понимание фразы дает Л. А. Мазель: "Для того, чтобы уяснить метр (размер) музыки, определить величину такта, необходимо услышать по крайней мере две метрически сильные доли" (53, 107).

Несколько отлична концепция фразы у Ю. Н. Тюлина. Если мотив, как его понимает Ю. Н. Тюлин, — это лишь функция темы, часть темы, то фраза является прежде всего синтаксической единицей и ее величина оказывается нерегламентированной. В конечном же итоге и Л. А. Мазель, и Ю. Н. Тюлин признают возможность фразового строения мелодии, в которой построения, разделяемые цезурой, уже не мотивы, а фразы.

И. Лаврентьева определяет фразу как "1. Всякий небольшой, относительно заверченный музыкальный оборот и 2. В учении о музыкальной форме — построение, занимающее промежуточное положение между мотивом и предложением" И далее добавляет: "Представляя собой обособленную единицу музыкальной речи, фраза отделяется от соседних построений цезурой... Она включает два или несколько мотивов, но может представлять собой и слитное построение, не членящееся или лишь условно членящееся на мотивы"¹³. Отсюда следует, что структурный статус фразы определяется ее величиной относительно мотива, с одной стороны, и

¹³ Музыкальная энциклопедия. М., 1981. Т. 5. Стб. 918—919.

предложения — с другой, в то время как ее собственное строение оказывается нерегламентированным, то есть она может (подобно мотиву) не члениться или члениться на несколько мотивов (подобно предложению).

Близкую точку зрения высказывает М. Г. Харлап: “В музыкальной фразе ни величина ее, ни границы не имеют отношения к размеру, она начинается и кончается там, где этого требуют музыкально-смысловые связи” (104, 98).

И Ю. Н. Тюлин, и Л. А. Мазель, и И. В. Лаврентьева, и М. Г. Харлап, приводя различные доводы, в конечном счете подчеркивают не только количественное, но и качественное отличие фразы от мотива, ее иной структурный и метрический статус.

В своей системе М. Г. Арановский заменяет термин “фраза” термином “синтагма” (по аналогии с лингвистической иерархией синтаксиса). Синтагма — объединение разных мотивов (3, 138).

В связи с вышеизложенным возникают вопросы:

1. Всякие ли два (три-четыре) мотива составляют фразу? (Метротектоническая теория дает положительный ответ.)

2. Чем отличается фраза от предложения? (Формулировка М. Харлапа, отнесенная к фразе, приложима и к предложению.)

3. Является ли фраза универсальной категорией для всех музыкальных стилей и типов фактуры?

Предложение — одна из наиболее трудноопределяемых категорий синтаксиса. В метротектонической теории толкование предложения неизбежно вытекало из идеи геометрической прогрессии в суммировании мотивов и фраз. Другой путь — толкование предложения не как суммы, не как результата умножения, но как деления более крупного целого — периода. Последнее дает известные преимущества: в этом случае можно понять (объяснить) причину незавершенности, несамостоятельности предложений, и не только с позиции гармонии (половинный каданс в конце первого предложения), но и со стороны структуры, ибо второе предложение, несмотря на то что оно завершается полным кадансом, — в той же мере несамостоятельно, что и первое.

В. П. Бобровский дает такую формулировку: “Предложение — наибольшая часть периода, завершающаяся каденцией. Обычно П. [предложение] существует только как часть целого” Однако далее он замечает: “В ряде случаев оно все же способно обособиться и приобретать самостоятельное значение. Это в первую очередь относится к незамкнутой главной партии сонатной формы”¹⁴.

Несовершенство этого определения состоит в том, что сначала сущностным качеством предложения выступает его связанность формой периода (часть периода), а затем автор утверждает возмож-

¹⁴ Музыкальная энциклопедия. М., 1978. Т.4. Стб. 426.

ность существования автономного предложения и вне периода. Таким образом, существенный признак превращается во второстепенный.

В учебнике Г. Альтмана предложение выступает как самостоятельная категория — Satz. Автор не делает различия между категориями раздела формы и синтаксическими единицами, поэтому Satz-предложение фигурирует как синтаксическая единица Satzbau (Syntax), как гармоническая структура: Tonsatz (harmonische Struktur) и, главное, как представительная функция частей или мелких форм музыки (“...gestaltbildende Funktion des Satzes als kleinste Formeneinheit der Musik”). Сам термин имеет достаточно широкое значение, он может означать и структуру из двух предложений: предшествующее — Vordersatz (1 Halbsatz) и последующее — Nachsatz (2 Halbsatz) = большая часть (große Satz) и часть формы (129, 34).

Термин Satz употребляет по отношению к предложению Р. Штёр: “Под предложением следует понимать мельчайшую более или менее замкнутую часть (член) внутри более крупной формы” (135, 96). То есть предложение (Satz) относится к формообразующим единицам, к категории композиции. Сходной точки зрения придерживается и М. Г. Арановский.

Период. Более всего разработана в научной и учебной литературе проблема структуры и функции периода. Но и здесь наблюдаются значительные расхождения в понимании содержания самого термина. “Период, — пишет Л. А. Мазель, — это определенная (как правило, наименьшая из возможных) форма законченного изложения тематического материала (или законченного изложения музыкальной мысли) в гомофонной музыке, причем признаком законченности обычно служит полная каденция (изредка период встречается и в полифонических формах). Вместе с тем период — это простейшая форма самостоятельного гомофонного произведения” (53, 155).

В учебнике Л. Мазеля и В. Цуккермана читаем: “Форма, в которой излагается одна относительно развитая и законченная музыкальная мысль, называется периодом” Там же дается следующее определение темы: “Тема — это музыкальная мысль, излагаемая в каком-либо построении и имеющая значение для произведения или его части” (53, 498). Отсюда можно заключить, что период есть форма изложения темы. И это определение вызывает вопросы. Во-первых, тема даже в гомофонной музыке не всегда излагается в форме периода. Если рассматривать все музыкальные жанры XVIII — XIX веков, то чаще они написаны не в форме периода. Во-вторых, период (это констатируют и авторы приведенных выше определений) может функционировать как форма одночастного

произведения — вокальной или инструментальной миниатюры, где тема не только излагается, но и развивается. Последнее находится в противоречии с основной частью определения.

Не случайно Ю. Н. Тюлин вообще отказывается от формулировки определения, заменяя его описанием структуры и свойств. В основном Ю. Н. Тюлин рассматривает период как часть музыкальной речи, то есть как единицу синтаксического уровня. При этом он учитывает три фундаментальных признака: 1) величину построения, 2) состав построения и 3) структуру членения. Рассматривая нормативный (тактометрический, экспозиционный, симметричный) период, Ю. Н. Тюлин учитывает количественный фактор, имея в виду среднюю величину 8 — 16 тактов. Состав построения предполагает структуру и отношения мотивов и фраз. Наиболее типичными он (вслед за Л. Мазелем и В. Цуккерманом) считает структуры суммирования, дробления и дробления с замыканием. “Под структурой членения в широком смысле, — пишет он, — мы подразумеваем все факторы, способствующие смысловому разграничению построения” (94, 28—33).

И у Л. А. Мазеля, и у Ю. Н. Тюлина речь идет о так называемом тактометрическом периоде, характерном для гомофонной музыки. О тактометрическом периоде пишет и Ю. Н. Холопов (108, 105—163).

У В. А. Цуккермана существует также понятие “период типа развертывания” (53, 534), относящийся к области полифонической старинной двухчастной формы. Для Ю. Н. Тюлина такое перенесение термина было бы невозможно, ибо в данном случае, то есть в полифонической форме, и первая, и вторая части являются бесспорно разделами, а не синтаксическими единицами.

Существует и точка зрения М. Тица. Он определяет период как наиболее крупную единицу синтаксического членения независимо от функции раздела формы. При таком подходе периоды можно обнаружить в любом, а не только экспозиционном разделе формы. “Без периодов, — пишет автор, — нет музыкальных произведений... По отношению к мелким элементам музыкальной формы, к построениям небольшого масштаба период — наименьшее общее кратное. Музыкальное произведение не может быть меньше периода... По отношению ко всему музыкальному произведению, в тех случаях, когда это произведение превышает размеры периода и оказывается построением крупного (и даже весьма крупного) масштаба, период — наибольший общий делитель” (92, 133).

Разнобой в формулировках понятий не случаен — он отражает реальную картину двойственности функций предложения и периода — как в роли синтаксических единиц, так и в роли разделов

формы, а также, добавим, в роли формы самостоятельного произведения. С одной стороны, предложение, а в отдельных случаях и период могут заменять собой фразу или совпадать с ней, с другой — быть формой раздела сонатной или иной крупной формы и формой миниатюры — прелюдии, куплета песни, танцевального колена.

Как можно убедиться, все категории синтаксиса — мотив, фраза, предложение, период — выводятся на основе анализа классической музыки XVIII—XIX веков, преимущественно инструментальной.

Имеющийся терминологический аппарат, относящийся к синтаксису, не охватывает всех явлений не только за пределами классицизма, но и внутри него. За неимением точных терминов всё, выпадающее за рамки мотива, фразы, предложения, обозначается весьма неопределенным термином “построение” либо называется интонацией. Последняя, вопреки введшему в обиход это понятие Б. В. Асафьеву, трактуется едва ли не как синоним мотива или иных, более мелких синтаксических единиц.

И метрическая (мотив, фраза как ритмические единицы) теория (Риман — Катуар, Мазель — Цуккерман), и тематическая теория мотива как части (представителя) темы (Ю. Н. Тюлин) заведомо предполагают — как об этом пишут и сами авторы — возможность безмотивного строения музыкального текста. Чем в этом случае заменяются понятия мотив и фраза? По Ю. Н. Тюлину — понятием “интонационный оборот”. Однако сам этот термин не имеет достаточно четкого статуса — как количественной, так и качественной характеристики. Возникает законный вопрос: существуют ли вообще изучаемые формы синтаксиса (мотив, фраза, предложение, период) во всех родах музыки, во все исторические периоды, во всех национальных культурах? Если да, то в каких терминах возможно обозначение синтаксических единиц в разных родах музыки? Если эта категория не обязательна, то, признавая возможность безмотивного (бесфразного, аperiodичного) строения текста, синтаксические теории, по-видимому, допускают как бы пропуск целого этажа, уровня структуры и возможность перехода непосредственно от уровня звука — аккорда — к уровню раздела формы. В еще большей степени это касается сложных синтаксических структур — предложения и периода.

И предложение, и период в существующих теориях синтаксиса, за исключением теории М. Тица, строго отнесены к определенному стилю (гомофонной музыки) и к определенному (экспозиционному) разделу формы. Следует, правда, оговорить еще один термин — “движущийся период” (введенный В. В. Протопоповым), под которым имеется в виду разомкнутая цепь модулирующих периодов. Но данное явление — редкость в любом стиле и, следова-

тельно, термин “движущийся период” не может быть применен широко.

Пропуск уровня мелкого синтаксиса (мотива, фразы) в принципе возможен — например, в сонористике, в музыке “блоков” и “алеаторических квадратов”, где синтаксические единицы могут совпадать с разделами формы. Однако бóльшая часть музыкального наследия, бóльшая часть народных культур этот — синтаксический — уровень содержит. В некоторых жанрах он является высшим музыкальным уровнем структуры. Например, основанные на точном повторе мелодической формулы жанры обрядовых песен. Отметим, что более высокий уровень целого все же возникает, если повторяемая формула взаимодействует с неповторяющимся текстом.

Однако в музыкальной культуре в целом, особенно в музыкальной культуре Нового времени, синтаксический уровень не только не выпадает из общей структурной иерархии, но и является уровнем темообразования и фундаментальным уровнем формообразования. Возникает вопрос об адекватности существующих терминов, обозначающих единицы синтаксического уровня в разных исторических стилях и жанрах.

Одним из путей преодоления “кризиса понятий” в синтаксисе может стать расширение содержания имеющихся терминов, отказ от тех ограничений, которые существуют в настоящее время в науке. Другой путь — введение новых понятий и терминов, адекватно отражающих реальную картину музыкальной практики не только за пределами классической музыки, но и внутри ее самой.

Первый путь, кажущийся более заманчивым, ибо он не усложняет терминологический аппарат, в конечном итоге все же приводит к размыванию границ понятий, к неточности, рыхлости и без того уже достаточно шаткой терминологии. Трудности чисто терминологические усугубляются методологически: явления как бы перекрывают пределы понятий, правило оказывается в меньшинстве, исключения — в подавляющем большинстве; определения требуют оговорок, отрицающих иногда самую сущность определения. Это положение со свойственной ему пронизательностью отметил Ю. Н. Тюлин (94, 27).

Второй путь, несмотря на то что он ведет к усложнению и разветвлению терминологического аппарата, представляется более плодотворным. Для того чтобы охватить все явления синтаксиса, должен существовать большой набор терминов, в котором займут свое место и традиционные — мотив, фраза, предложение, период.

Тактометрическая теория (немецкая классическая теория), обладающая цельностью, стройностью, исходящая из представлений о структурных отношениях, имеет два недостатка:

1. Она не может быть применена к музыке, выходящей за границы второй половины XVIII — XIX века.

2. В пределах данного эпохального стиля (гомофонно-гармонического) она оказывается действенной лишь для экспозиционных разделов (построений) произведений, преимущественно базирующихся на танцевальных или песенно-танцевальных истоках.

Ю. Н. Холопов, опираясь на теорию форм А. Б. Маркса, строит свой принцип геометрической прогрессии формы в так называемых песенных (простых) формах (108). Этот внутренний закон, а не только внешняя форма его проявления, оказывается действенным применительно лишь к малым формам, но не распространяется на весь текст больших. Сам автор, вслед за Риманом, констатирует тот факт, что геометрическая прогрессия останавливается на четвертом или пятом уровне. Ибо, как было показано в главе 3 (Раздел I), здесь вступает в действие “гождество закономерности”.

Функциональный подход к синтаксису, в котором учитывается смысловая значимость и функция в форме, характерный для отчетливого музыкознания, представляется более точным, отвечающим реальной картине. Но только на первый взгляд. Главным препятствием на этом пути является функциональная мобильность, полифункциональность структур, изменчивость всех, а не только синтаксических, элементов музыкальной структуры. Именно это обстоятельство привело к противоречиям между изначально сформулированным определением сущности таких синтаксических единиц, как период и предложение, с позиции их функций в форме и дальнейшим описанием конкретных случаев применения данной формы. Основная формулировка перечеркивается, уничтожается, как только данная структура меняет свою функцию.

Непротиворечивая, учитывающая закономерности разных стилей и жанров система понятий синтаксического уровня музыкальной формы может опираться не на тактометрическую теорию и не на функциональный статус, а на:

1. Внутреннюю структуру элемента;
2. Его положение в иерархической структуре синтаксиса;
3. Его парадигматический уровень (внетекстовые связи);
4. Его соотношение с тематизмом.

Несколько предварительных замечаний.

1. Синтаксический уровень, как уже упоминалось (Раздел I, с. 39), является начальным уровнем формования. Здесь синтезируются и приходят в движение пассивные элементы первого уровня — уровня звучаний. Структура синтаксических единиц складывается из взаимодействия всех элементов первого уровня — ритма, звуковысотной линии (включая ладовые отношения), типа многоголосия (гармония, полифония и т. д.),

тембра, фактуры. Однако каждый из этих элементов может играть как главенствующую, так и подчиненную роль в структуре элементов синтаксического уровня, что должно быть учтено при установлении границ и взаимосвязей синтаксических единиц. Следовательно, в определении самой малой синтаксической единицы нельзя исходить только из метрической характеристики, как это делают в отношении мотива Риман, Катуар и их последователи, а также из представлений о мелодическом обороте или ряде мелодических оборотов (Ю. Н. Тюлин). Чем менее информативен какой-либо элемент первого уровня — ритм, мелодическая линия, тембр, фактура, гармония и т. д., тем меньше и его роль в структурировании синтаксических единиц. Например, при равном движении одинаковыми длительностями синтаксис образует звуковысотная линия. Характерный и общеизвестный пример — начальная тема второй части Четвертой симфонии Чайковского. Некоторая нейтральность (гаммообразное движение) мелодической линии повышает роль ритма как движущей силы синтаксиса (тема ПП в первой части Скрипичного концерта Бетховена). Роль ритма проявляется в еще большей мере, если мелодическая линия, звуковысотная сторона мелодии пассивна. Предел такой пассивности внутри мотива — повторение звуков одной высоты, как в третьей части Пятой симфонии Бетховена, где ритмический импульс является определяющим.

Иногда подобную расчленяющую и одновременно объединяющую роль синтаксической организации берут на себя артикуляция (чередование *staccato* и *legato*), оркестровка (смена тембров), регистровые противопоставления (например, октавные имитации). Специфический, чисто артикуляционный прием создает яркий пластический эффект (прыжок с отталкиванием) в Мимолетности № 11 Прокофьева. Традиционная артикуляция подразумевает здесь начало мотива с тираты. Прокофьев же “присоединяет” к тирате опорный тон — предыдущий звук, начиная мотив со звука с:

2 *Con vivacita*

Прокофьев. “Мимолетности”, N11



2. На синтаксическом уровне начинает действовать асафьевская функциональная триада. Не все синтаксические единицы языкового уровня способны вместить в себя *imt.* Начало и

конец, разумеется, есть в любой синтаксической единице — иначе у нас не было бы возможности отчленить их друг от друга. Однако сама по себе возможность определения начала и конца еще не означает синтаксической автономии — величина и границы нередко выясняются в контексте, в сравнении однотипных или разнотипных синтаксических элементов, тогда как реально они включены в сплошной непрерывный, лишенный цензур и пауз поток движения.

Выраженность асафьевской функциональной триады связана непосредственно с тематической значимостью синтаксического элемента, с его способностью воплощать рельеф, быть “фигурой”, а не фоном. Правда, подобная зависимость не является обязательной и нерельефный, фигуративный материал в функции темы также нередко обладает внутренней законченностью тематически значимого элемента. Открытость или завершенность в первую очередь зависит от того, как выражена функция *t*, завершение. Функция *t* — это обобщающее событие, заключительное построение любого уровня формы.

Функциональное неравноправие синтаксических единиц зависит не только и не столько от величины, количественного фактора, сколько от внутренней структуры и контекста.

3. Общий контекст, определяемый функцией высшего порядка (функцией раздела формы), и непосредственные связи на синтаксическом и фактурном уровнях влияют на степень самостоятельности, автономности синтаксических единиц. В музыке (как и в вербальной речи) контекст может быть и связывающим, и разъединяющим, и само определение вида синтаксической единицы, различение их зависит от их положения в контексте.

Г л а в а 2. Языковой уровень синтаксиса.

МОТИВ, ПОПЕВКА, СУБМОТИВ, КОРФМОТИВ, ФРАЗА, ФИГУРА, КОМБИНАЦИЯ ФИГУР

Все перечисленные элементы синтаксиса рассматриваются как с точки зрения их внутренней структуры, так и с точки зрения тематической значимости, их роли, их возможностей в процессе темообразования и тематического развития. Такой подход позволяет расширить, распространить на все явления синтаксиса идею мотива Ю. Н. Тюлина.

Как известно, Ю. Н. Тюлин ограничивает понятие темы, подчиняя понятия тематизма, тематического материала и рельефа, атематического, фонового — и общие формы движения. “По общему значению в формообразовании, — пишет он, — следует

различать: рельефный музыкальный материал, выступающий на первый план в процессе развития, и фонový, остающийся на втором плане и имеющий вспомогательное значение. Рельефом служит индивидуализированный, обращающий на себя внимание и запоминающийся тематический материал (прежде всего выразительная мелодия). Фоном служат так называемые общие формы движения — всякого рода ходообразный, пассажный материал, а также орнаментальное изложение, если в нем не проявляется индивидуализированный мелодический рисунок” (100, 25). Такое определение темы относится в основном к классической музыке, но и здесь его применение ограничено. Отсюда вытекает и ограниченная трактовка мотива как рельефного мелодического элемента — части темы, ее представителя.

Для того чтобы распространить идею мотива как части темы на другие элементы синтаксиса, надо снять ограничения с понятия “тема”.

Функциональный подход к теме как материалу, репрезентирующему произведение и лежащему в основе развития всего произведения или его части (раздела), позволяет считать тематическим любой материал — и рельефный, и нерельефный (фигуративный, пассажный). Темой может быть тот материал, который сочетает в себе обе функции — репрезентации и развития. Что будет главным в теме — мелодия, гармония, фактура, тембр, ритм, зависит уже от конкретного замысла, стиля и жанра. Отсюда следует, что и представительной частью изложенной в начале произведения темы может быть любое сочетание выразительных средств, и далеко не всегда на первом плане будет мелодия. Из этого естественно вытекает и другая необходимость — снять ограничения с функций и структуры так называемых общих форм движения. Коль скоро темой может быть (и реально на практике часто бывает) фигуративный, нерельефный материал, то и понятие атематического материала, общих форм движения не может быть ограничено функциями ходообразных построений, аккомпанемента, а их структура — быстрым фигуративным движением.

Более отвечает реальному положению вещей иное противопоставление: тема, изложенная в начале произведения, и мотив, как ее представитель, узнаваемы, как правило, и вне контекста и в контексте и служат (по крайней мере, если учитывать обе функции: представительную и развивающую, то есть судьбу материала в форме) средством различения текстов (отличия одного произведения от другого). Общие же формы движения (их удобнее назвать общими формами звучания — ОФЗ) вне контекста данное произведение не представляют и служат средством различения не произведений, а эпохальных стилей (об этом подробнее см.: 79). В контексте произведения общие формы звучания могут входить как в

тематический, так и в нетематический материал, обретая определенную роль в художественном целом.

Следовательно, не всякий элемент произведения является тематическим, представительным (как и утверждает Ю. Н. Тюлин), в то же время и нетематический элемент, по-видимому, может быть синтаксической единицей. Коль скоро сам Ю. Н. Тюлин ограничивает действие темы в форме и — с полным основанием — признает существование атематического материала, то совершенно естественно, что мотив — с его точки зрения — понятие, неприменимое к подобному материалу. В то же время и Ю. Н. Тюлин, и другие ученые-теоретики считают расчлененность музыкальной ткани ее атрибутивным свойством, а это означает, что синтаксическое членение существует независимо от наличия тематического материала, а также независимо от функций материала в форме. Синтаксические единицы на низшем (соответствующем мотивному) уровне, таким образом, тоже могут быть атематическими, то есть либо не представляющими данное произведение (первая функция), либо представляющими его, но не лежащими в основе развития (вторая функция темы).

Синтаксическое членение осуществляется различными способами, а музыкальный синтаксис (по Ю. Н. Тюлину — “строение музыкальной речи”) выступает показателем стиля. Это значит, что и атематические элементы синтаксиса наряду с тематическим являются стилеобразующими и стилеразличительными. Историческое движение стилей, изменение музыкального мышления находило свое выражение в изменениях форм тематизма (строения и развития), фактуры, формообразования, а следовательно, и форм синтаксиса.

Опираясь на позицию Ю. Н. Тюлина об отношении тематического и синтаксического уровней, попытаемся снять некоторые отмеченные выше противоречия в теории мотива. Основой для определения понятий синтаксических единиц низшего (мельчайшего) уровня, обозначенных терминами “мотив”, “субмотив”, “фигура”, “попевка”, “головной мотив” (*Korfmotiv*), “микромотив”, будет, во-первых, их отношение к понятию “тема”; во-вторых, их способность к реализации синтаксического членения и, в-третьих, структура самого элемента.

Мотив. Сущность мотива по Ю. Н. Тюлину — его тематическая значимость. Добавим к этому, что далеко не всегда в мотиве полностью реализуются обе функции темы — представительная (репрезентирующая) и развивающая. Не всякий мотив лежит в основе развития целой формы или даже ее раздела. Таковы, например, чрезвычайно репрезентативные, но не выполняющие функций те-

мы как объекта развития мотивы в произведениях Шопена: мотив-каданс в прелюдии a-moll, мотив (Lento) в ноктюрне op. 32 № 2 As-dur, два идентичных по структуре мотива, завершающих ноктюрн op. 62 № 2 E-dur. Подобные значимые тематические элементы могут возникнуть как производные (отпочковаться от основного) или контрастные и в середине произведения.

Мотив, следовательно, может быть лишь частью более крупного тематического построения и сохранить известную автономию, не теряя своей главной функции — репрезентировать произведение. Это свойство связано с внутренней структурной стороной: мотив обладает целостностью — в нем в самом элементарном виде отражены функции начала (i), середины (m) и конца (t) — и рельефностью.

В мотиве прослушивается не только общий контур, но в светлом поле сознания оказывается и каждый тон. Всякого рода орнаментака представляет собой лишь вкрапления, не заслоняющие основного рельефа. В мотиве значимы и ладовые отношения, и звуковысотный абрис, и ритмический рисунок. При этом какой-либо из названных элементов может брать на себя главную роль в создании рельефа. Потому неверно приписывать мотиву только или даже преимущественно ритмическую характерность — подобное заключение можно вывести из анализа лишь музыки венских классиков, в особенности Бетховена. Ритмическая живость и энергия свойственны его стилю в целом и распространяются не только на мелкие синтаксические ячейки. У Чайковского, Вагнера, Малера выразительность мотива как тематической ячейки, его конструктивная устойчивость зависят главным образом от соотношения ритма, мелодического рисунка, ладовых отношений тонов и гармонии:

Чайковский.

3 [Andante] "Манфред", ч. I

Lento

Вагнер. "Валькирия",
д. I, сцена I

p

Малер.

[Allegro maestoso] 2-я симфония, ч. I

fp

Трудно решить, что в приведенных примерах является определяющим: ритм, звуковысотный рисунок или ладовые отношения тонов. Все три элемента одинаково важны и одинаково чувствительны к изменениям.

Наиболее репрезентативен (узнаваем вне контекста) в мотиве его мелодический рисунок. Однако репрезентативными качествами может обладать и достаточно характерный ритмический рисунок (с измененной мелодической линией) или мелодический рисунок (с измененным ритмом), а также гармоническая последовательность. Узнать мотив вне контекста можно по его элементам, но полное впечатление о нем возникает лишь во взаимодействии всех средств.

Таким образом, мотив — это рельефная, находящаяся в зоне отчетливого восприятия синтаксическая единица, репрезентирующая текст произведения вне зависимости от того, является ли она частью темы или нет.

Попевка. Изначально этот термин возник на русской почве применительно к древнерусской певческой культуре и народному песенному творчеству. М. В. Бражников (15) термин “попевка” употреблял по отношению к мелодическим оборотам-формулам, зафиксированным в полном виде в невменной (крюковой) нотации. Обычно попевки классифицируют по ладовым и звуковысотным признакам (квинтовые, квартовые, трихордовые — в фольклоре). Однако это не означает, что в конкретном звучании в попевке не имеет значения ее ритмический компонент, ибо вне ритма музыкальные явления не существуют.

В статье “Новое значение старого термина” М. А. Лобанов верно указывает на комплексную природу попевки (43, 97). Вместе с тем — очевидно, в связи с удобством анализа, а отчасти и способами фиксации, за попевкой закрепилось значение мелодического оборота, в котором ритм не учитывается. К идее преобладания звуковысотной стабильности над ритмической в той же статье в итоге пришел и сам М. А. Лобанов: “Итак, попевкой мы назовем мельчайшее в данном музыкальном произведении мелодическое построение, трансформирующееся посредством приемов попевочного варьирования” (43, 100). Под попевочным же варьированием локальной (принадлежащей данному тексту) попевки автор понимает сумму приемов изменения, не затрагивающих основные ладовые и звуковысотные отношения.

По-видимому, попевки, как и мотивы, обладают рельефностью мелодической линии, в которой могут выходить на первый план разные ее стороны. Естественно, что в древнерусском певческом искусстве не могут проявиться моторика или ритмические фигуры, связанные с танцевальностью. Но ведь и отсутствие моторики,

танцевальных фигур тоже показатель ритмической организации, чрезвычайно существенной для данного стиля. В определении роли ритма действует, видимо, инерция обыденного употребления термина “ритм” как синонима моторного, двигательного начала, а не как принципа временной организации. В фольклоре, однако, ритмическая характерность может выйти и на первый план.

Отличие попевки и мотива, на наш взгляд, не в преобладании звуковысотности (попевка) или ритма (мотив), а в их функции в тексте: попевка — это мельчайший синтаксический элемент, мелодический инвариант-формула которого функционирует за пределами данного текста. Таким образом, попевка может репрезентировать большое количество текстов. Понятие “инвариант” подразумевает принципиальную вариативность попевки как элемента культуры канонического типа. Сходные же явления в письменной профессиональной культуре Нового времени оказываются уже производными, вторичными. Таково отмечаемое многими исследователями попевочное развитие в музыке Стравинского — пример претворения элементов первичных жанров в жанрах вторичных, профессиональных.

Таким образом, попевка — это и конкретный вариант и инвариант, архетип; она и конкретное звено в попевочной цепи, и предмет вариантного развития в данном тексте или типе текстов. Структура попевки по своей целостности идентична мелодической структуре (как единству звуковысотной и ритмической сторон) мотива.

Субмотив, микромотив, головной мотив (Kopfmotiv). Между этими тремя понятиями есть существенное сходство, но и существенное различие. В противовес мотиву и попевке, мелодический рисунок которых даже вне вертикального контекста представителен, репрезентативен, субмотив, микромотив и фигура такой индивидуальной представительностью мелодии не обладают. К ним относится в целом определение, данное Л. А. Мазелем так называемым “первичным комплексам с их полисемантикой и зависимостью от контекста” (52, 23—30). Очень близка к идее Л. А. Мазеля и идея Э. Курта о переходных мотивах: “Внешне совсем невзрачные мотивные образования, которые при рассмотрении леймотивов часто остаются вне поля зрения или расцениваются как второстепенные, не являются леймотивами в более узком смысле слова; они представляют собой примитивные исходные формы, которые стоят на более низком уровне, чем тонко дифференцированная мелодика, и по своей понятийной отчетливости не столь определенны, как собственно леймотивы. Однако именно в этом они с психологической точки зрения представляют выдающийся интерес и дают возможность наиболее непосредственно познать колеблю-

щиеся очертания и внутреннюю текучесть, характеризующие линейную символику в целом... Чем ближе содержание к глубинам, тем больше упрощаются символы, приближаясь к первейшим и типичным основным формам” (35, 430). Далее автор приводит примеры таких основных форм мелодического движения: нисходящего, восходящего, волнообразного.

Естественно, что сами по себе восходящее, нисходящее, волнообразное движение и им подобные инерционные типы не могут репрезентировать произведение вне контекста — вертикального и горизонтального. Инерционные — а потому в принципе бесконечные, — формы эти не обладают целостностью и выраженностью (хотя бы в минимальной степени) функциональной триады. Это отмечает и Э. Курт: “С техническими особенностями связана, однако, также и вторая основная черта переходных мотивов — их взаимная неограниченность” (35, 442).

Рассмотрим теперь каждое из трех явлений порознь.

Субмотив. Независимо от величины, он репрезентирует произведение только в контексте, в процессе развертывания формы. Чаще всего субмотив определяется при членении темы в развивающих разделах формы. Это может быть и разработка или связующая часть сонатного *allegro*, и ход в рондо, и середина простой трехчастной формы и пр. Но нередкое деление происходит и в разделах, продолжающих экспонирование (например, в ПП первой части Первой сонаты Бетховена ор. 2 № 1). Будучи изъятым из контекста, субмотив как мелодический фрагмент не дает возможности узнать произведение. Но в составе мотива или в процессе образования субмотивной последовательности (цепи) субмотивы узнаются в качестве частей мотива, то есть как тематические элементы. Существование субмотивных цепей возможно и в качестве автономных синтаксических построений, а не только как “продуктов распада”, дробления более крупных тематических образований.

Микромотив. У Ю. Н. Тюлина это синоним субмотива. Можно, однако, уловить некоторое различие в этих понятиях. Микромотив представителен и вне контекста, то есть он функционально подобен мотиву. Однако его представительность зависит во многом от “вертикального контекста” Если мотив узнаваем и по мелодическому (а иногда только по ритмическому) контуру, то узнаваемость микромотива находится в прямой зависимости от гармонии, тембра, артикуляции и пр. — то есть от всех элементов текста.

Завершенность и тематическая значимость микромотива зависят не только от вертикальной “нагрузки”, но и от контекста — большую роль здесь играет пауза или резкое противопоставление протяженности микромотива быстрой смене звучаний в окружаю-

щих фрагментах. Многозначительность микромотива — это многозначительность реплики, обрамленной паузой-многоточием.

Взаимоотношения между микромотивом и субмотивом схематически можно определить следующим образом: мелодия микромотива вне контекста — это субмотив, или иначе: субмотив, “нагруженный” индивидуализирующими его элементами фактуры, гармонии, тембра и пр., — это микромотив.

Более существенно отличие микромотива и субмотива по их функции в формообразовании. Здесь они олицетворяют разные тенденции. Микромотив чаще всего синтаксически автономен, он не является только продуктом дробления, а изначально самостоятелен, самоценен, привлекает к себе внимание как элемент тематический. Субмотив же склонен к образованию цепей из однотипных элементов, которые реализуют идею инерционного в мелодическом отношении движения. В этом субмотивные цепи по функции в форме приближаются к фигуративным построениям. Микромотив, скорее, тормозит форму, привлекая к себе внимание. Субмотив, напротив, олицетворяет движение.

Головной мотив (Korfmotiv) — термин, который употребляет Х. С. Кушнарев для обозначения тематических элементов в мелодике хоровой музыки эпохи Возрождения (37). Головной мотив — это начальная (часто синтаксически незавершенная) часть более развернутого мелодического построения. Подобно попевке, его тематическое значение выходит за пределы текста. Одинаковые или сходные головные мотивы встречаются в совершенно разных произведениях. С полным правом поэтому В. В. Протопопов определяет Korfmotiv термином “начальная попевка” “Это не были, — пишет автор, — темы в том виде, как позднее у Баха, но лишь начальные попевки более широкой мелодической линии, которая завершается обычно с окончанием строфы (фразы) текста. Начальная попевка не обладает ни малейшей степенью завершенности, но содержит какую-то характерную деталь, пусть самую простую интонацию. Такие интонации вытекали, собственно, из декламационной сущности мелодии, из распевания текста” (71, 4—5).

Головной мотив, или начальная попевка, утверждает свою тематическую значимость при повторениях (имитациях) в процессе вариантного развития типа “прорастания” (термин В. В. Протопопова), в итоге развертывания всей формы. Головной мотив близок попевке именно тем, что он существует и как локальный элемент конкретного текста, и как тематический инвариант многих текстов. Учитывая эти функции головного мотива, название “начальная попевка” предпочтительнее. Но по сравнению с головным мотивом она не столь четко определяет функцию данного элемента в более крупных синтаксических построениях: реально

элемент типа начальной попевки не обязательно является первым, он может быть в разных позициях и в процессе мелодического развертывания перемещается из начала в середину или конец фразы или более крупного отрезка мелодической линии. Однако сущность этого синтаксического элемента — его слитность (слиянность) с другими синтаксическими единицами — остается неизменной.

Фраза. В тактометрической теории фраза отнесена к следующему после мотива уровню организации как построение, суммирующее мотивы, а иногда достаточно слитное, в котором мотивный уровень обнаруживается с трудом. Возникает два вопроса:

1. Всякое ли последование двух мотивов образует качественно новый структурный элемент — фразу? и

2. Как соотносится фраза с другими синтаксическими единицами языкового уровня — попевкой, субмотивом, микромотивом, фигурой?

Традиционно фраза в музыке воспринимается как мелодическое целостное построение. Фразовое строение весьма характерно для вокальной мелодии и для опирающихся на нее мелодических стилей XIX века. В вокальной мелодии музыкальная фраза часто объединяет, делает нерасторжимой текстовую (вербальную) синтагму и предложение, в песенной поэзии совпадающее со стихотворной строкой. Целостность фразы — как и целостность мотива — обусловлена единством эмоционально-волевого тонуса, единством интонации.

Если с этих позиций подойти к фразе не только в вокальной, но и в инструментальной музыке, то на первый вопрос относительно того, всякая ли пара мотивов автоматически объединяется во фразу, ответ будет отрицательным. Два или несколько мотивов, разъединенных паузами, цезурами, фраз не образуют, и структурирование остается на мотивном уровне. Так, не образует фраз (остается на мотивном уровне) последование мотивов в теме вступления в Шестой симфонии Чайковского; мотивы (образованные из субмотивных пар) в ГП первой части Четвертой симфонии Брамса. Не образует фразы и мотивная пара (каждый мотив состоит из двух субмотивов) в начале Largo Четвертой сонаты Бетховена. Хотя в последнем случае внутренняя связь мотивов глубже: вопросоответная последовательность в гармонии T — D, D — T и в мелодии делает это построение более цельным и замкнутым, нежели секвенционную цепочку мотивов у Чайковского и Брамса. Несомненно, ряд мотивов, расчлененных цезурами, всегда составляет логическое и функциональное единство, появление каждого следующего звена в этой цепи обусловлено композиционной функцией синтаксического единства. Мотивы же внутри фразы соединены не только функционально, семантически, но и синтаксически.

Фраза как новый синтаксический элемент, единство более высокого уровня не только образуется при слиянии мотивов в нерасчлененное цезурой построение, но может возникнуть и совершенно автономно, независимо от мотивного уровня.

Синтаксическое единство фразы (в том случае, когда ее членение на мотивы выступает более или менее явственно) подразумевает наличие хотя бы минимально выраженных синтаксических событий и прежде всего — обобщающего события. Здесь действует закон слияния разного и отталкивания одинакового. Секвенционная последовательность или расчлененные цезурой однородные мотивы не составляют фразы, синтаксически отталкиваясь друг от друга, а обобщающее событие закрывает ряд, создает целостность высшего порядка:

4 Largo cantabile

Гайдн. Симфония N93, ч. II

В этой фразе заметно членение не только на мотивы, но и на субмотивы благодаря повторению нисходящего скачка. Обобщающее событие, суммирование внутри фразы делает это построение замкнутым, превращает два мотива в синтаксическую единицу более высокого уровня.

Музыкальная фраза имеет обычно два (или три) акцента, причем один из них является фразовым акцентом:

5 Spinato e dolce

Глинка. "Я помню чудное мгновенье"

В этой фразе-строке все словесные ударения сохранены и каждое слово отчетливо слышно. Но членение музыкальной фразы на мотивы невозможно, иначе исказится смысл мелодии. Безусловно неделимыми фразами начинаются темы ПП первой части Шестой симфонии и тема феи Сирени в "Спящей красавице" Чайковского. Все эти фразы имеют разное число акцентов. Само по себе наличие в мотиве одного, а во фразе двух или трех акцентов не может служить различительным признаком. К тому же и мотив часто разделен двумя равноправными акцентами, а фраза — одним главным:

6 Allegro con brio

Бетховен. Квартет op.18 N1,ч.I



Фразой образует также и слияние головного мотива с его продолжением (вариантами продолжения):

7 Allegro

Бетховен. Квартет op. 18 N3, ч. I

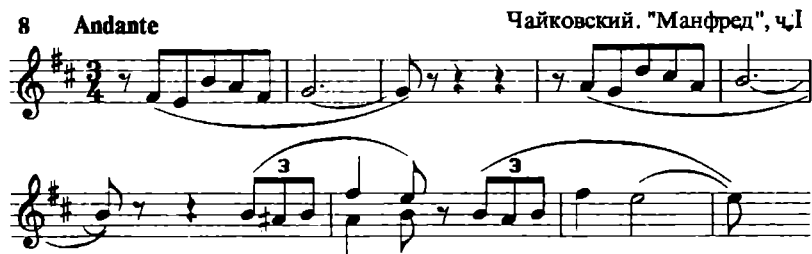
Понятие “фраза” может быть отнесено и к объединению микромотивов, как в Двадцать восьмой сонате op. 101 Бетховена. При ритмической однотипности микромотивов всю фразу объединяет мелодическая линия, плавная мелодическая волна, имеющая ярко выраженное начало (i), кульминацию и завершение (t).

Фраза, как и мотив, представляет собой построение, в котором отчетливо воспринимается каждый тон, составляющий ее остов, костяк. Фигуративные элементы, как и в мотиве, не нарушают этого основного принципа. Это не означает, что фразой можно назвать только мелодию, вычлененную из контекста. Под фразой подразумевается весь текст, включая фактуру сопровождения, если в ней — фактуре сопровождения — нет самостоятельного синтаксического членения. Но рельефом фразы, определяющим ее границы, служит мелодия.

Сущность фразы наиболее отчетливо проступает в вокальной мелодии песенного и ариозного типа. Именно здесь фраза образуется имманентно, вне зависимости от мотива, именно здесь фразовый уровень является, как правило, первичным синтаксическим уровнем. Одновременно фразовый уровень нередко оказывается и последним синтаксическим уровнем, то есть фразы в этих случаях не складываются в предложения и тактометрические периоды и вся

форма может быть определена как непериодическая одночастная. Принципиальное отличие фразы от мотива совершенно ясно тогда, когда внутри фразы проступают контуры мотивов. Гораздо труднее отличить фразу от мотива, если мотивы в ней не “просвечивают”. Здесь, по-видимому, на первый план выступает количественный фактор — фраза при прочих условиях протяженнее мотива. Это становится особенно заметным, если в самом тексте неделимая фраза сопоставлена с мотивами. Тема ПП первой части Шестой симфонии Чайковского — бесспорный пример неделимой фразы, сопоставленной с мотивами.

Промежуточное положение занимает тема Астарты в первой части симфонии “Манфред” Чайковского. Саму по себе начальную фразу можно рассматривать и как мотив. Но по сравнению с продолжающимися мотивами она воспринимается как фраза; мотивы, следующие за ней, создают эффект дробления:



По аналогии с темой ПП Шестой симфонии и темой Астарты тема ГП первой части Пятой симфонии Чайковского может быть определена как фраза.

Итак, фраза — это рельефная находящаяся в зоне отчетливого восприятия синтаксическая единица, образованная путем слияния мотивов или субмотивов в целостную бесцезурную структуру более высокого порядка, репрезентирующую текст. Фраза как изначальная целостность, не являющаяся объединением мотивов, имеет двойственную природу: она количественно превышает мотив и подобна фразе, соединяющей мотивы, однако такая фраза по своей функции и внутренней структуре сходна и с мотивом. В этом проявляется отмеченное выше (в Разделе I) противоречие между количественным подобием и функциональным статусом.

Фигура. Термин употребляется в традиционном музыковедческом значении. Фигура (у Г Бесселера — игровая фигура — Spielfigure; 130; 129) — определенная последовательность звуков, ограниченная по размерам, обязанная своим происхождением, в первую очередь, развивающейся инструментальной музыке барок-

ко¹⁵. Область фигуративного синтаксиса, характерная для “концертирующего” стиля, проникает во все жанры: фигура выступает в роли как тематического материала, так и атематического.

В музыке классицизма XVIII — начала XIX века фигуративный синтаксис характерен для развивающихся разделов формы; фигуры определенного типа составляют фон рельефного мелодического тематизма. Но и в музыке классицизма, и еще более в романтической музыке XIX — начала XX века фигуративный тематизм часто выступает в роли основного: в виртуозных пьесах, финальных частях циклов, в инструментальных миниатюрах (этюды, экспромты, прелюдии и т. д.). Функции фигуративного материала, таким образом, могут быть и тематическими и атематическими в любом стиле.

Если в мотиве и попевке чрезвычайно важны как звуковысотный контур, так и ладовые, ритмические отношения тонов (в разных случаях то или иное из этих отношений может оказаться главным), то в фигуре ее музыкальная сущность сосредоточена прежде всего в звуковысотном контуре. Ритмический рисунок, как правило, нейтрален, ладовые отношения отступают на второй план: фигуры, начинающиеся с любого тона лада, воспринимаются как идентичные. Изменение звуковысотного рисунка свидетельствует об изменении типа фигуры. Выровненность ритма и ладовая “нечувствительность” приводят к тому, что фигуры легко комбинируются (как одинаковые, так и разные), образуют секвенционные цепи и олицетворяют идею кинетического движения¹⁶.

В отличие от мотива, где отчетливо звучит каждый тон, фигура, как правило, воспринимается суммарно. Нередко сама фигура является горизонтальной проекцией гармонии, звеном гармонической фигурации. Такого рода фигуры генетически связаны с прелюдированием на основе цифрованного баса. Но по большей части фигура представляет собой комбинацию элементарных форм движения. От такого сочетания зависит репрезентативность фигуры, ее тематическая значимость.

В фигуративной фактуре следующий синтаксический уровень — это комбинация фигур. Такого рода построение не становится прямым аналогом фразы, ибо в одном случае элементами такого построения являются фигуры, функционально родствен-

¹⁵ В этом смысле музыкальный термин “фигура” по значению противоположен термину “фигура” в гештальтпсихологии, где данный термин означает рельеф. В музыке же при одновременном звучании фигура по отношению к рельефу воспринимается как фон.

¹⁶ По отношению к фигуре употребляется термин “общие формы движения” Э. Курт, который ввел в научный обиход этот термин, имел в виду деиндивидуализацию материала в процессе его развития, переход от “застревающих” в памяти индивидуализированных тем к простейшим типам фигур и вышеупомянутых “переходных мотивов”, воплощающих движение, не останавливающих на себе внимание (34, 244—252).

ные субмотиву, а комбинация фигур в целом — мотиву, а в другом случае сама фигура приближается по тематической значимости к мотиву. Кроме того, комбинация фигур всегда отчетливо членится. Она может быть и внутренне замкнутой, целостной как фраза (прелюдия C-dur из I тома "ХТК" Баха), и разомкнутой, раскрытой, и тогда, в отличие от фразы, в ней функциональная триада не реализуется (там же, прелюдия g-moll).

Соотношения между мотивом, фигурой и комбинацией фигур чрезвычайно подвижны:

1. Комбинация фигур (однотипных или неоднотипных) может наслаиваться на тоны мотива. Тогда вся комбинация по протяженности равна мотиву, а каждый тон мотива равен фигуре. Подобное соотношение возникает в вариациях мелизматического, орнаментального типа, а также при одновременном или поочередном проведении мелодии и орнаментированной фигуративной линии в инструментальном концерте. Таково, например, второе, минорное проведение темы ПП в первой части Скрипичного концерта Бетховена:

9 [Largamente] Бетховен. Концерт для скрипки с орк., ор.61, ч. I

The image shows a musical score for the second, minor key passage of the first movement of Beethoven's Violin Concerto, Op. 61, Part I. The score is in 4/4 time and D minor. It features a violin line with a highly decorative, figure-like melody and a piano accompaniment with block chords and sustained notes. The tempo is marked 'Largamente'.

Фигуративное варьирование очень характерно и для репризных проведений или проведений, заменяющих точный повтор.

2. Фигура может быть частью мотива. Обычно это мелизматический или гаммообразный затакт, играющий роль толчка или пружины. Включение фигур-мелизмов в мотив или фразу — пространственный прием при изложении и особенно переизложении темы в вокальной и инструментальной музыке, например в ноктюрнах Шопена.

3. Комбинация фигур по своей рельефности, тематической значимости и репрезентативности может быть вполне адекватной мотиву, как, например, в прелюдии a-moll из I тома “ХТК” Баха, хотя по количественному признаку, по протяженности она, конечно, превосходит средний уровень мотива.

4. Адекватной мотиву может быть и одна фигура. Схематично зависимость мотива и фигуры или комбинации фигур можно выразить следующим сопоставлением: фигура и комбинация фигур тем больше приближаются к мотиву, чем: а) медленнее движение и отчетливее прослушивается каждый тон; б) разнообразнее ритмический рисунок (комбинация тонов разной длительности); в) более нарушена инерция движения благодаря разнонаправленности мелодического движения в фигурах, несовпадению звуковысотных и метрических отношений, разнообразию типов фигур, составляющих их комбинацию. И наоборот, чем быстрее движение, чем менее отчетливо прослушивается каждый тон, чем однообразнее ритм и однотипнее мелодическая линия, чем более сходны фигуры, составляющие комбинацию, тем менее приближаются к мотиву такие фигуры и комбинации фигур. Таковы, например, виртуозные пассажи в классических концертах, где фигуры, составляющие пассаж, отдельно не прослушиваются, и важен суммарный эффект. Репрезентативность таких изолированных фигур невелика, они выразительны и играют представительную роль только в контексте, в комбинациях, в развитии (интервальном и ладовом варьировании).

Коль скоро в фигуре и комбинации фигур главная движущая, структурирующая роль принадлежит звуковысотному рисунку, то и в развитии фигуративного материала распространены такие приемы, как инверсия, варьирование ритмического положения тонов относительно метрических ударений. Обобщающее событие в комбинации фигур выражено в изменении последней фигуры, которая играет роль каданса. Кадансирующие фигуры обычно завершают длинную цепь фигур. Но чаще обобщающее событие происходит не в звуковысотном рисунке, а в гармонии.

Между синтаксическими элементами языкового уровня устанавливаются связи двоякого рода: структурные и функциональные. Функционально подобны по признаку репрезентативности мотив, попевка, микромотив, фраза, с одной стороны, и субмотив и фигура, субмотивные цепи и нейтральные в тематическом отношении комбинации фигур — с другой. Структурно и количественно по-

добными являются субмотив и микромотив, в некоторых случаях мотив и фраза, тематическая и атематическая комбинация фигур и субмотивные цепи. Структурное подобие микромотива и субмотива при их функциональной неоднозначности (мелодическая линия микромотива обогащается, тематизируется за счет вертикального контекста, а субмотива — за счет горизонтального) обуславливает возможность их взаимного перехода. Точно так же изменение мелодического и особенно ритмического рисунка фигуры может приблизить ее к мотиву.

Особое место занимает **Korfmotiv**, или начальная попевка, структурно подобная мотиву как части фразы, но по репрезентативным качествам функционально подобная фигуре:

Палестрина. Benedictus из мессы
"Jesu nostra ademptio"

10

Be - ne - di - ctus

Be - ne - di - ctus

Как мы видим, функционально подобные и структурно подобные языковые элементы образуют не параллельные, а пересекающиеся ряды. Здесь действует закон функциональной эквивалентности разных структур и закон полифункциональности одной и той же структуры. Это создает предпосылки для неисчерпаемого многообразия синтаксиса в классической музыке, отличающегося чрезвычайной подвижностью и пластичностью.

Г л а в а 3. Предложение и период.

ТАКТОМЕТРИЧЕСКИЙ ПЕРИОД И ПРЕДЛОЖЕНИЕ

Следующий, более высокий уровень синтаксиса, представлен структурами предложения и периода. В традиционной теории они рассматриваются только в одной функции — в качестве структур, экспонирующих тему (исключение, как уже было отмечено, представляет теория М. Тица). Действительно, описываемые в литературе типы периода и предложения встречаются в классической музыке в разделах, излагающих тематический материал. И здесь возникает коренное отличие функций предложения и периода от

функций языковых, более мелких синтаксических единиц, которые членят музыкальную ткань, ее рельеф и фон на всем протяжении формы.

По структуре и предложение и период также принадлежат к иному уровню синтаксиса: мотивы, фразы, субмотивы здесь сами являются строительным материалом, элементами новой целостной структуры. Если классический тактометрический экспозиционный период подобен стихотворной строфе, -то предложение — полустрофе. В отличие от фразы, предложение имеет иной функциональный статус. Благодаря количеству и взаимодействию событий на всех уровнях — в гармонии (наличие смены функций), в мелодии (развитие звуковысотных и ритмических отношений тонов), в синтаксисе — наличие изменений в синтаксических единицах (структура суммирования или дробления с замыканием и т. п.; 53, 133—155), в предложении образуется качественно новая структура. Обобщающее событие в предложении может быть выражено прежде всего в появлении новой синтаксической фигуры (меньше или больше предыдущих — дробление или суммирование), а также в достаточно радикальном изменении последнего мотива, в приспособлении его к функции *t* — кадансу.

Во второй части Багатели ор. 33 № 1 Бетховена предложение складывается из четырех мотивов как новое, более дробное по структуре “колени танца” Три мотива ритмически, звуковысотно и фактурно подобны (мелодическая тональная секвенция). Четвертый, завершающий, изменен: здесь уже в затакте каждый тон мелодии утяжелен аккордом, мелодическая линия обрисовывает половинный каданс с остановкой на сильной доле, хотя ритмическое подобие все же сохранено и последний мотив представляется как видоизменение предыдущих:

11 [Andante grazioso, quasi allegretto]

Бетховен. Багатель, ор.33 N1



Существенно, однако, что само это изменение, “приведение к кадансу”, происходит внутри самостоятельного мотива, отчлененного цезурой. Все это создает достаточную полноту выражения функциональной триады *imt*, чтобы каданс выступил в конце предложения не только как выразительный языковой момент, но и

как знак цезуры. Предложение в функции части периода может быть завершено кадансами любого типа: первое — чаще половинным, второе — чаще полным. Но само наличие каданса не означает исчерпанности развития, присущей периоду в целом. Предложение как часть периода разомкнуто, по существу, вследствие недостаточности развития. Если первое предложение требует “ответа”, то второе — взятое изолированно — требует “вопроса”

Однако какое бы синтаксическое строение ни имело предложение — будь то классические формы суммирования, дробления с замыканием или мономотивные, фигуративные, фразовые, — предложение не является суммой более мелких синтаксических единиц, а представляет собой структуру более высокого порядка.

ЭКСПОЗИЦИОННОЕ ПРЕДЛОЖЕНИЕ

По своей функции в классической музыке предложение — элемент синтаксиса, в отдельных случаях выполняющий роль раздела формы, экспонирования материала. Как часть периода тактометрического типа (равное полустрофе или стихотворной строке) оно, как правило, обнаруживает свою неавтономность, функциональную (событийную) недостаточность, для него характерна повторность синтаксических единиц, соизмеримость частей в структуре дробления или суммирования (выражается в том, что две мелкие единицы обычно равны одной более крупной).

В предложении стихоподобного тактометрического типа как самостоятельном построении, даже если оно разомкнуто, наоборот, часто нарушается принцип повторности, симметрии мотивов (см. пример 12). Мотивные контрасты, разноритмия, асимметрия создают иной, более высокий уровень событийности. Естественно, и здесь и далее речь идет лишь о предпосылках, тенденциях, а не о жесткой закономерности.

Предложение как автономная замкнутая структура обладает той полнотой развития и выраженностью триады, которая типична для формообразующего (композиционного) раздела, для периода. Это развитие может неравномерно распределяться в сфере гармонии, мелодии или синтаксиса. Например, в начальном предложении первой части простой трехчастной формы Allegretto Шестой сонаты Бетховена (op. 10 № 2) развитие сосредоточено в мелодической линии (гармоническое движение подразумевается). В синтаксисе (цепь однородных мотивов и в конце — качественно новое обобщающее событие — каданс) события распределены неравномерно, аperiodично. К тому же следует учесть регистровую неуравновешенность всего построения. Слитность не позволяет счи-

тять этот фрагмент периодом. Вместе с тем интенсивность развития и закрепляющий все построение полный совершенный каданс делают в данном случае предложение структурой, достаточной для экспонирования темы в простой трехчастной форме.

В теме Тридцати двух вариаций Бетховена средства развития распределены более равномерно — в гармонии, мелодии и синтаксисе. Здесь, как и в теме Шестой сонаты, существует внутренняя асимметрия строения, ускорение к концу, пауза в т. 6, общая неуравновешенность не только в гармонии, мелодии и синтаксисе, но и в динамике. Контраст фактуры, снятие динамики и плотности лишь подчеркивают эти качества темы. По структуре это предложение, интенсивность же развития делает его эквивалентным периоду.

Аналогичные качества: ускорение в развитии, сжатие мотива, ускорение движения в гармонии, асимметрия динамики, контрастное противопоставление каданса, обобщающего события, есть и в изложении темы ГП первой части Первой сонаты (ор. 2 № 1), которое также является предложением.

Во всех трех случаях невозможно представить себе на месте структуры предложения — период, то есть превратить целостное, самостоятельное (хотя в отдельных случаях и разомкнутое) предложение в часть периода. Незавершенность (половинный каданс в ГП Первой сонаты) провоцирует начало связующей части с повторения темы ГП, но в тональности доминанты, что сразу же направляет все развитие в иное русло и делает невозможной структуру периода повторного строения.

Предложение как самостоятельная экспозиционная синтаксическая единица встречается (вопреки сложившемуся мнению) достаточно часто. В роли экспозиционного периода, то есть как целостное, самостоятельное, отчлененное от последующего материала построение, внутренне завершенное, предложение появляется в простых формах там, где и период всегда представляет собой отграниченный раздел формы, сопоставляемый с функционально контрастным следующим разделом. В этих случаях предложение, как и период, традиционно повторяется.

Предложение как тема вариационного цикла чаще всего выступает в жанрах пассакалии (*basso ostinato*) или в цикле, опирающемся на жанр *basso ostinato*, пассакалии (например, Тридцать две вариации Бетховена. В его же Пятнадцати вариациях ор. 35 первая тема изложена в простой двухчастной форме, где первая часть — предложение).

Простые формы, в целом построенные на основе автономных предложений, вообще характерны для тем вариаций: таковы двухчастная тема вариаций Генделя (Ария) из сюиты *B-dur*, использованная впоследствии Брамсом тоже как тема вариаций, или

трехчастная тема вариаций Генделя из сюиты E-dur (a a₁ a₂; a b c), где все части представляют собой предложения. Завершенное предложение и в том и в другом случае самодостаточно, оно не требует второго члена, второго предложения, чтобы образовался период.

Автономное, завершенное предложение не редкость и в роли экспозиции ГП сонатной формы. Разнообразнейшее применение этой формы встречается в клавирных сонатах Гайдна¹⁷. В сонате № 23 (т. II) A-dur — одной из ранних (1763) — ГП изложена в форме предложения с дополнением (повторение последней фразы с кадансом на Т). Далее следует новый материал связующей части. Экспозиция в целом очень близка экспозиции сонат Скарлатти. Структура предложения в ГП такова, что после него не возникает ожидания второго предложения: каданс на Т и дополнение делают эту структуру совершенно автономной в синтаксическом отношении.

В сонате № 27 (т. III) B-dur (1784) ГП также укладывается в форму предложения. Этот восьмитакт не членится на построения, подобные предложениям, срединный каданс преодолевается (расширение), и все построение закругляется ритурнелем и прочным тоническим кадансом. Здесь гораздо полнее, чем в предыдущем случае, выражена функциональная триада: i — первый четырехтакт, m — расширение с отклонением в VI ступень и t — заключительный двутакт. В данном случае есть основания считать, что предложение не только выступает в функции периода, но и количественно эквивалентно ему. Самостоятельность построения, как в предыдущем случае, особенно заметна благодаря тому, что связующая часть начинается относительно новым материалом и контрастирует с заключительным двутактом первого предложения регистрово и динамически.

Автономное замкнутое предложение есть и в ГП первой части сонаты № 6 (т. I) cis-moll (1780). Здесь заключительный каданс подкреплён гармонией, редко встречающейся у Гайдна, тем более в экспозиционных разделах. Связующая же часть начинается как период повторного строения (повторяется лишь один такт, далее новое развитие приводит к ПП). Этот “намек” на период имеет такое же значение, как начало связующей части после ГП, изложенной в форме периода, то есть повтор подразумевает дальнейшую перемену функций материала, ибо законченность первого предложения не дает оснований для образования периода как формы.

¹⁷ Номера сонат Гайдна даются по изданию Peters под ред. Martienssen. Leipzig, 1937

Иначе воспринимается предложение в роли ГП в сонате № 18 (т. II) E-dur (1767). Несмотря на тонический каданс, оно не столь самостоятельно, как во всех предыдущих случаях: здесь нет ни дополнения, ни расширения (вообще зоны развития, которая была в сонатах № 6 и 27). Вполне возможным представляется включение этого предложения-четырёхтакта в состав периода. Но Гайдн предпочел дальше дать новый материал связующей части. Миниатюрные масштабы ГП гармонируют с миниатюрной формой экспозиции, приближающейся (вернее, отталкивающейся) к форме первой части — барочной развернутой двухчастной.

И совсем уже несамостоятельным выглядит предложение в ГП сонаты № 2 (т. I) e-moll (1778), завершающееся половинным кадансом. Начало связующей части “симулирует” начало второго предложения периода повторного строения, но затем происходит перемена функций, и второе предложение превращается в связующую часть. Это построение — связующая часть, в котором переосмыслена функция второго предложения периода, — заменяет ГП в репризе, то есть совмещает в себе функции обоих разделов ГП.

Отличие предложения как части несостоявшегося периода от автономного, но гармонически открытого предложения (как в ГП первой части Первой сонаты Бетховена) заключается в том, что оно недостаточно насыщено событиями в гармонии и синтаксисе, чтобы реализовать *imt* на уровне периода и функционально заменить период.

Таким образом, предложение как синтаксическая единица вне формы периода функционирует и в качестве законченного, автономного, и в качестве незавершенного, синтаксически открытого построения. В этом последнем случае может возникнуть ожидание второго, ответного предложения, то есть экстраполяция формы периода. Такого рода начальное предложение не несет функции целого периода, оно сохраняет функцию первого предложения периода, который не состоялся. Подобные случаи описывает В. П. Бобровский¹⁸.

ТАКТОМЕТРИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

Самая крупная синтаксическая структура — период. Двойственность функций периода как синтаксической и композиционной единицы (в качестве раздела и самостоятельной формы) констатируют почти все исследователи. Если предложение в классическом стиле в сравнительно редких случаях представляет собой самостоятельный раздел формы, то период является таковым как

¹⁸ Музыкальная энциклопедия. М., 1981. Т. 5. Стб. 426.

правило. Однако Ю. Н. Тюлин относит период к синтаксису, к единице “музыкальной речи”, но не к единице музыкальной формы, хотя в разделе “Одночастная форма” приводит примеры периода как формы одночастного произведения (100). Положение периода в ряду синтаксических структур обусловлено двумя обстоятельствами. Во-первых, в форме периода в классической музыке часто (но не всегда) происходит первоначальное экспонирование темы (52, 125). Период — окончателная, завершающая стадия синтаксического формирования темы. Во-вторых, период представляет собой логически завершенное целостное построение, легко (оптимально) уместяющееся в объеме кратковременной памяти. По этой причине период занимает большое место в строении простых форм в жанрах бытовой музыки и функционирует как форма раздела не только простых, но и сложных форм, а также как форма самостоятельного произведения. Полифункциональность периода заставляет отказаться от традиционных его определений и с точки зрения содержательной стороны (изложение темы или музыкальной мысли), и с точки зрения функций в форме (экспонирование темы). Ни одна из формулировок, основанных на этих принципах, не вбирает в себя, как мы убедились, всех функций периода и не отражает в полной мере его сущности. Возникает реальная необходимость вернуться к определению периода, исходя из его структуры, его внутреннего устройства (94, 27—28).

Период как экспозиционная структура обладает уравновешенностью, сбалансированностью статики и динамики. Это выражено в умеренном, уравновешенном гармоническом, фактурном, ритмическом развитии, в наличии событий синтаксического уровня. Любая чрезмерность событий одного уровня, например большое количество отклонений в гармонии, регистровая, фактурная, синтаксическая неуравновешенность, требуют в периоде компенсации, торможения на уровне других средств.

Уравновешенность периода подчеркивается периодичностью, наличием в нормативе двух предложений, единство которых обусловлено их сходством и различием, — это две колеблющиеся чаши весов. Абсолютное тождество (повторенное предложение) частей не создает единства, согласованности, соподчиненности. Слишком значительные отличия также не создают единства, нарушают равновесие, необходимое для экспозиционного периода. Нарушение данной закономерности, то есть недостаточность (тождество) или избыточность (контраст) развития периода как формы, ведет либо к синтаксическому рассогласованию предложений (в этом случае мы имеем дело с периодоподобной формой), либо к компенсации развития и уравновешиванию и обобщению посредством вариантного или вариационного повтора. В первом случае (вариант-

ный повтор) получается сложный период, во втором (вариационный повтор) — так называемый двойной период. В сложном периоде его части — малые периоды или большие предложения — соотносятся как предложения нормативного периода, то есть происходит изменение в гармонии и синтаксисе, иначе говоря — варианты изменения. В двойном периоде орнаментирование мелодии, изменение регистра, фактуры без изменения гармонии и синтаксиса суть вариационные изменения. В том и другом случае видоизмененный повтор создает необходимое равновесие, единство и согласованность на более высоком уровне.

Проблему преодоления разобщенности контрастных предложений чрезвычайно оригинально решает Шуберт в скерцо сонаты D-dur, op. 53. Первое предложение — в характере героического полонеза — завершается полным совершенным кадансом в A-dur, вследствие чего воспринимается как завершенное целое (автономное, модулирующее в тональность доминанты предложение), в сущности не требующее после себя нормативного второго предложения. Поэтому столь естественным является контрастный материал второго предложения. Ажурный рисунок триольной фигурации, прозрачная фактура, высокий регистр, тональная подвижность этой эльфической темы создают гораздо более сильный контраст, чем это было возможно в традиционных контрастных темах венских классиков. Общие черты с первым предложением — восходящее движение начального фигуративного элемента темы и пунктирный ритм (аналогичный полонезному пунктиру) второго. Последние пять тактов этого двенадцатитактового предложения представляют собой дополнение на материале темы первого предложения. Происходит полное переосмысление бравурной, героической темы, ее подчинение характеру материала второго предложения. Казалось бы, равновесие установлено, связь между предложениями налицо. Однако перекинутый таким образом тематический мост оказался слишком хрупким, недостаточным для объединения столь контрастных построений в целостную форму, ибо остался контраст фактуры, регистра и тональная отдаленность кадансов (A — Fis).

В подобных случаях, то есть при разобщенности предложений или их чрезмерной слитности (как во второй части Восьмой сонаты Бетховена op. 13), классики прибегали к вариационному переизложению: повтор с изменением регистра, деталей фактуры и мелодии, но без ломки синтаксиса, гармонии и мелодии. Шуберт идет по иному пути. Повторение периода содержит не вариационное, а вариантное развитие. Контраст предложений при этом не снимается, хотя тональный план второго предложения иной

(вместо $D/Fis - D/A$) и гармоническое развитие подытоживает все построение в целом, укрепляя тональность доминанты — $A-dur$. Таким образом, вместо традиционного нормативного периода (традиционно повторенного) возникает форма сложного периода, приближающаяся к вариантно-строфической, со сложным строением каждой строфы. Работа над двумя контрастными темами периода была продолжена в репризе простой трехчастной формы. Здесь при той же последовательности ($ab a_1b_1$) темы поменялись ролями. Героическое полонезное первое предложение как бы потеряло вес, приняло в себя черты хрупко и неустойчиво звучащего дополнения ко второму предложению. Еще больше изменилось второе предложение. Легкие фигурки триолей перешли в басовый голос, где они звучат в обращении. Вся тема второго предложения наполнилась энергией, силой, заимствовав черты первого предложения в том виде, как оно было изложено в первой части. Перемене фактуры соответствует и перемена обозначений громкостной динамики. Подобная парадоксальная ситуация встречается в музыке не часто, а в простой форме, вероятно, единственный раз. Конечно, реприза с ее переменной ролью несет в себе явный смысл вторичного изложения, является следствием развития, переработки материала, подобно тому как, например, следствием развития в разработке средней части, эпизоде, является патетическое преломление лирических тем в динамических репризах. Изменение структуры периода, приближение его к форме вариантной строфы в первой части делает возможным продолжить вариантные преобразования и в репризе.

В целом простая трехчастная форма, составляющая первый раздел скерцо, по своим масштабам выходит за пределы классического норматива, многократно нарушаемого уже у Бетховена. Смысл всех подобных “выходов за пределы” заключается в необходимости масштабного соответствия с другими частями цикла, в желании уравновесить концепцию цикла, дать место и время для сложных, неординарных отношений тем и их преобразований. Именно в этой сонате, в финале, потребность расширить форму, привести ее масштабы в соответствие с другими частями (количественно соотносить части цикла) была осуществлена также уникальным способом: один из эпизодов рондо (центральный эпизод) сам написан не в простой, а в сложной трехчастной форме.

Сходные причины — контрастность предложений — привели к образованию сложного периода и в теме вариаций в первой части Двенадцатой сонаты Бетховена *op. 26*. Но здесь вариантные преобразования минимальны, изменен лишь каданс (вместо половинного — полный). Дополнительно действующий фактор — вариационные изменения в мелодии (дробление восьмых во втором большом

предложении), которые подчеркивают необратимость процесса развертывания темы, невозможность замены первого предложения вторым.

Все отклонения от норматива в тактометрическом периоде — увеличение числа предложений, расширение, дополнение, преодоление каданса, расчленяющего предложения, — воспринимаются на фоне стереотипа, нормы как ее преодоление и видоизменение. Этим и отличаются усложненные типы тактометрического периода от других периодических и непериодических форм высшего синтаксического уровня (об этом см. с. 110).

Тактометрический период можно сопоставить со стихотворной строфой с ее предусмотренными а ргіогі элементами, рифмами, альтернансом, симметрией. Определим характерные существенные признаки тактометрического (стихоподобного) экспозиционного периода:

1. Внутреннее единство, целостность и ограниченность от окружающих построений, известная автономность. Часто встречающееся явление вторгающегося каданса, наложение заключительной Т периода на начало следующего построения, разумеется, не опровергает данного положения.

2. Уравновешенность, симметрия, которая возможна лишь на фоне сложившегося стереотипа, нормы.

3. Периодичность (наличие предложений), создающая уравновешенность, сбалансированность на композиционном уровне.

4. Единство периода предполагает согласованность предложений, непрямое их сходство и отличие вариантного типа, то есть изменение не только регистра, фактуры или тональности, но и гармонии, а часто и синтаксиса, и тематического материала. Согласование предложений — изменение во втором предложении — предполагает в свою очередь однонаправленную последовательность предложений, невозможность (нежелательность) их перестановки.

Периодичность можно трактовать и как соответствие вопросоответной структуре, и как отход от первоначального и возвращение к исходному, как замкнутый круг. Кругооборот гармонии Т — D, D — Т в классическом периоде соответствует (аналогичен) танцевальному движению. Об этом говорит и этимология термина “период”: греческое слово означает обход, круговращение, определенный круг времени. И тогда тональная незавершенность при завершенности синтаксической (модулирующий период) воспринимается как временное явление, требующее компенсации в другом месте формы, — например в репризе простой трехчастной формы, завершении второй части двухчастной, в последнем рефрене рондо и т. д.

Экспозиционный период далеко не всегда строится на основе мотивных образований и фраз. Период может возникнуть и на основе фигур (комбинаций фигур) или только фраз (что отмечается всеми исследователями), и даже субмотивных цепей. Имеется много разных видов экспозиционных построений, в которых сохраняются не все (или сохраняются лишь некоторые) существенные признаки тактометрического периода. Однако при этом появляются синтаксические единицы более высокого уровня. О построениях, выполняющих функцию периода, подробно написано В. А. Цуккерманом (53, 547—550). Остановимся лишь на некоторых моментах в связи с затронутыми проблемами синтаксиса.

К периодоподобным построениям относятся все те, в которых уравнированность, симметрия, тональная и синтаксическая соответственная структура, периодичность, согласование и однонаправленность развития возникают на базе структуры не предложений, а более мелких синтаксических единиц, не складывающихся в предложения или чрезмерно превышающих их пределы. Здесь либо не хватает одного из существенных признаков предложения и периода — событий собственно синтаксического уровня или отчетливо выявленного в кадансе гармонического обобщающего события, либо количество событий и развернутость построений заставляют воспринимать их как части-строфы вариантной формы.

Рассмотрим первый случай. Экспозиционное изложение на основе комбинации фигур периодического типа составляет целый раздел в сонате Д. Скарлатти G-dur (K 124, L 232)¹⁹. Первый четырехтакт (повторный двутакт) образует первое “предложение” Комбинации фигур здесь располагаются и по вертикали (движение восьмых *a* и шестнадцатых *b*) и по горизонтали (триоли с по тонам аккорда и триоли гаммообразные, с характерной для Скарлатти перекличкой регистров). Сумма этих двутактов, разумеется, не образует структуры тактометрического предложения, ибо здесь нет ни обобщающего синтаксического события, ни завершающего каданса, ни даже смены гармонии. Второе “предложение” — это следующие девять тактов — содержит новые комбинации похожих фигур (три однотокта фигур *c+g*, инверсия фигуры *b*.) повторение фигур *a* и *b*, заключительный пассаж-каденция). Вследствие этого второе “предложение” является развитием первого, ответом на него, оно содержит зону *m* и *t* и таким образом завершает всю структуру:

¹⁹ Приводится по изд.: Scarlatti Domenico. 200 Sonaten Urtext. Budapest. V. 1, № 34.

Дальнейшее развитие в сонате зиждется на примерах комбинирования тех же фигур.

Отличие этого периода от нормативного классического заключается в том, что первое и второе построения лишь функционально подобны предложениям и образуют в целом построение, функционально подобное периоду.

Примером экспозиционного построения, в котором темообразующим элементом становится с у б м о т и в, а субмотивные цепи — экспозицией главной темы, служит первая часть Второй сонаты для скрипки и фортепиано (ор. 12 № 2) Бетховена:

The image displays the first system of the first movement of Beethoven's Sonata for Violin and Piano, Op. 12 No. 2. The score is in G major, 6/8 time, and marked 'p' (piano). It consists of two systems of music. The first system shows the violin part on a single staff and the piano accompaniment on two staves. The violin part features a rhythmic pattern of eighth notes with a chromatic descent. The piano accompaniment features a similar rhythmic pattern with a chromatic descent in the right hand and a steady bass line in the left hand. The second system continues the same musical material.

Наиболее представительной, тематически определенной является ниспадающая цепь двузвучных субмотивов с хроматическими вспомогательными. Однако вне контекста ее тематическая значимость падает, “выветривается” благодаря инертности самого движения, функциональной однородности ячеек, обыгрывающих тоны аккордов (Т и D). Еще более индифферентен вне контекста фигуративный аккомпанемент у скрипки (остинатная фигура по четыре такта на Т и D). Экспозиционная функция материала как раз и связана с традиционными “квадратами” (аналоги предложений) и чередованием Т и D. При ритмической оживленности материала, сдерживающим и обобщающим началом служит темп смены гармонии по четыре такта. Изысканная прелесть темы заключается в совместном действии (взаимодействии) синтаксиса фактурных планов. Само соотношение верхнего голоса и фигурации сопровождения с начальным разрывом в две октавы как бы перевернуто, не соответствует обычным представлениям о первом изложении темы. В таких случаях чаще всего сперва солирует скрипка и аккомпанирует фортепиано, а второе проведение дается в фактурной и тембровой инверсии. Возникает особый колорит: тембр фортепи-

ано очень остро подчеркивает диссонирующие вспомогательные на фоне легкого сопровождения скрипки. Эффект поддержан и паузами между субмотивами, и штрихом *staccato* у скрипки, и динамикой *piano* (при том, что начальный аккорд у фортепиано достаточно плотный — он провозглашает господство одной гармонии в каждом четырехтакте).

Столь нетрадиционное решение темы ГП повлияло на форму в целом: мотивные цепи оказались на всех ее поворотных пунктах. После двух проведенных в экспозиции эта же мотивная цепь (в *C-dur*) начинает разработку и коду (в *D-dur*). В конце разработки мотивная цепь появляется с восходящим движением. Но наиболее интересен ее вид в середине коды, где скрипка и нижний голос фортепиано комплементарно дополняют верхний голос фортепиано (встречное мелодическое движение внутри ритмически совпадающих субмотивов):

14 [*Allegro vivace*]

Бетховен. Соната для скрипки с ф-но,
оп. 12 N2

Musical score for measure 14, showing piano accompaniment for violin and piano. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a piano (*p*) dynamic. The violin part consists of eighth-note patterns with slurs and staccato markings. The piano accompaniment is divided into two staves: the right hand plays chords and eighth-note patterns, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

К сказанному стоит добавить, что и тема ПП представляет собой субмотивную цепь, которая является ритмическим и мелодическим вариантом ГП:

[*Allegro vivace*]

Бетховен. Соната для скрипки с ф-но,
оп. 12 N2

Musical score for measure 15, showing piano accompaniment for violin and piano. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a piano (*p*) dynamic. The violin part consists of eighth-note patterns with slurs and staccato markings. The piano accompaniment is divided into two staves: the right hand plays chords and eighth-note patterns, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.



Почти тотальное проникновение субмотивных цепей в сонате, мелкое членение на уровне языковых элементов компенсируются не только замедленным ритмом гармонии, но и повторами целых фактурных блоков. Крупное членение здесь, конечно, не вполне укладывается в рамки предложений и периодов, ибо нет характерных для этих структур синтаксических событий, но квадратность и принцип повтора с фактурными инверсиями создает эффект периодичности, уравновешенности. Близость с пасторальными, созерцательными образами, бетховенским миром музыки природы здесь налицо — особенно с первой частью Пятнадцатой сонаты ор. 28, с ее идеей замкнутого движения.

Субмотивные цепи, как и комбинации фигур, образуют синтаксические единицы высшего уровня, аналогичные по размерам предложению и периоду. Структура типа предложения возникает в том случае, когда построение не членится и не содержит явной цезуры. Структура типа периода — когда субмотивные цепи или комбинации фигур расчленены (цезура, каданс или разъединяющая повторность), но создают единство высшего порядка, определенным образом координированы и отделены от окружающего потока движения. И субмотивные цепи, и комбинации фигур встречаются в экспозиционных разделах форм, то есть выступают в роли частей экспозиционного тактометрического периода. Однако и в том и в другом случае как построение типа предложения, так и построение типа периода не содержат характерных для тактометрического предложения и периода синтаксических событий. В обоих рассмотренных случаях экспозиционные периоды (в которых части не являются предложениями) количественно эквивалентны (подобны) нормативному периоду.

Довольно часто построения, обладающие чертами периода, в том числе и вопросоответной структурой, не могут быть приравнены к периоду именно из-за своей количественной неэквивалентности. Такова всем известная структура пары периодичностей (53, 409 — 414), где частями периодичности становятся

структуры, не образующие предложений. К этому же ряду “ненормативных” экспозиционных построений относятся и разомкнутые периоды, тональный план которых соответствует не экспозиционному, а разработочному движению гармонии. Это, в первую очередь, “движущийся период” (по В. В. Протопопову). Секвенцирование в таком периоде нередко заводит в отдаленную тональность. Например, из *as-moll* в *ces (h)-moll* в третьей части Двенадцатой сонаты (ор. 26) Бетховена. Другой пример — реприза второй части Трио *B-dur* Шуберта.

К периодическим можно отнести и весьма многочисленные у классиков секвенционные построения с обобщающим завершением за пределами второго предложения. Типичный случай: 1-е предложение — $T \rightarrow S$, 2-е предложение — $S \rightarrow D/D$ (в роли *S* обычно выступает II ступень), после чего следует завершающее построение (обобщающее событие), которое через *D* приводит к *T*. Обобщающее построение в таком случае не является простым дополнением, его трудно также трактовать как третье предложение. В нем происходит компенсация тонально и синтаксически незавершенного периодического построения, его доразвитие и приведение к общему тональному знаменателю. На основе таких гармонических отношений строятся ГП первых частей Первой и Второй симфоний Бетховена. В том и другом случае разомкнутость, короткость предложений (учитывая быстрый темп), стремительность движения совершенно естественны после длительного накопления энергии в развернутых медленных вступлениях. Обе ГП имеют явные признаки увертюрных тем.

Более сложный вариант такой экспозиции в Двенадцать первой сонате (ор. 53), с ее сопоставлением $T - S$ и дальнейшим обобщением через *D* и *T* с-*moll*. Тональная компенсация здесь вынесена за пределы обобщающего синтаксического построения — в начало связующей части, где переизлагается (в варьированном виде) начало ГП.

Нередко в первом предложении моделируются кадансовые отношения периода, появляются две вопросоответные кадансовые формулы. Это также чревато последствиями для периода в целом. В Largo Четвертой сонаты (ор. 7) Бетховена это ведет к тому, что само обобщающее событие функционально противопоставлено двум кадансам: в ответ на оборот $T \rightarrow D$, $D \rightarrow T$ следует разомкнутый на V_2 мотив и дальнейшее обобщение — суммирование во втором предложении.

Сумма двух вопросоответных кадансов, повторенных секвентно на кварту выше, делает сомнительной структуру не только предложения, но и периода как целого. Такова разомкнутость начального построения в Allegretto Четырнадцатой сонаты (ор. 27 № 2), не-

смотря на то что основные признаки периода (тональная замкнутость, переключка кадансов, симметрия, периодичность, цезура) налицо. Преодоление синтаксической разомкнутости Бетховен видел во внутрискруктурном варьировании — замене точного повтора варьированным. Аналогичным образом поступил он и в скерцо Двенадцатой (ор. 26) и Пятнадцатой (ор. 28) сонат.

Еще сложнее обстоит дело в ГП Двадцать седьмой сонаты (ор. 90). Здесь в первом восьмитакте повторена модель кадансовых отношений периода, оба раза модулирующего: $e \rightarrow G$, $G \rightarrow h$. Считать такое построение предложением, а равно и периодом в собственном смысле слова трудно в силу отсутствия обобщающего события (ведь секвенцию можно, как известно, продолжать бесконечно). Вместо традиционного варьированного повтора Бетховен вводит новый контрастный материал. Подобный поворот, разумеется, был бы немислим в жанре скерцо или средней части цикла, опирающейся на формулы танцевальных жанров. В ГП сонатной формы он закономерен, хотя и чрезвычайно смел. Контраст материалов столь велик, что даже превосходит контраст ГП и ПП той же сонаты. Обобщающее событие, противопоставленное обоим контрастными построениями, заключено в синтезирующем третьем построении, замыкающем ГП.

Традиционная трактовка ее как периода из трех предложений требует основательной коррекции: из всех построений приближается к форме предложения только одно — второе. Но оно не сливается в периодическое единство ни с первым, ни с третьим. Первое, со своим балладным ритмом, тональной неустойчивостью, резкими перепадами динамики играет роль вводного раздела ГП, а третье, как уже было упомянуто, имеет заключительную функцию. Весь этот раздел ГП сходен с периодом лишь потому, что расчленен на построения, количественно подобные предложениям, а все в целом имеет законченный вид благодаря ясно выраженным функциям *imp.* Вместе с тем сам способ выражения функциональной триады — их обособление в трех отдельных построениях — близок к простой безрепризной трехчастной форме. В ГП отсутствуют самые главные черты периода — периодичность, отличия на основе общности, синтаксическое единство.

Таким образом, в функции периода экспозиционного типа часто выступают периодоподобные структуры, в которых нет полного набора признаков классического экспозиционного периода, но с той или иной степенью отчетливости проступают лишь отдельные его черты.

Модулирующая и смешанная структура периода ведет к перерастанию его в более сложное построение. Структурная модуляция (перемена функций) может быть осуществлена

во втором предложении. Таков первый раздел первой части Двадцать восьмой сонаты Бетховена (op. 101). Здесь развитие во втором предложении настолько нарушает пропорции, что все построение не укладывается в рамки расширенного предложения с дополнением. “Бесконечное” мелодическое развертывание, цепляемость фраз и мотивов, неисчерпаемость возможностей продления формы приводит к образованию композиции, приближающейся к так называемому периоду свободного развертывания с утверждением побочной доминантовой тональности не только в заключительном кадансе, но и в самостоятельном по материалу развернутом дополнении. Такая композиция характерна для старинной барочной двухчастной формы. Однако Бетховен отходит от обычной композиции бипартиты и трактует всю форму первой части как простую трехчастную с разработкой в середине и естественно возникающей сонатной рифмой в репризе (тональное подчинение всей доминантовой зоны E-dur основной тональности A-dur).

Другой тип структурной модуляции — также с сонатной рифмой — возникает и при нормативной структуре самого периода с прибавлением чрезвычайно обширного, иногда контрастного по материалу дополнения. Появление такого дополнения всегда органично там, где оно “провоцируется” относительной незаконченностью, внутренней несбалансированностью, недостаточностью развития в образующей период паре предложений. Таков период в начальном построении второй части менуэта фортепианной сонаты A-dur Моцарта, где дополнение, отделенное цезурой от предшествующей пары предложений в доминантовой тональности, олицетворяет в миниатюре “побочную партию”. Предыдущее построение из двух предложений демонстрирует разомкнутость, неслитность, недостаточное тематическое единство (контраст мелодического материала и фактуры). Обобщающим событием становится самостоятельное и контрастнее по тематизму и фактуре дополнение.

Подобный тип структурного варианта периода встречается у венских классиков достаточно часто. В учебниках и учебных пособиях он трактован как смешанная форма — простая трехчастная с сонатной (91, 236—238).

Не только в вокальной, но и в инструментальной музыке очень часто наблюдается смешение или соединение классической структуры периода с периодичностью (повторностью начальных построений) строфической песенной формы. Здесь мы имеем дело уже не с модуляцией, а с наложением функций. Строение строф свободнее, нежели строение предложений тактометрического периода. Строфы могут быть разомкнутыми, асимметричными (органическая неквадратность), членящимися на фразы. Один из главных признаков отличия от норматива — количественный:

строфа обычно более развернута, нежели предложение. Период строфического типа нередко состоит не из двух, а из трех или большего числа строф.

Проникновение строфичности в форму периода может сказаться и на уровне функциональном: строфы не подчиняются ни законам нормативного периода, ни законам простой двух- или трехчастной формы (имеются в виду, конечно, простые формы гомофонного типа, характерные для классицизма).

В отличие от предложений тактометрического периода, строфы не подчинены закону прогрессии и строятся свободно, содержат большое число синтаксических событий и количественно сопоставимы скорее с периодами, чем с предложениями. Но в отличие от простых (двух- и трехчастной) форм в строфической форме в момент смены разделов нет функционально-контрастного сопоставления — вторая строфа, как правило, начинается так же, как первая, и уподобляется тем самым второму предложению периода повторного строения.

СИНТАКСИЧЕСКИЕ ЕДИНИЦЫ ВЫСШЕГО УРОВНЯ В НЕЭКСПОЗИЦИОННЫХ РАЗДЕЛАХ ФОРМЫ

Развивающие разделы формы — ходы, разработки, середины простых форм, членившиеся на мотивы (чаще фигуры), фразы, субмотивы, — представляются единым потоком движения, в котором крупные фазы развития (как, например, в разработке сонатной формы) определяются цезурами и сменой тематического материала. Точно так же обстоит дело во вступительных и заключительных разделах. Если положение о периоде как форме экспонирования материала и как одночастной форме в миниатюре не вызывало сомнений, то вопрос о высших формах синтаксиса в развивающих, вступительных и заключительных разделах формы никем из теоретиков, кроме М. Тица, даже не ставился. Исключение составляет выделенная В. В. Протопоповым форма “движущегося периода”, но этот тип почти во всем, кроме тонального плана, совпадает с тактометрическим периодом.

Между тем развивающие разделы классической формы нередко членились не только на мотивы, фразы, субмотивы, фигуры, то есть на единицы “языкового” уровня, но и на крупные разделы и фазы. В них, так же как и в экспозиционных разделах, происходит структурное слияние низших синтаксических единиц в высшие, то есть присутствуют все этажи синтаксической иерархии. Естественно, что структурно эти синтаксические построения высшего порядка не похожи ни на нормативный экспозиционный период, ни на предложения. Каким термином обозначать подобные структуры? Каков принцип определения их целостности, их

отчлененности, где критерий отличия синтаксических единиц от крупных разделов или фаз развивающих частей формы?

В качестве рабочих терминов можно предложить называть синтаксические структуры высшего уровня в неустойчивых разделах формы разработочными предложениями и периодами.

Первое место — коль скоро такие периоды находятся в зоне разработочного развития и могут непосредственно, без кадансов и цезур, переходить в следующее, тоже неустойчивое построение — в структурировании разработочного периода занимает синтаксическое подобие предложений, в особенности однотипность начал, то есть и объединение, и расчленение на основе повторности. Поэтому в условиях разработки существование периодов неповторного строения, контрастных по материалу, весьма проблематично, ибо в отличие от экспозиционного периода, замкнутого кадансом и функционально контрастирующего со следующим за ним разделом, целостность периода разработочного, с его разомкнутостью и подчиненностью общей неустойчивой функции, оказывается весьма сомнительной. По-видимому, каждую из контрастных частей следует относить к категории разработочного предложения.

Таким образом, основным критерием отличия разработочного периода или предложения от самостоятельного раздела формы является его функциональный статус. Разделы формы (имеется в виду классическая форма) функционально контрастны. Период же внутри разработочного раздела подчинен общей функции *m*, и следующее за ним построение функционально с ним не контрастирует.

Но подобно тому, как в экспонирующих разделах формы понятия “раздел” и “период” и даже “предложение” могут совпадать, так и внутри развивающих разделов разработочный период и предложение могут совпадать с разделом — например, ходом в рондо, связующей частью сонатной формы, переходными связками сложной трехчастной формы и серединными построениями простой двух- и трехчастной форм. В разработке такие предложения и периоды нередко совпадают с фазами развития, то есть оказываются функционально подобными и количественно эквивалентными вводным разделам, заключительным разделам, относительно завершенным фазам развития одного материала.

Рассмотрим синтаксические структуры высшего уровня в разработке первой части квартета *op. 18 № 3* Бетховена. Разработка содержит три фазы: вводную, центральную и предыкт к репризе, олицетворяющие функциональную триаду *imt*.

Первая фаза (15 тактов) развивает материал ГП: первое разработочное предложение (первые 9 тактов) синтаксически подобно первому предложению ГП; таким образом, и экспозиция, и разра-

ботка имеют аналогичное выражение толчка (*i* — *initio*) — правда, в разработке этот толчок сразу противопоставляет себя тонально всей экспозиции (переизложение в одноименном миноре).

В заключительной фазе разработки (последние 8 тактов до наступления репризы) материал темы ГП предстает в трансформированном виде: сохранились скачки — но не на септиму, а на октаву в партии виолончели, а вместо гаммообразного спада — триольное вращение вокруг тона *cis* первой скрипки.

Двойственность функции (разработочная неустойчивость — и завершение всего раздела), конфликт функций $\frac{1}{m}$ традиционны для классической музыки и создаются в результате противоречия между синтаксисом и гармонией: синтаксис утверждает, завершает — гармония же неустойчива (*D/fis*), требует разрешения. Этот конфликт тем более интересен, что гармоническое развитие нацелено не на основную тональность и модуляция в нее (в *D-dur*) происходит уже в начале репризы. Подобное уклонение от прямого пути, весьма часто встречающееся у венских классиков в мажорных сонатных *allegri*, уход в минор перед началом репризы, создание драматической ситуации обостряют восприятие самой репризы как раздела функционально контрастного, усиливают эффект динамического сопряжения разработки с репризой. И все же, несмотря на столь явно выраженную неустойчивую, предыктовую функцию этого вводящего в репризу фрагмента, в нем отчетливо выражены структурные черты предложения: здесь есть членение на мотивы и комбинации фигур, повтор одинаковых синтаксических комбинаций и обобщающее событие — ритмическая фигурация на *D/fis*, *ff*, в которой объединились все инструменты.

Кроме этих фаз, разработка в своей центральной части членится на более короткие построения, которые также образуют разработочные предложения и периоды. В первом (вводная фаза) пятнадцатитакте после завершения начального предложения прерванным кадансом следуют повторение кадансовой синтаксической фигуры и замыкание всего построения в *B-dur*. В условиях экспозиции подобное синтаксическое построение можно было бы оценить как предложение с дополнением. В разработке же, где повторения кадансовой формулы представляют собой нисходящую секвенцию, а гармония неустойчива, кадансовые формулы из фактора торможения превращаются в фактор движения: кадансовая формула попала не на место и в не соответствующий ей контекст.

Следующая фаза разработки строится в основном на материале связующей части. Здесь образуются те парные, синтаксически подобные построения, которые можно определить как разработочные периоды. Первый из них (т. 16—27) — период (4 т.+8 т.) с расширением (2 т.) и дополнением (2 т. — повторение каданса).

Второй разработочный период (начало в g - $moll$, 9 т.+9 т.) непосредственно состыковывается с последней фазой разработки — преддытком к репризе. Первое предложение этого периода представляет собой два пятитакта (с вторгающимся кадансом — налогом), синтаксически подобные (консеквентное проведение). Гармонически все построение крайне неустойчиво: его тональный ход $g \rightarrow d \rightarrow a \rightarrow D/h \rightarrow h$ заставляет забыть тонику основной тональности, создает впечатление бесконечности движения. Второе предложение, начинающееся аналогичной первому фигурой в партии второй скрипки, гармонически радикально отличается от него. Это зона S/fis , подводящая к завершающему всю разработку преддытку на доминанте fis .

Главный вывод, который можно сделать на материале разработки квартета, заключается в том, что и в разработке Бетховен в данном случае мыслит теми же синтаксическими категориями, что и в экспозиции, то есть в синтаксисе происходят те же процессы интеграции, слияния меньших единиц в большие. Кроме того, здесь возникают и аналогии с типичными для экспозиционных периодов отклонениями от норматива (расширение, дополнение). Разработочный характер, господствующая функция m , которой подчинены все периодические структуры и все фазы раздела, зависят в классической форме прежде всего от гармонического развития, секвенционного передвижения мотивов.

Этот пример из квартета Бетховена демонстрирует и возможность совпадения со структурой предложения вводной фазы разработки, а также, — что еще парадоксальнее, — ее последней, преддытковой фазы.

Иное решение в разработке первой части Пятнадцатой сонаты (ор. 28). Прогрессирующее дробление предложения на фразы, затем на мотивы приводит сначала к образованию парных построений (периодичностей): две фразы, количественно подобные предложению, два мотива, количественно подобные фразе, — подчеркнута расчлененных фактурно (двойной контрапункт). А дальше — к образованию слитных мотивных и субмотивных цепей, вплоть до вычленения из темы одного тона. Именно в этой зоне сосредоточено драматическое напряжение, энергия движения (господство функции m), столь неожиданно и непредсказуемо выявленная в идиллической, спокойной поначалу теме ГП. Высвобождение драматической силы в разработке связано не только с гармоническим развитием, но и с преобразованием синтаксиса, с нарушением изначальной целостности и завершенности тематизма ГП. Именно в центральной, самой напряженной, драматической фазе синтаксическое дробление, появление субмотивных цепей, отсутствие синтаксических событий создает впечатление свободного слитного

потока движения, не образующего предложений и периодов. Восстановление синтаксической целостности тематизма частично происходит уже на территории разработки: после длительного предыкта на доминанте h-moll вместо темы ГП появляется (в H-dur и затем в h-moll) тема заключительной части. Смысл ее двойствен: это не только “подмена репризы”, но и заключение (t) разработки. Происходит наложение функций. Таким образом, вся разработка обретает целостность, законченность в качестве самостоятельного раздела, начинающегося с переизложения темы ГП (i) и завершающегося материалом заключительной части (t). Контраст с экспозицией компенсируется тем, что разработка своим внутренним единством родственна экспозиции и репризе на уровне раздела как целого.

Своеобразно синтаксическое членение и в разработочном разделе финального рондо Двадцать первой сонаты (ор. 53). Для всей сонаты характерна огромная роль фонизма, светотени в гармонии, приемов эха в фактуре и пр. Соответственно усиливается тематическая значимость всех элементов фактуры. Это касается и темы рефрена в финале.

Разработочный раздел строится на двух элементах темы рефрена, которые вне контекста непредставительны. Это двутактная комбинация фигур в верхнем регистре и начальный Корфмотив мелодической темы — в нижнем. Оба элемента, однако, очень значимы в контексте всего рондо. Заостренные вводными тонами трезвучные фигурации связаны с фигуративным материалом рефрена, а Корфмотив без продолжения воспринимается как микромотив, отделенная от мелодии самая активная ее интонация, initio, толчок:

16 [Allegretto moderato]

Бетховен. Соната ор. 53, финал



Двутакты складываются в построения типа заверщенного предложения, причем главную объединяющую роль играет гармония:

образуется необычная последовательность $T - \frac{II_n}{T} - VI - D - T$.

Связь же предложений между собой основана на приеме наложения вторгающегося каданса: T приравнивается к D следующей тональности, и движение продолжается по квинтовому кругу в сторону S. Здесь внутри крупных синтаксических структур гармония

имеет обобщающий смысл и завершающая все секвенционное звено тоника является обобщающим событием.

Интересно проследить функции высших форм синтаксиса в ситуации “продолженного развития” (термин Ю. Н. Тюлина). Одна из возможных реализаций целостной формы на основе этого принципа — постепенное вариантное преобразование одной темы. Другая — цепная форма из многих звеньев, тематически разных.

Структура предложения может в качестве формообразующей единицы привести к возникновению сквозной цепной формы. Особенностью любой цепной формы является постепенность, плавность функционального развертывания, медленное накопление неустойчивости, отсутствие резких функциональных сдвигов. Если синтаксическими единицами такой цепи служат предложения, то они не составляют периодов, отчлененных друг от друга. Каждое следующее звено-предложение оказывается связанным не только с предыдущим звеном (если оно не первое), но и с последующим. При этом предложения отличаются друг от друга по материалу и по степени устойчивости его изложения. Звенья могут быть неконтрастными, что усиливает впечатление плавности, постепенности развития.

Уникальный пример подобной формы — Вступление к “Тристану” Вагнера, основанное на главнейших лейтмотивах (лейт-темах) оперы. Самая впечатляющая черта этого Вступления — его эмоциональная насыщенность. Процессуальность формы, сквозной характер развития, гармоническая неустойчивость — тоника основной тональности *a-moll* так и не появляется “из-за кулис”, а в решающие моменты формы прячется в прерванном кадансе “за спиной” VI ступени, — все это лежит на поверхности и, в сущности, не требует оговорок и специального анализа. Интересно другое: на какой синтаксической основе протекает здесь процесс формообразования, как осуществляется единство дискретности и континуальности? Так как вся форма не имеет функционально контрастных разделов, то ее можно назвать фазной. Фаза определяет самый крупный масштаб членения. Таких фаз — три. Первая (i) имеет функцию вступления (т. 1—17). Вторая — центральная (т. 17—84), развивающая (m), с обширной зоной кульминации.

Третья — заключение, переход-предыкт ($\frac{l}{m}$, т. 84—111), основана, как и первая, на мотиве томления.

Вводная функция первого построения (первой фазы) зависит не только от гармонической неустойчивости, но главным образом от типа фактуры и синтаксиса. Общее свойство этой вступительной фазы — разомкнутость синтаксических построений фраз и мотивов: паузирование, регистровые и тембровые сопоставления — че-

редование струнных и духовых, — действуя совместно, создают характерную атмосферу вступительного раздела, когда движение еще не сконцентрировалось, не установился его тип. Каждая фраза, каждый мотив завершается восходящей полутоновой вопросительной мелодической интонацией. Логика синтаксического развертывания здесь такова: секвенционное проведение трех фраз (секвенция по малым терциям) — а а₁ а₂, после чего следует дробление, отчленяется второй мотив фразы и далее — полутоновый субмотив (восходящая секунда). Завершается первая фаза обобщающим событием — повторением второго мотива, функционально отличающимся от предыдущих. После отчленения субмотивов оно звучит как суммирование: изменение мелодии (вместо восходящего — нисходящее полутоновое завершение), динамики, уплотнение фактуры оркестра, сконцентрированное в обобщающем событии, создает впечатление относительной завершенности этой фазы формы.

Таким образом, и в начальной, вводной фазе можно обнаружить “остаточные явления” традиционной для экспозиции структуры дробления с замыканием.

Центральная фаза Вступления отличается прежде всего сквозным, непрерывным характером развития. На протяжении всего раздела господствует сомкнутый синтаксис: одна тема “перетекает” в другую, в моменты мелодического кадансирования в одном голосе мелодическая инициатива переходит в другой. На фоне этого общего непрерывного потока выступает достаточно отчетливо дискретность, расчлененность. Каждая из трех основных тем этого раздела: “тема любовного взгляда”, “тема чар любви” и “тема восторга любви” — начинается с секвенции (точной или неточной), которая завершается обобщающим событием и таким образом приближается к структуре предложения²⁰:

17 [Langsam und schmachtend]

Вагнер. “Тристан и Изольда”,
Вступление

а

б

²⁰ Схематически в примере выписаны только контуры мелодии, так как она определяет синтаксис.



Один из действенных приемов продвижения формы — переосмысление функций каданса ($t=i$), замыкание превращается в толчок при настойчивом повторении и секвенцировании (т. 51—54, 61—62).

Центральная, кульминационная зона (т. 67—74) — это зона развития и взаимодействия “темы любви” и “темы томления” — имеет свободное, не укладывающееся в крупные синтаксические структуры строение. И тогда обобщающим событием выступает расширенное проведение “темы любовного взгляда” Ее расширение происходит благодаря “отмене каданса” и секвенционному развитию последнего мотива, размыкающему все построение, которое завершается неустойчивым тристанаккордом и переходит в заключительную фазу. Укрупнение зон действия одной темы и одновременно усиление сферы разработочного развития кадансового элемента в зоне кульминации (а также упомянутой выше гармонической неустойчивости, которая так и не исчезнет до конца) свидетельствуют о том, что она несет в себе динамику стремления к цели, но не динамику утверждения.

Заключительная фаза обладает теми же чертами, что и вступительная, но она еще более открыта, разомкнута. Гибкость сочленения центральной и заключительной фаз выражается в том, что в недрах предшествующей кульминационной зоны звучит “тема томления” (тристанаккорд приходится, как уже упоминалось, на кульминационную точку раздела), завершающаяся уже в новой, заключительной фазе формы, в которой тот же разомкнутый синтаксис, что и во вступительной, захватывает не только “тему томления”, но и “тему любовного взгляда” (вычлняющиеся, проводимые в разных регистрах начальные мотивы). Рассыпанный по разным регистрам тематический материал все же завершается обобщающим событием — кадансом на доминанте $C-dig$. Смена тематизма происходит одиннадцать раз, что само по себе создает предпосылки дискретности, даже (при иных условиях) калейдоскопичности формы. Вместе с тем Вступление производит впечатление целостной, динамичной, сквозной формы. Каким образом создается это впечатление?

Во-первых, в форме сменяют друг друга не одиннадцать, а четыре основные темы.

Во-вторых, эти темы родственны, они относятся к одной группе тем оперы — к темам любви, отражающим душевное состояние главных героев. Все четыре темы неустойчивы, начинаются секвенционным проведением одного мотива.

В-третьих, в форме нет ни одного точного повторения, каждое новое проведение темы — это ее вариант: фактурный, оркестровый, синтаксический, гармонический. “Тема томления” (“любовного напитка”), членимая на фразы, мотивы и субмотивы, в первой фазе занимает 16 тактов, в последней 11 тактов и (после “темы любовного напитка”) — 5 тактов. “Тема любовного взгляда” проходит семь раз (количество тактов соответственно 8, 4, 8 $\frac{1}{2}$, 8, 9, 6). “Тема чар любви” — два раза (7 и 10 тактов). “Тема восторга любви” разомкнута и переходит в развитие и чередование мотивов этой темы и “темы томления” Уже упоминавшийся прием размыкания каданса и превращения зоны каданса в предыкт или просто переход в разработочное мотивное развитие (т. 43 — 73 — “тема восторга любви” и т. 74 — 82 — “тема любовного взгляда”) создает динамическое сопряжение “микроразделов” — разработочных предложений: каждое новое включение темы предстает как следствие предшествующего развития.

В-четвертых, сквозное гармоническое и оркестрово-фактурное развитие. И все же как гармония, так и оркестровая ткань не могут быть трактованы однозначно как факторы неустойчивости. Намечается несколько тональных центров: а — С, А, Е — а, и само преодоление тонической гармонии в прерванных кадансах говорит о сильнейшем, но не получившем разрешения тяготении к тональному центру. В фактуре и оркестровке дискретность проявляется в регистровой (регистровые имитации во вступительной и заключительной фазах и в т. 36—44) и тембровой дифференциации (противопоставления струнных и деревянных духовых).

Материал показывает, что Вступление к “Тристану” в конечном счете подчиняется классическому закону синтаксиса — мелкие структуры элементов первого уровня (языковый уровень) не просто суммируются, но образуют синтаксические структуры высших форм, в данном случае — предложений как самостоятельных единиц, не связанных, как правило, формой периода²¹. Однако и гармония, и принцип размыкания и развития каданса говорят в пользу разработочного типа высших синтаксических структур. С поправкой на стиль и условия контекста можно сказать, что во Вступлении к “Тристану” Вагнера наблюдается то, что отличает

²¹ Аналогии с периодом возникают дважды: в т. 32 — 44, где два проведения “темы любовного взгляда” образуют построение типа разработочного периода с расширением (4 т.+8 $\frac{1}{2}$), и в т. 55 — 63 — тоже два проведения “темы любовного взгляда”

разработку в первой части Третьего квартета Бетховена: движущим началом является конфликт синтаксиса и гармонии. В самом же синтаксисе происходит диалектическая борьба за автономию предложения и преодоление этой автономии, то есть переход к собственно сквозному непрерывному развитию, столь характерному для центральных фаз классической разработки. Результатом этой функциональной противоположности синтаксиса и гармонии является форма, в которой нет ни статуарности континуума, ни статики мозаичной суммы фрагментов, а есть целенаправленное сквозное и расчлененное движение.

ПРОЗОПОДОБНЫЙ ПЕРИОД

В отличие от тактометрического, стихоподобного периода, период прозоподобный строится из асимметричных, неповторяющихся фраз, мотивов, которые могут перемежаться с фигурами и микромотивами. В нем, как в прозаической речи или в речитативе, закономерность геометрической прогрессии не действует, отсутствует и кадансовая рифма.

Вместе с тем, как и в прозе, здесь есть свой ритм, свои средне-статистические размеры (объем), свои границы и способы членения. Целостность прозоподобного периода зависит каждый раз от конкретного индивидуального решения. В инструментальной музыке такой тип периода отражает закономерности речитативной вокальной формы, для которой характерны неповторность, асимметрия синтаксиса, отсутствие регламентированных местоположений кадансов.

По своей функции в форме прозоподобный период может быть начальным и серединым. Асимметрия, свобода сочетаний, аметричность синтаксиса в таком периоде создают предпосылки постепенного перехода от функции экспонирования к функции разработки, от устойчивости к неустойчивости.

Разумеется, прозоподобный период в классической инструментальной музыке — чрезвычайная редкость. Его гораздо чаще можно встретить в творчестве композиторов доклассической и послеклассической эпохи. В пределах гомофонно-гармонического стиля это *Adagio ma non troppo* из сонаты Бетховена op. 110 № 31. Здесь не только синтаксис, неповторность мотивов и фраз, но и сама запись начала второго предложения говорят о речитативной прозоподобной структуре. Интонационная целостность этого периода заключается не только в общем характере, близком к речитативу, но также в мотивах *Lamento* и фигурах с пунктирным ритмом (тоже связанным со сферой траурной музыки), в общем абрисе звуковысотной линии с резкими регистровыми перепадами. При всей сво-

боду развертывания очень существенную, как расчленяющую, так и объединяющую, роль играют кадансы. Оба они гармонически идентичны — устремлены к D/as (доминанте тональности следующего раздела *Adioso dolente*); в том и другом кадансе есть и аналогичная ритмическая фигура с синкопой в мелодии. В данном случае прозоподобный период, тонально разомкнутый (он начинается в b-moll) и содержащий интенсивное модуляционное движение, занимает промежуточное положение между *Molto allegro* и *Adioso dolente*. Функция его двойственна: он не только связка, но и — это его главная функция — вступление к *Adioso*.

Все вышеизложенное дает основание вывести наиболее общие определения синтаксических единиц высшего уровня: предложения и периода.

Предложение — это построение, объединяющее синтаксические единицы языкового уровня, как правило, заключающие в себе события на уровне не только элементов, но и синтаксиса. Целостность предложения определяется обобщающим событием.

Период — самая крупная синтаксическая единица, в которой завершается суммирование мелких синтаксических единиц и предложений и структура которой аналогична стихотворной строфе или прозаическому периоду вербального языка. Функциональное положение периода, его роль в форме любого типа нельзя определить однозначно. И тактометрический (стихотворный), и прозаический периоды, и периодоподобные структуры практически могут находиться в любом месте формы.

Полифункциональность периода и предложения, способность их к воплощению разных ролей в форме, способность быть функционально подобными друг другу, а также простым формам, позволяют определить период и предложение только с позиций структуры (внутреннего строения) самих этих форм.

Г л а в а 4. Общие проблемы синтаксиса.

СОБЫТИЕ НА УРОВНЕ СИНТАКСИСА

Вернемся еще раз к понятию события. Коль скоро все элементы музыкальной ткани реализуются в фактуре и приводятся в движение синтаксисом, то естественно, что любое событие в ритме, мелодической линии (лад и звуковысотность), гармонии, артикуляции, плотности, количестве звучания так или иначе отражается на фактуре и синтаксисе. Эти изменения могут иметь решающее значение — в особенности, если они действуют совместно и если изменения направлены на главные элементы тематизма (79). Даже перемена вида аккорда и его функции приводит к изменению вида

фигуры или ее регистрового положения. Изменение ладовых отношений тонов и звуковысотного рисунка также меняет вид мотива или фразы.

Если события на уровне элементов звучания приводят в движение и образуют структуры синтаксиса I, то есть уровня мелких синтаксических единиц, то события на уровне мелких синтаксических единиц приводят к образованию структур синтаксиса II, то есть крупных синтаксических единиц.

События на уровне крупных единиц синтаксиса — предложения, периода и подобных им структур (события синтаксического уровня) — выражены в изменении типа синтаксической единицы (мотива, фигуры, субмотива, попевки), суммировании, дроблении мотивов, замене видов фигур и комбинаций фигур, включении пассажей и т. п. Существенно поэтому выделить события собственно синтаксические как изменение отношений синтаксических единиц — независимо от их конкретного вида, который может влиять, а может и не влиять на эти синтаксические отношения. Так, например, конкретный вид трех начальных мотивов первого и второго предложений первой части скерцо сонаты op. 2 № 2 Бетховена разный: они различаются по интервальному составу, по виду аккордов, противостоят друг другу гармонически и функционально. Но с точки зрения синтаксиса они однородны. Синтаксическое событие происходит лишь в кадансах обоих предложений.

Вместе с тем и события внутримотивные, события на уровне элементов могут играть роль собственно синтаксических, приводящих к образованию структуры высшего порядка. На первом месте здесь изменение ритма и звуковысотной линии, которые имеют характер противопоставления, обобщения. Двойственна роль гармонии: изменения в гармонии, в ладовых отношениях, тембре, динамике т. п., при сохранении ритма и звуковысотной линии, либо составляют секвенцию (при высотных перемещениях всего мотива или фразы), либо приводят к варьированию на остинатную мелодию. И тогда построение в целом превращается в структуру более высокого ранга.

В то же время кадансовая последовательность в гармонии, пространенная если не на всю мотивную цепь, то хотя бы на ее последние звенья, создает впечатление внутренней завершенности при неизменной ритмической структуре мотива (фигуры, фразы, комбинации фигур). Иначе говоря, роль обобщающего события берет на себя гармония, а ее изменение, в свою очередь, влияет на ладовые отношения тонов в мотиве (фигуре, фразе, комбинации фигур). Его (мотива) звуковысотный контур сохраняется. Примерами могут служить прелюдии Баха из I тома "ХТК": C-dur, c-moll, D-dur и т. д. Чаще же происходит другое: изменяются не только

ладовые отношения, но и звуковысотный рисунок, вычленяются фигуры и субмотивы, происходит их синтаксическая перестройка.

СОЧЕТАЕМОСТЬ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЭЛЕМЕНТОВ СИНТАКСИСА

В традиционном учении о синтаксисе предполагается стабильная иерархия, начальным уровнем которой является мотив, конечным — период. Субмотив трактуется как продукт членения мотива. Всегда ли, однако, эта иерархия выдерживается даже в крупных формах классицизма, не говоря уже о музыке предшествующих эпох или музыке XX века?

Уже на уровне языковых единиц синтаксиса видно, что такая детерминированная структура — чрезвычайная редкость, она почти никогда не наблюдается на всем протяжении формы. Напротив, весьма типичны многообразные сочетания разных по функции и структуре языковых элементов как в целом в форме, так и в фактуре и в мелодическом рельефе темы. Это обусловлено, в свою очередь, свободой, гибкостью мышления и отражает диалектику формообразования. Подвижность синтаксиса, значимость синтаксических событий (смены видов синтаксиса) для формообразования составляют одну из характерных черт классического стиля, отличающую его от последующего романтического, где можно заметить тяготение к пространным монофактурным и моносинтаксическим построениям.

Эта общая для всех венских классиков черта проявляется, однако, весьма неравномерно: кульминационный пик синтаксической подвижности — зрелый классицизм, творчество Гайдна и Моцарта последней трети XVIII века, Бетховена конца XVIII — начала XIX века. Но в творчестве Бетховена уже намечается перелом. Он теснейшим образом связан с эволюцией бетховенского стиля, с увеличением “масштаба высказывания”, ролью крупного плана в его творчестве. В этом смысле Бетховен смыкается с Бахом и Генделем.

У романтиков — Шуберта, Шумана, Шопена — тяготение к моносинтаксису обусловлено не столько “масштабом высказывания”, сколько необходимостью наиболее полного и достаточного воплощения единых состояний, пребывания в одной образной сфере. Неоднородны в этом плане и разные по положению в цикле и особенно по жанровым признакам формы. К синтаксическому разнообразию больше тяготеют начальные сонатные формы и медленные части *Adagio*, к моносинтаксису — финалы. В рамках амплуа третьей, жанровой, части менуэт синтаксически более разнообразен и прихотлив, а скерцо тяготеет к моносинтаксису, что объясняется характером движения и темпом.

Уже у И. С. Баха индивидуализация тематизма связана с разнообразием сочетания синтаксических единиц: фигур, мотивов, субмотивов, фраз. В тематизме фуг “ХТК” Баха типично сочетание мотива (ядра) и фигуры (комбинации фигур развертывания), а также цепи субмотивов, образующих индивидуализированную тему (*fis-moll* из I т. “ХТК”). Реже встречается начало темы с разбега фигуры и завершающего мотива (*D-dur* из I т. “ХТК”).

Свобода сочетаний разных синтаксических фигур в изложении темы предопределяет свободу обращения с ней, свободу новых рекомбинаций. В фугах И. С. Баха часто из элементов темы строятся и удержанные противосложения, и интермедии, что несколько не мешает прочности и крепости соединения этих элементов в теме, всегда узнаваемой.

Это свойство — сочетание разных типов синтаксических элементов — особенно характерно для зрелого стиля Гайдна, Моцарта, раннего и среднего Бетховена. Нередко даже маловыразительные, нерепрезентативные синтаксические элементы в сочетании создают неповторимый облик темы. Слиянию разнородных синтаксических элементов в экспозиционных разделах формы противостоит стремление к автономизации мотивов и к объединению однородных элементов (мотивные и субмотивные цепи, фигурные группы).

В первом изложении ГП первой части квартета Бетховена оп. 18 № 6 мелодия темы включает три элемента: микромотив — тон *b*, мелизматическую фигуру и ступенчатое движение по трезвучию:

18 **Allegro con brio**

Бетховен. Квартет оп.18 №6, ч.I

The image shows the first two systems of a musical score for a quartet by Beethoven. The score is written for Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass. The first system begins with a forte piano (fp) dynamic marking. The music is in G major and 3/4 time. The first system shows the beginning of the theme with a forte piano (fp) dynamic marking. The second system continues the theme with a similar dynamic marking.

Ни один из них не репрезентирует тему и, следовательно, не является мотивом, но вместе они образуют неповторимо-индивидуальную, энергично разворачивающуюся в праздничном *brío* тему. Пульсирующий фон, в достаточной мере нейтральный, усиливает эти качества мелодии, возбуждает ее энергию. Характерность общего звучания темы (всей фактуры) подчеркнута *staccato*.

В начале разработки все элементы темы начинают жить собственной жизнью:

19

Бетховен. Квартет op.18 №6, ч.1

[*Allegro con brio*]

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system features dynamics of *sf*, *p*, and *pp*. The third system includes *pp* and *cresc.* markings. The bass line is a consistent eighth-note pulse.

First system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The lower staff is in bass clef. The music begins with a whole note chord in the upper staff and a rhythmic pattern of eighth notes in the lower staff. A dynamic marking of *fp* (fortissimo piano) is placed above the first measure of the lower staff.

Second system of the musical score. The upper staff continues with a melodic line of quarter notes, marked with *cresc.* (crescendo). The lower staff continues with the eighth-note rhythmic pattern, also marked with *cresc.* in the first measure. A dynamic marking of *sf* (sforzando) appears above the third measure of the upper staff and below the third measure of the lower staff.

Third system of the musical score. The upper staff features a melodic line of quarter notes, marked with *cresc.* in the second measure. The lower staff continues with the eighth-note rhythmic pattern, also marked with *cresc.* in the second measure.

Fourth system of the musical score. The upper staff has a melodic line of quarter notes, marked with *f* (forte) in the first measure. The lower staff continues with the eighth-note rhythmic pattern, marked with *f* in the first measure and *sf* (sforzando) in the second measure.

В отличие от обычных для разработки субмотивных цепей, где эти мельчайшие элементы вовлекаются в непрерывное секвенционное движение и теряют самостоятельность, здесь субмотивы утверждают свою тематическую значимость. Каждый из них обретает синтаксическую автономию благодаря паузам, имитациям в разных регистрах (второй и третий), аккордовому “утолщению” и образованию самостоятельной мелодической линии (первый). Все мотивы попадают в ситуацию неожиданного драматического сдвига (модуляция из F в g и нагнетание на доминанте g). Еще более усиливается “возбуждающая” роль фигурации у виолончели благодаря паузам. Исчезающий и появляющийся вновь фон, оставляющий без поддержки имитации мелизматического мотива, позволяет в разрывах моторного движения отчетливее услышать основной тематический материал и ощутить нарастающее беспокойство, ожидание драматических событий.

Взаимодействие микромотивов с фигурным мотивом (фигура, по тематической значимости равная мотиву) и возникновение субмотивных цепей на основе того и другого элемента в экспозиции увертюры “Кориолан” показывают, с какой свободой Бетховен обращается с синтаксисом. Только совокупность всех элементов и по вертикали (гармония, контрапункт), и по горизонтали (сопоставление разных и слияние однородных синтаксических единиц) создает полную картину “битвы духа” необычайной мощи и силы. Укажем лишь на два примера образования субмотивных цепей: из главного мотива темы ГП и из микромотива вступительного раздела ГП (см. т. 15—20 и 36—39) с учащенным ритмом и сменой гармонии по два раза в такте. В том и другом случае субмотивные цепи создают сильнейший эффект ускорения, наполняющий экспозиционное изложение стремительностью и динамикой разработочного развития. Насыщенность событиями в экспозиции сочетается с меньшей событийностью разработки, что тоже весьма характерно для напряженных патетических сонатных *allegri*.

Иной тип соотношения перенасыщенной событиями экспозиции с последующими разделами формы — в первой части Тридцать второй сонаты (ор. 111) Бетховена. Здесь разработка максимально насыщена событиями в самом начале, в ней на крайне малом пространстве спрессованы мотивы ГП и заключительной части. Но далее следует развернутый предыкт, и вся разработка оказывается очень короткой, не уравнивающей экспозицию и репризу. Настоящая эмоциональная разрядка-отключение дана во второй части — Ариетте с вариациями.

Постепенное формирование, “проявление” мотивной структуры, рождающейся из микромотива, происходит во вступлении Марзурки ор. 30 № 3 Шопена:

The image shows a musical score for Chopin's Mazurka Op. 30 No. 3. It is written for piano and consists of two systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a forte (f) dynamic. The second system features a triplet in the left hand and a melodic phrase in the right hand marked 'risoluto' and 'f'.

Начальный тон *as* сперва обретает ритмическую характерность, а затем и мелодическую — его варьированное опевание и, наконец, открытая мелодическая фраза непосредственно переходит в основной раздел мазурки. Динамика вступления, направленность к цели создают особый эффект: праздничная, почти торжественная, несмотря на свою стремительность, тема как бы “вытолкнута” раскрученной пружиной вступления.

Моносинтаксис чаще всего связан с фигуративным тематизмом, с идеей движения, как бы заданного (запущенного по инерции) с самого начала. У классиков подобные моносинтаксические построения характерны для отдельных разделов формы — преимущественно неустойчивых, а в крупном плане — для финальных частей сонатно-симфонических циклов. Идея самовозобновляющегося движения реализуется средствами фактуры и языкового уровня синтаксиса (фигуры, их комбинации, субмотивные цепи, пассажи). Поверх этого уровня происходит членение и слияние мелких единиц в крупные — предложения, периоды, периодоподобные структуры. Обобщающие события здесь — приведение к кадансу в гармонии, изменение типа фигуры, “повторы на расстоянии” Наиболее статичным, бессобытийным представляется синтаксис тематизма сонорного типа, художественный эффект которого создается совокупностью всех средств, воздействующих суммарно. Сонорный тематизм, не имеющий отчетливо выраженного рельефа в классической музыке, а также, например, у Вагнера, обладал все же внутренним членением. Фактура складывается из раз-

ных планов. Так, в "Waldweben" ("Шелест леса") из "Зигфрида" Вагнера вступительный раздел состоит из различных комбинаций фигур (двойными нотами Celli div.), отличающихся и по интервальному составу, и по мелодическому рисунку, скрепленных педалью валторны и единой гармонией тоники d-moll, что в целом создает впечатление движения в статике, одновременного сосуществования мелкого и крупного планов:

21 **MäÙig** (2/2)

Вагнер. "Зигфрид" ("Шелест леса")

4 Cor

Vlc Cb *pizz. sehr ruhig*

The image shows a musical score for Wagner's "Waldweben" from "Siegfried". It consists of two systems of music. The first system features a horn part (4 Cor) with a whole note chord and a cello/bass part (Vlc Cb) with a pizzicato figure. The second system continues the cello/bass part with more complex rhythmic patterns. Labels 'a', 'a1', 'a2', 'b', 'b1', 'b2', 'b3', 'b4' are placed under the notes to indicate specific figures or motifs.

Вариантное развитие фигур и новые их комбинации образуют единую линию нарастания и спада с кульминацией в т. 4.

ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ И АФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ СИНТАКСИСА

В системе функциональностей А. П. Милки уровень синтаксиса обозначается как мотивная функциональность. Автор допускает не только теоретическую, но и практическую вероятность выпадения какого-либо структурного уровня из системы функциональностей. Например, он считает возможным такой способ взаимодействия функций, когда афункциональность более высокого уровня может быть замещена, компенсирована функциональностью ниже лежащих уровней. "Отсутствие повторности, — пишет он, — по всем составляющим мотивной структуры делает построение мотивно афункциональным; в подобных случаях динамика развития создается другими видами функциональности" (57, 46). Другие ви-

ды — это, по его мнению, ладомелодическая и ладогармоническая функциональности. В качестве примера афункциональных на мотивном уровне форм он приводит сарабанды баховских сюит.

Такое решение вопроса, как нам кажется, ставит под сомнение системность музыкальной формы. Попробуем подойти к проблеме взаимодействия функциональностей разных уровней с другой стороны.

Как уже было сказано, принцип повтора — один из основополагающих. Повторение создает инерцию движения (повтор ритмических фигур — инерцию танцевального движения, шире — моторики вообще), лежит в основе метрообразования. Повтор служит знаком той или иной стадии развития формы: коды, дополнения и т. д.

А. П. Милка в своем анализе сюит И. С. Баха ориентируется как раз на инерцию повтора фигур и мотивов, когда пишет об экстраполяции и системе ожиданий как характерном проявлении функциональности на мотивном уровне. Вместе с тем он недостаточно учитывает явление сатиации текста, когда текст обесценивается, теряет информативность (101, 196—200). Дефицит информации и ожидание повторения переходит в ожидание перемен, ожидание событий. Понимание события как изменения самого элемента или его контекстуальной функции непосредственно связано с понятием информационной насыщенности текста. Если, разумеется, трактовать информацию не в шенноновском узком смысле слова, а широко — как момент обновления не только на уровне формы, но и на уровне семантическом. Поэтому нам представляется, что функциональность на всех уровнях непременно связана с диалектическим единством повтора и обновления. Ожидание повтора, как и ожидание изменения и обновления, как было показано в Разделе I, далеко не всегда связаны с экстраполяцией конкретных элементов текста. Здесь выражена не только связь функциональностей разных уровней, но и различие их действия. Фрагмент текста (мотив, фраза, предложение) может быть насыщен событиями — ритмическими, ладовыми, фактурными, но при повторении такого фрагмента синтаксических событий не произойдет. Это не значит, что синтаксис афункционален — в каждом конкретном случае в тексте возникает либо ожидание повтора, либо ожидание изменения.

Ожидание повтора, функциональную необходимость повтора демонстрируют с особой наглядностью произведения быстрых темпов и те, основой которых являются танцевальная или маршевая ритмические формулы. И точный, и варьированный повтор ритмических фигур в танце совмещает в себе стилевую (в данном случае — жанровую) функциональность — танец не может прерваться, прекратиться, едва начавшись, — и функциональность текстовую;

ритмический импульс танцевальной музыки и музыки быстрого темпа, обусловленный непосредственно моторным ощущением, требует повторения, ибо ритмическая повторность, регулярность — это органическое свойство движений.

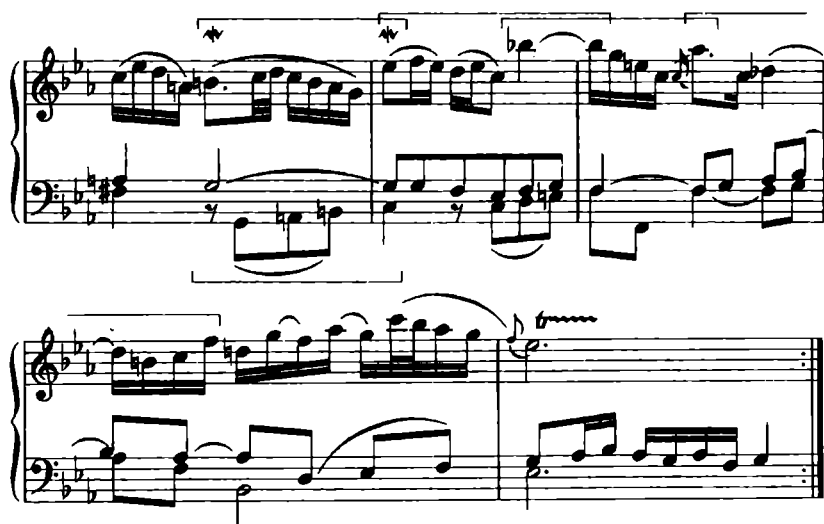
С другой стороны, как закономерность выступает неповторность²². Неповторность синтаксических фигур в мелодии также не означает афункциональности синтаксиса. Об этом свидетельствует логическая связь синтаксических фигур, невозможность их перестановки в любом другом порядке. Функциональность синтаксиса в таком произведении выражается в том, что каждый элемент имеет свою функцию, значение в системе целого и направлен на поддержание этой системы — иначе говоря, несет в себе развитие, движение. Возможность произвольной перестановки, перетасовки синтаксических единиц означала бы функциональную индифферентность, собственно афункциональность в прямом смысле слова. Вряд ли в подобной композиции с неповторяющимися “фигурами” синтаксиса функциональность, как это думает А. П. Милка, понижается в ранге, то есть действует лишь на уровне элементов (ритма, лада, гармонии и т. д.). Скорее наоборот: однородные в ритмическом отношении фрагменты (мотивы, фразы, фигуры) сопрягаются функционально благодаря отличиям в гармонии, гармонически тождественные — благодаря различиям в ритме или мелодической линии. Изменения эти приводят в движение синтаксис, действуя при этом в рамках синтаксиса, в формах синтаксиса, а не вне его.

Разнообразие синтаксических единиц, асимметрия синтаксиса также проявляются на фоне их общей связи. Проследим диалектику развития в “афункциональной”, с точки зрения А. П. Милки, Сарабанде из Второй французской сюиты для клавира И. С. Баха с-moll:

И.С.Бах.Французская сюита с-moll.
Сарабанда

22 Andante

²² В данном случае делается несколько произвольное допущение: абсолютная неповторность в синтаксисе столь же относительна, как и абсолютная повторность; первая демонстрировала бы отсутствие связей, вторая — статику непрерывного остинато (что бывает в чисто прикладных жанрах или в музыке с текстом, где музыка движется за счет текста).



В первом периоде обращает на себя внимание неповторность синтаксических фигур в каждом такте, кроме начала второго предложения, где повторяется с измененным интервалом скачка, измененной фактурой нижних голосов и гармонии первый мотив первого предложения. События внутри первого мотива, внутри 1-го такта — это и скачок, и ритмическая остановка, и изменение гармонии на третьей доле, и включение на второй доле среднего голоса. События на уровне субмотивов — ритмическая инверсия субмотива со вспомогательными. Все вместе подчеркивает медленный темп и тяжесть всех трех долей. В т. 2 событийная насыщенность еще более увеличивается. Возрастают неустойчивость ритма в мелодии (шестнадцатые+половинная) и неустойчивость гармонии в фигуре шестнадцатых с задержанием и интервалом ум. 4. Начинается полифоническое расслоение (противоположное движение) в нижнем и среднем голосах. Естественно, что т. 2 по своему функциональному статусу представляет *m* — почему и является продолжающим, развивающим, а не начинающим. Следующие же два такта создают некоторую разрядку. Фигуры опевания, тематически связанные с фигурой т. 2, образуют цепь, захватывая и первую долю т. 4. Благодаря этому еще более подчеркивается сарабандный ритм с акцентом на второй доле. Однородное фигуративное “ритурнельное” движение по инерции (здесь на уровне синтаксиса — внутри такта нет событий) поддерживается функционально обостренной последовательностью в гармонии: V — IV — DD — V — это не дает совсем упасть напряжению. Половинный каданс также преодолен движением в мелодии и в басу, подводящим к

началу второго предложения. Последние два такта олицетворяют переход от m к t , заключению.

Во втором предложении первый двутакт — зона наивысшей концентрации событий. Уже в т. 1 второго предложения (здесь частично повторяется материал начального такта сарабанды) включается движение нижних голосов, что было невозможно в т. 1 первого предложения (возникло бы перенасыщение событиями). Далее — отклонение в S наступает уже в т. 1, а не в т. 2, — то есть часть событий т. 2 первого предложения переносится в начало т. 1 второго предложения. Развитие мелодической линии гораздо более напряженное, насыщенное: здесь обыгрывается интонация экспрессивного скачка (не на квинту, как в первом предложении, а на септиму и далее на сексту). Гармоническое событие т. 2, привлекающее к себе внимание, — Π_6 на третьей доле. Здесь вновь кон-

куренция акцентов на второй (скачок) и третьей (гармония) долях. По аналогии с первым предложением в т. 3 возникает фигуративное ритурнельное движение, но в звуковысотной “инверсии”, то есть направленное не вниз, а вверх, приводящее к заключительному кадансу в $Es-dur$.

Ясно, что ни один такт этого периода не может быть переставлен на другое место. Тасовать синтаксис здесь совершенно невозможно, ибо есть направленность развития от начала к концу.

Функциональная триада выражена в каждом предложении и в периоде в целом. Что касается синтаксиса, то здесь все время происходит процесс переключения функций и окончание одного синтаксического построения совпадает с началом другого. Этот механизм (в примере показан скобками) создает чрезвычайную текучесть, плавность, непрерывность развертывания.

Следовательно, функциональность на уровне синтаксиса поддерживается: а) тематическими связями; б) постепенным нарастанием событий (функция m) и спадом (функция t), что придает цельность форме; в) сочетанием асимметрии синтаксических фигур с повторностью мотивов (в начале второго предложения) и повторностью фигур и субмотивов, обеспечивающим связность, логику развития.

ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ ПОДОБИЕ И КОЛИЧЕСТВЕННАЯ ЭКВИВАЛЕНТНОСТЬ В СИНТАКСИСЕ

Материал показывает, что все синтаксические единицы низшего (языкового) уровня являются взаимозаменяемыми, то есть функционально эквивалентными. Мотив может выступить в роли фразы, фраза — в роли мотива, микромотив в роли мотива и наоборот. Все тематически значимые, узнаваемые вне

контекста синтаксические единицы выступают как бы на равных в музыкальном тексте, в любой функциональной фазе (независимо от того, в каком разделе формы они возникают). К ним приравниваются тематически значимые комбинации фигур.

Если мотив членится на субмотивы или в его состав входит фигура (например, затактовый гаммообразный ход, мелизмы, фигуративный элемент в окончании и т. п.), то при вычленении этих элементов в развивающих разделах за ними сохраняется функция представительства, репрезентации целого по его части и, следовательно, они, являясь представительной частью мотива, оказываются функционально эквивалентными ему. “Распад” мотивов в развивающих разделах, а также кодах, часто не ограничивается простым делением, но прогрессирует до полного растворения в фоновых фигуративных пассажных типах фактуры, и тогда эти мельчайшие элементы способны существовать лишь в составе субмотивных цепей и фигураций (в контексте они также представляют от целостных тем).

Субмотивы, фигуры, складывающиеся в самостоятельные группы (субмотивные цепи, комбинации фигур), либо выступают в роли нерельефного фона, либо в контексте с другими элементами фактуры выявляют свою тематичность. Субмотивные цепи и фигуративные последовательности функционально подобны более крупным построениям: предложению, периоду, либо образуют периоды и предложения разработочного типа. Функционально подобны способные играть одинаковую роль в форме предложение и период — синтаксические единицы высшего уровня. Функционально подобными могут быть и синтаксические единицы, принадлежащие разным уровням синтаксиса: например, фраза, пара мотивов или комбинация фигур эквивалентны предложению.

В первом эпизоде Новеллеты № 1 Шумана (вся пьеса, как известно, написана в форме рондо) очень своеобразная трансформация простой трехчастной формы связана со строением первой части, которой по традиции надлежит быть периодом. В функции периода выступает здесь замкнутое автономное предложение, в котором черты периода проступают в координации кадансов, расчлененности и повторности (периодичности). Вместо предложений частями этого периода являются фразы, не членящиеся на мотивы, не содержащие синтаксических событий, но завершающиеся кадансами. Фраза в данном случае функционально подобна предложению, а предложение — периоду, но ни структурно, ни количественно фраза и предложение, предложение и период не подобны, не эквивалентны. Некоторая — чисто внешняя — компенсация количественной недостаточности первой части в начале эпизода происходит за счет точного повторения всего построения. Сам этот

прием традиционен (точное повторение первой части простой формы) и свидетельствует о том, что Шуман считал это построение функционально эквивалентным периоду.

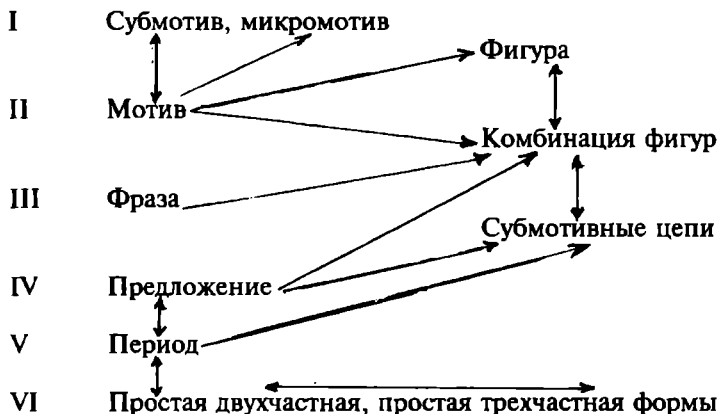
В дальнейшем разворачивании формы недостаточность начального “периода” первой части вызвала необходимость расширения рамок формы с помощью вариантных переизложений взамен точных повторов второй части и репризы — по аналогии с рефреном, его первым проведением, где возникает та же проблема.

Сравнительно развернутой середине в первом проведении противопоставлена реприза (традиционно без повторений) в виде “периода-четырёхтакта”. Возникает явная диспропорция b и a_1 . Уже здесь реприза имеет вид скорее дополнения, чем самостоятельного раздела. При повторении b_1 и a_2 в середине b_1 меняется тональный план (тональные сопоставления здесь еще более изысканны и непредсказуемы), но структура сохраняется. Что касается репризы, то от первой части остается лишь половина, то есть двутактовая фраза, которая выполняет роль собственно замыкающего каданса и выступать в качестве репризы и даже развернутого дополнения, конечно, не может: ее формообразующая функция здесь совпадает с ее структурой синтаксического элемента языкового уровня.

В целом в форме этого эпизода есть композиционное соответствие с двойной простой трехчастной формой рефрена, хотя в рефрене при повторениях пропорции частей не изменяются. Зато между первым эпизодом и рефреном возникает еще одна аналогия: подобно тому как сокращается материал a в эпизоде (от “периода” до фразы), в форме рондо сокращается от проведения к проведению сам рефрен — от двойной трехчастной (ее считают также рондообразной), затем простой трехчастной до четырехтакта (автономного предложения). Этот четырехтакт — тема рефрена, появившаяся между двумя достаточно протяженными эпизодами, — претендующий на замену целого раздела формы, возникает лишь как напоминание о рефрене, представляет как часть вместо целого — индивидуализированные лирические “маски” на карнавале заслоняют общий план, который олицетворяет рефрен.

Функциональное подобие на уровне синтаксиса выступает на фоне структурных отличий и, в большинстве случаев, на фоне количественного отличия, которое оказывается действенным фактором в том случае, когда оно выражено резко (как в Новеллете Шумана). Однако во многих случаях количественно подобные построения отличаются только структурой, выполняя при этом в форме идентичную роль, то есть являются функционально подобными.

Функциональную эквивалентность синтаксических единиц, их взаимозаменяемость при определенных условиях можно изобразить следующей схемой:



Эта схема не означает, разумеется, что подобный процесс происходит в данном конкретном тексте, что вместо мотива, предложения, периода и т. д. можно вставить функционально подобный элемент. Эта схема говорит о том, что в индивидуальном художественном решении композитор может уклониться от типовых вариантов, избрав иной путь, путь эквивалентной замены одной структуры другой. Главный критерий подобной замены — художественный эффект и соответствие элемента системе целого.

В схеме продемонстрировано действие функциональной эквивалентности, начиная от уровня субмотива и микромотива (нередко равного аккорду или тону) и кончая выходом за пределы синтаксиса к простым формам. Схема показывает, что принцип функционального подобия действует не только строго по вертикали, но и по горизонтали. При этом выясняется промежуточность положения таких элементов, как фигуры и комбинация фигур. В схему не включены такие синтаксические элементы, как попевка и Корфмотив. Первый (попевка) — вследствие специфики этого явления, не характерного для музыки рассматриваемого периода, второй — из-за его структурной несамостоятельности.

СИНТАКСИС И ФАКТУРА

Синтаксис и фактура — явления, сложным образом взаимодействующие и пересекающиеся. Три основные координаты фактуры — вертикаль, горизонталь и глубина — имеют отношение и к

синтаксису. О горизонтальной координате фактуры (“квант фактуры”) пишет К. И. Южак (127, 23). Е. В. Назайкинский употребляет иное понятие: “фактурная ячейка”, относящееся главным образом к повторяющимся фигурам и, следовательно, в отличие от “кванта фактуры”, ограниченное рамками синтаксиса и функцией в форме (61, 80). О координате горизонтали в фактуре пишет и М. С. Скребкова-Филатова, отмечая одновременно: “Фактура... не требует значительного времени для кристаллизации всех сторон и признаков своего строения (склада, рисунка). Она проявляет свою специфику уже на фоническом и (частично) синтаксическом уровнях. Так, для формирования одного из самых простых фактурных образований — параллельных дублировок — достаточно совсем небольшого по протяженности участка ткани, в пределах которого организуется последовательность всего лишь из трех-четырёх интервалов или созвучий” (86, 44—45).

Фактура, как и гармония, и полифония, — явление вертикально-горизонтального плана, для которого синтаксис становится формой движения, пусковым механизмом. Вне синтаксиса фактура — явление пассивное, неподвижное.

Если понятие склада можно уподобить понятию функциональной системы в гармонии — склад относится к ряду наиболее абстрактных закономерностей музыки (9, 12), — то синтаксис относится к фактуре как ее конкретный формообразующий элемент, как конкретный для данного эпохального, авторского стиля способ организации музыкальной речи. С одной стороны, фактура в ее комплексе организуется в реальном художественном произведении синтаксисом. С другой стороны, фактура выходит за рамки синтаксиса в том смысле, что, во-первых, не все ее планы обладают собственным синтаксическим уровнем; во-вторых, план единой фактуры может далеко превосходить рамки синтаксически целостного построения, распространяться на форму целого, то есть иерархическое синтаксическое членение, события на уровне синтаксиса не совпадают с событиями на уровне фактуры.

О самостоятельности функций синтаксиса и фактуры свидетельствуют прежде всего несовпадения темпа событий, их несинхронность, наложение более крупного членения (частой смены событий) на более мелкое (более редкая смена событий). Несовпадение ритма синтаксических и фактурных событий чаще всего предполагает большую дальность действия единого фактурного типа.

Произведение в целом или его раздел может быть монофактурным и моносинтаксическим на уровне фигуры, комбинации фигур, реже — мотива. Но при этом осуществляется и крупное синтаксическое членение посредством гармонии и изменений ла-

довых и звуковысотных отношений внутри однотипных фигур или путем изменения типа комбинаций фигур. Таковы монофактурные и моносинтаксические пьесы с фигуративным видом тематизма.

Моносинтаксическое — на уровне мотива — построение представляет собой ГП первой части Пятой симфонии Бетховена. Здесь в рамках однородной фактуры мономотивной темы (важнейшее ее свойство — ритмическая остигатность мотивов) мотивы образуют синтаксис крупного плана из трех построений, завершенных кадансом на доминанте. Мотивное членение несет в себе движение, динамику — образный и эмоциональный тон ГП симфонии определен ее мотивным строением. Упорядоченность развития, образование структур крупного синтаксического уровня создают уравновешенность, гармонию, логику этого раздела, имеющего экспозиционную функцию, с присущими классической форме гармоническими и синтаксическими отношениями. Не последнюю роль при этом играет скрытая полифония — линия, образуемая вершинными точками мотивов.

Примеры синтаксического членения в условиях монофактуры, когда изменение синтаксических единиц (фигур) происходит лишь в конце формы (обобщающее синтаксическое событие на уровне формы), мы видели в указанных выше прелюдиях из I тома “ХТК” Баха.

Несовпадение событий фактурного и синтаксического уровней можно проиллюстрировать также следующим примером. В среднем разделе (Тrio) третьей части Третьей сонаты Бетховена (op. 2 № 3) на всем протяжении сохраняется один тип фактуры — бас и гармоническая фигурация. Это один из многих образцов фигуративного тематизма. Тема представляет собой комбинацию фигур. Такой вид фактуры сохраняет свои функции от начала до конца Trio. Но внутри единой фактуры происходят изменения синтаксического уровня. Трижды повторяется один тип фигуры, обрисовывающий членение по двутактам, в четвертый раз происходит перемена: комбинация трезвучий, возникавшая на кульминации, на гребне волны, переносится в нижний регистр и превращается в каданс. Все вместе обретает структуру законченного автономного предложения, выполняющего роль периода²³ Учащение событий синтаксического уровня и гармонических событий в середине связано с тем, что здесь за единицу построения берется последний четырехтакт первой части Trio (а). На переосмыслении функций каданса — вследствие его попадания в зону неустойчивости — и строится диалектика развития этого раздела.

²³ Это построение является предложением и по структуре, так как само не членится на предложения, а его масштабы и синтаксическое членение соответствуют одному предложению шестнадцатитактового периода первой части сложной трехчастной формы.

Примеры подобного рода многочисленны — в сущности, это все произведения, где тематизм складывается из фигур или комбинаций фигур. Фактура в таких случаях “держит тон”, олицетворяет эмоциональное единство, непрерывность и постепенность перехода одного настроения в другое. Гораздо реже встречается учащение событий в фактуре на фоне целостного синтаксического построения, обрисованного контурами мелодии. Непредсказуемым является, например, размывание фактуры менуэта, заданной в первом двутакте ГП сонаты Моцарта F-dur (K 280):

23

Allegro assai

Моцарт. Соната F-dur (K 280)

В этом периоде с дополнением — период явно формируется в мелодической линии — происходит несколько смен фактуры. Начавшаяся достаточно традиционно — в смысле синтаксического строения, мелодическая линия в середине второго предложения тоже ломается благодаря внедрившемуся пассажиру. Смена фактуры соответствует мелкому членению синтаксиса. Все вместе производит впечатление живой игры, полной сюрпризов, столь характерной для Моцарта подвижной мимики и свободы жестов. Этот своеобразный “инструментальный театр” можно обнаружить не только у Моцарта, но и у Гайдна.

СИНТАКСИС В МНОГОГОЛОСНОЙ ФАКТУРЕ

Фактура как способ существования музыки, как материальная субстанция охватывает все виды звучания — одноголосие и многоголосие. Поэтому нет оснований считать, что понятие “фактура” применимо лишь к развитому многоголосию. Отсюда неправомерным представляется термин “фактурно-тембровый тематизм”. Более логично было бы употребить термин “фигуративный” или “фигуративно-сонорный тематизм”

Если в одноголосии (монодия, сольная мелодия, речитатив и пр.) проблема синтаксиса решается просто, то в многоголосии возникает ряд вопросов: в какой мере голоса фактуры самостоятельны в синтаксическом плане; что является интегрирующим моментом; в какой мере синтаксические отношения фактурных планов связаны с типом тематизма и стилем?

М. С. Скребкова-Филатова вводит в научный обиход понятие типов фактуры. “Гоморитмическое многоголосие, — отмечает автор, — представляет собой монофункциональный фактурный тип” Полифункциональный тип “опирается на функциональное неравноправие компонентов, возникающее в полиритмическом изложении, в результате чего один или несколько голосов выделяются как рельеф, другие же остаются фоновыми...”. И наконец, сочетания на равных началах гомофонии и полифонии обозначаются автором как “фактурно-полиморфные образования” (86, 54—55). В образовании фактуры, следовательно, учитываются все элементы, все голоса, в каком бы соотношении они ни находились и каким бы ни был их вид (статус) вне контекста.

С позиций синтаксиса этот вопрос решается иначе. Понятие “линия” в многоголосии, столь важное для фактуры, отнюдь не тождественно понятию “мелодия” Линия может быть выражена и голосом гармонической аккордовой последовательности, и фигуративной последовательностью, и педалью, и остинато в любом этаже фактуры, и мелодией (монодией, *cantus firmus*, *cantus planus*, гомофонной мелодией), и пластом фактуры, параллельными аккордовыми и интервальными “лентами” созвучий. И в полифоническом, и в гомофонном складах планы многоголосия в аспекте синтаксиса могут быть и самостоятельными, и зависимыми, комплексно дополняющими друг друга.

Не любой голос многоголосной фактуры вообще обладает собственным синтаксисом. Им владеют в первую очередь мелодия (все ее виды) и фигуративные голоса. Контрапункты и голоса, присоединяемые к основному голосу, могут быть различными по функции. Это может быть линия, не имеющая не только тематического значения, но и самостоятельного членения. Но присоединяющиеся голоса могут также взять на себя главную роль и заслонить или

даже закрыть основной опорный *tenore, cantus firmus*. В этом случае голоса обычно обладают и собственным синтаксисом и собственным тематическим значением. Первоначально целостный и достаточно расчлененный (что диктовалось условиями произнесения текста в монодии) голос, обрстая контрапунктами и мелизматикой внутрислоговых распевов, утрачивает эту целостность. Один тон мелодической фразы оказывается по протяженности равным или более долгим, нежели фразы в других голосах. Вынутый из контекста, такой голос (если не менять темпа) “не держится” как самостоятельный тон, мертвеет, его энергия иссякает. В контексте же гиперболическое растяжение данного голоса компенсируется движением других голосов. Образуется синтаксис двух временных планов.

Разнообразие отношений синтаксиса и многоголосной фактуры можно свести схематически к следующим типам:

1. Моносинтаксический тип: а) все голоса ритмически подчинены единому типу членения; соответствует монофункциональному (Скребкова-Филатова) типу фактуры; б) членение определяется одним голосом, мелодией, одним из планов фактуры. Остальные голоса (планы фактуры) не имеют самостоятельного членения (например, педали, органный пункт и т. д.).

2. Полисинтаксический тип. Разные фактурные планы обладают самостоятельным, независимым членением. При этом наблюдается: а) полифоническое сочетание мелодий, фактурных планов, имеющих самостоятельное синтаксическое членение; б) контрастные, взаимодополняющие полисинтаксические образования, где голоса могут члениться в разных темпах.

Одна из характерных черт такого контрастного взаимодополняющего синтаксиса — сочетание мелодического голоса (членение на мотивы) и фигуративного, членящегося на фигуры и комбинации фигур. Различие синтаксического членения мелодической линии и фигурации может быть настолько парадоксальным, что приводит к явлению мнимой мелодии, превращенной в ряд педалей, не сцепляемой в мотивы и фразы, разомкнутой.

В свою очередь, фигуры фона могут быть доведены до той степени нерельефности, что их суммарное звучание превращается в звуковое пятно, членение становится неясным и диктуется лишь сменой гармонии (например, в предпоследнем из Симфонических этюдов Шумана).

СИНТАКСИС И ТЕМАТИЗМ

Выше упоминалось, что синтаксис является формой существования тематизма. Изложение и развитие тематизма происходит в рамках синтаксиса. Однако это не значит, что синтаксическое чле-

нение касается только тематизма. Синтаксис — первый уровень строительства формы, он структурирует элементы первого пассивного уровня языковых средств на всех участках формы — тематических и нетематических, то есть синтаксис организует и такие элементы текста, которые не репрезентируют произведение и не лежат в основе его развития.

Синтаксис — одна из грамматических форм, закономерность, возникающая в процессе формообразования. Синтаксис более устойчив и типизирован, нежели тематизм. Смена синтаксиса, как и других фундаментальных закономерностей, происходит на рубеже исторических стилей. Обновляется тематизм часто сперва в рамках сложившегося синтаксиса, равно как и обновляется, например, гармонический язык в рамках сложившейся гармонической системы. Вместе с тем ломка синтаксиса, как и других систем, происходит под напором интонационных открытий, под напором развития художественной мысли. Синтаксис служит показателем стиля. Не менее интересным показателем стиля является и отношение синтаксиса и тематизма — в периоды ломки стиля достаточно напряженное и даже драматическое.

Существует корреляция между типами тематизма классической музыки и типами синтаксиса. В книге “Функции музыкальной темы” (79, 107 — 109) было дано определение мономотивного и полимотивного типов тематизма. Первый из них основан на принципе остинатности тематической ячейки и прежде всего исходит из ее ритмических параметров. Второй предполагает смену типа такой ячейки. Термины “мономотивный” и “полимотивный” представляются неточными. Мотив — это одна из возможных синтаксических форм тематической ячейки, частный случай. Тематической ячейкой, как мы убедились, может быть также фигура, фраза, комбинация фигур, субмотивная цепочка, микромотив. Более точными будут термины “моносинтаксический тематизм” и “полисинтаксический тематизм”

Моносинтаксический тематизм основан на принципе ритмической, а иногда и звуковысотной остинатности (сохранение общей звуковысотной конфигурации), он не содержит событий синтаксического уровня внутри предложения или периода, членение осуществляется посредством изменения ладовых отношений тонов, кадансовых формул в гармонии, регистровых перемещений, тембровых вариаций.

Полисинтаксический тематизм основан на комбинации различных видов синтаксических форм:

- а) разных ритмических типов мотива,
- б) мотивов и фигур,
- в) мотивов и фраз,

- г) фраз и фигур,
- д) неоднотипных фигур,
- е) мотивов и субмотивов,
- ж) субмотивов и фигур и т. д.

Разнообразие этих комбинаций бесконечно, ибо в изложении и процессе развития тематизма происходит и укорочение цепи и ее удлинение, присоединение новых типов синтаксических форм, перестроение, рекомбинации, объединение элементов разных тем, образование темы из атематических элементов — например, тематизация органного пункта или педали, завершающейся отчетливой фразой или мотивом, имеющим тематическое значение, превращение второстепенного голоса в главный и, наоборот, превращение главного голоса во второстепенный с соответствующими его изменениями.

Понятия “моносинтаксический” и “полисинтаксический тематизм”, естественно, распространяются не только на горизонталь, но и на вертикаль. Моносинтаксис и полисинтаксис по вертикали и по горизонтали — явления разного порядка. Моносинтаксический мотив (фраза, фигура) по вертикали (моноритмия всех голосов) может тотчас же смениться другим мотивом (фразой, фигурой и т. д.). Если при этом моноритмическая фактура расщелится на мелодию и сопровождение или полифонически обогатится новым самостоятельным (или несамостоятельным) голосом, то произойдет фактурная модуляция, вся тема окажется уже моносинтаксической не только по вертикали, но и по горизонтали (см. пример 24).

Другой вариант: рельефный план фактуры — полисинтаксический, здесь происходит смена разных видов синтаксиса, а нерельефный план остается моносинтаксическим; в нем сохраняется однородность фигуративного фона.

Третий вариант: рельефный план — моносинтаксический по горизонтали, а нерельефный подвижен, в нем происходят синтаксические события. И наконец, четвертый вариант: моносинтаксис распространяется и на вертикаль и на горизонталь.

Таковы построенные на единой ритмической формуле этюды, прелюдии, пьесы моторного типа, где определяющим является синтаксис фигуративного плана, а второй план фактуры либо отсутствует, либо не имеет собственного синтаксического членения.

СИНТАКСИС ВЕРБАЛЬНЫЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ (СХОДСТВО И РАЗЛИЧИЕ)

Подавляющее большинство принятых в музыкознании синтаксических понятий и терминов (фраза, предложение, период) —

общие с лингвистикой²⁴. Терминологическая близость синтаксиса речи и музыки, конечно, не случайна. Общие интонационные корни звуковой речи и речи музыкальной допускали и общность подхода к их обозначению. Оговоримся сразу: синтаксические единицы речи и музыки не изоморфны, в них можно усмотреть лишь функциональное и структурное подобие. Подобие это возникает на общей для музыки и речи двигательной и дыхательной — физиологической и психологической — основе. И творение (порождение), и восприятие, и воспроизведение подчинены этим общим законам.

Психологией установлены законы долговременной и кратковременной памяти. Сфера действия синтаксических единиц речи располагается в пределах кратковременной памяти. Причем сами эти единицы могут представлять собой и элементарные структуры и группы.

Сравнение грамматической системы вербального языка и системы музыкального синтаксиса по структурным и функциональным признакам показывает общую основу этих систем. Приведем классификацию и наиболее существенные в плане такого сравнения определения языковых единиц, данные в научной грамматике современного русского литературного языка:

1. **Фонема**. “Звуки языка — фонемы — это неделимые далее звуковые единицы, которые служат для различения звуковых видов слов и их форм” (21, 7). Этот уровень соответствует уровню элементов музыкальной системы, имеющих как смыслоразличительное, так и смыслообразующее значение (события на уровне таких элементов в музыкальной системе приводят к появлению структур синтаксического уровня). Как и элементы в музыке, фонемы функционально неравнозначны.

2. **Морф**. “Минимально значимая часть словоформы, наименьшая единица плана выражения, которую можно соотнести с планом содержания, называется морфом. Морфами в русском языке признаются только непрерывные последовательности фонем. Словоформа может состоять из одного морфа (*вдруг, на, бац*) или нескольких морфов (*нес-у, вод-иц-а, писа-тель-ниц-а*)” (21, 31).

В музыкальной системе морфу соответствуют (аналогичны по функции и структуре) субмотив, фигура, не обладающая функцией мотива, *Korfmotiv*, то есть те элементы, тематическая значимость

²⁴ Иное значение (по сравнению с музыкой) имеют термины “мотив” и “тема”, которые функционируют не столько в лингвистике, сколько в литературоведении. В музыке это материальная субстанция — непрменный элемент структуры текста; в литературе, живописи, а также в литературе нехудожественной (деловая проза, научная проза и т. д.) тема и мотив — сходные понятия идеального ряда, предпосылаемые тексту и извлекаемые из него, реализованные в его материале, но сами не являющиеся материалом. Их можно сопоставить с метафорическим словосочетанием “музыкальная мысль”

которых выявляется в контексте. Морф есть часть словоформы: Корфмотив, субмотив, фигура, также минимально значимые части тематических синтаксических единиц: мотива, фразы, комбинации фигур.

3. Слово. “Слово (лексема) в русском языке определяется с грамматической точки зрения как совокупность словоформ, основы которых тождественны по значению и состоят из тождественных или близких по форме морфов... Слово может быть представлено единственной словоформой, например, *вдруг, у, но, жаль, нет*” (21, 32).

Структура и функция слова ближе всего структуре мотива, но аналогия распространяется также и на другие тематически значимые синтаксические единицы: попевку, микромотив, фразу, комбинацию фигур, в отдельных случаях на фигуру, если она приближается к мотиву. Всю эту группу синтаксиса сближает со словом нерегламентированность количества составляющих (фонем, морфов): слово может совпадать с элементарной частью и с морфом, но может иметь составной характер.

4. Синтагма, или словосочетание. “Словосочетание — это синтаксическая единица, образуемая соединением двух или более знаменательных слов (слова и словоформы) на основе подчинительной грамматической связи — согласования, управления или примыкания — и тех отношений, которые порождаются этой связью” (21, 536). Словосочетания могут быть свободными и несвободными. “В свободном словосочетании сохраняются самостоятельные лексические значения всех входящих в него знаменательных слов (*любить детей, дать книгу ученику, дом отца*). В несвободных словосочетаниях лексическая самостоятельность одного из его компонентов ослаблена или утрачена, и оно все целиком по характеру своего значения приближается к отдельному слову (*дать пощечину, железная дорога, бить баклуши*)” (21, 536). “Словосочетание имеет свое собственное значение: это значение равно отношению, которое возникает между знаменательными словами, соединившимися на основе того или другого вида подчинительной связи” (21, 537).

Другой вариант определения: синтагма (*греч.* — вместе построенное) — “синтаксическая интонационно-смысловая единица, состоящая из одного или нескольких слов” (87, т. 13, 836).

Синтагма имеет прямую аналогию в музыкальной фразе (в традиционном понимании этого явления), фразе как структуре, объединяющей в себе, по крайней мере, два мотива. Двучленная и трехчленная синтагмы сравнимы также с комбинацией разных фигур. Четырехчленная же приближается к более сложным структурам четырехчленной (состоящей из четырех звеньев) комбинации фигур и к предложению.

5. **Предложение.** "...Первая существенная черта предложения состоит в том, что для него в языке существуют свои собственные структурные схемы, причем... эти схемы поддаются полному перечислению и описанию..." (21, 541 — 542). "Простое предложение — это самостоятельная синтаксическая единица сообщения, грамматическим значением которой является предикативность, а формой — минимальная структурная схема с принадлежащей ей системой собственно грамматических средств для выражения синтаксических времен и наклонений" (21, 544).

"Эта специальная предназначенность быть сообщением отличает предложение от других синтаксических конструкций, которые не предназначены быть сообщением" "Однако сообщения могут быть оформлены не только при помощи специально предназначенных для этого конструкций, но и при помощи отдельных словоформ или соединений словоформ, такой предназначенности не имеющих. Так, если мы сравним два ряда сообщений:

I. 1) Ученик пишет. 2) В доме тишина. 3) На дворе темно.

II. Я никуда не поеду. 4) Только с тобой. Лыжи, кажется, в коридоре. А может быть, и нет: 5) за шкафом; Куда ты идешь? 6) — К тебе; [и т. д.] то мы увидим, что все синтаксические конструкции, обозначенные номерами, выполняют функцию сообщения о какой-то действительности, то есть являются высказываниями; однако существенное различие состоит в том, что грамматические схемы (отвлеченные образцы), лежащие в основе предложений (1, 2, 3), в системе языка специально предназначены для сообщения, в то время как схемы, лежащие в основе построений второго ряда (4, 5, 6), не предназначены для сообщения, а только могут становиться им в определенной ситуации или языковом контексте, в зависимой части диалогического единства или в сложном предложении" (21, 541).

Прежде всего, предложение вербальное соответствует экспозиционному предложению тактометрического периода. Это соответствие выражено в определенности функций: быть сообщением (верб.), быть изложением (муз.). Далее это соответствие обусловлено наличием определенной структурной схемы, системы собственно грамматических средств. Однако, структура тактометрического предложения более регламентирована и уподобляется предложению в рамках стихотворной речи. В "Грамматике современного русского литературного языка" отличие между словосочетанием и предложением чисто функциональное. В музыке же имеет значение и структура — отличие предложения от фразы, комбинации фигур (аналогов синтагмы) не столько функциональное, сколько структурное.

В приведенной выше грамматической системе вообще отсутствует категория фразы. Определение фразы, данное в "Словаре

современного русского литературного языка”, можно соотнести как с музыкальной фразой, так и с предложением. “Фраза — отрезок речи, законченный в смысловом и интонационном отношении (обычно сопровождаемый паузой)” (87, т. 16; 1542). В данном определении количество слов во фразе не регламентировано. Это заставляет предположить возможность (как и в музыке) фразы, содержащей и одно слово, — что весьма часто встречается как в литературе, так и в устной речи, — и несколько. С точки зрения интонационной фраза речевая, как правило, обладает двумя типами акцентов: акцентами словесными, которые не исчезают, но могут быть ослаблены, и акцентом фразовым, который возникает на том или ином слове в зависимости от смыслового, логического и эмоционального ударения.

М. Г. Харлап отмечает еще одну сторону: “Существенным отличием музыкальной фразировки от речевой, — пишет он, — являются всевозможные сцепления, двойные связи, положения, вторгающиеся каденции и т. п. Все это обуславливает зыбкость фразировочных границ” (104, 98).

Аналогом музыкальной и речевой фразы и синтагмы может быть и *кблон* (дыхательная или интонационная группа). “Отличительным признаком колона, — пишет М. Г. Харлап, — является интонационная граница, возможность сделать паузу и взять дыхание; хотя дыхательная пауза и не обязательна между колонами, но по величине и структуре они тесно связаны с дыхательным ритмом” (104, 57).

Термин “*кблон*” все же представляется неадекватным термину “синтагма”, ибо неясно, к какому ряду структурной иерархии он может быть отнесен. Более всего это понятие сопоставимо с фразой в музыке, но в некоторых случаях также и со сложным мотивом и даже с предложением.

В научной грамматике нет и понятия “период”. Однако в “Словаре современного русского литературного языка” дано следующее определение периода: “В грамматике — сложное синтаксическое построение, состоящее из одного сложного предложения или из соединения группы предложений, характеризующееся подробным развитием мысли и ритмической законченностью интонации и употребляемое как стилистический прием” (87, т. 9; 1026).

Период как категория вербального синтаксиса и период как категория музыкального синтаксиса принадлежат структуре более высокого ранга, чем предложение, фраза, синтагма.

Аналогии между вербальным и музыкальным синтаксисом возникают и на уровне целостной системы. В вербальной системе так же, как и в музыкальной, действуют два взаимодополняющих принципа: принцип полифункциональности структур — способность одной и той же структуры выступать в разной функции — и

принцип функционального подобия — возможность разных структур выполнять одну и ту же роль.

Из вышеизложенного можно сделать вывод, что синтаксические структуры музыки располагаются приблизительно в тех же временных пределах и представляют собой ту же иерархическую структуру, что и синтаксические структуры вербального языка. Это и служило основой для терминологического сближения музыки и языка именно в области синтаксиса.

Вместе с тем конкретные значения синтаксических понятий в музыке и в языке вербальном весьма различны.

Специфика музыкальной речи не только не позволяет отождествлять, но и не допускает слишком близких аналогий с вербальным языком. Многие закономерности музыкального языка вообще несопоставимы с закономерностями вербального языка. К ним относятся: незакрепленность значений мелких синтаксических единиц, возможность многократного их повторения (точного и неточного), что несомненно связано с почти полной зависимостью их значения от контекста. Далее, в отличие от вербального языка, в музыке не только допускается, но и преобладает многоголосие, многоплановость (даже одноголосные монодийные виды культур могут допускать сопровождение типа ритмических ударных инструментов и т. д.). Многоголосие, многоплановость создают контекстные связи не только горизонтального, но и вертикального плана, а кроме того, допускают наличие синтаксиса разного типа в разных голосах. Именно это обстоятельство способствовало расширению — сравнительно с вербальной речью — временных пределов мельчайших синтаксических единиц. Нельзя не согласиться с М. Г. Харлапом в том, что «различие между “словом” — мотивом и соответствующей ему ритмической единицей — акцентной группой в музыке выступает гораздо явственнее, чем в речи» (104, 75).

В вокальной мелодии это расширение можно проследить исторически. Синтаксис григорианского хора в первоначальном виде определялся синтаксисом текста. Естественно, что ритм и особенно темп произнесения текста не могли полностью совпадать, быть наложенными на речь вербальную. В дальнейшем произошло замедление темпа за счет юбилаций, после чего, посредством словесных тропов, могло состояться возвращение к силлабическому принципу и, следовательно, к речевому синтаксису (105, 11; 113; 27). С появлением двухголосия, а далее трех- и четырехголосия основной хоральный напев (*tenore*) мог быть еще более замедлен.

Весьма сложна в этом плане и проблема синтаксиса в условиях античных стоп: само число и сложность их заставляют предположить наличие ритмоинтонационных формул, которые и могли бы быть эквивалентными мотиву и фразе в тактометрической синтаксической теории, заимствовавшей античную терминологию. По-

добный же вопрос встает и в отношении музыки, подчиненной закономерностям модальной ритмики. Совершенно очевидно, что в таких условиях ритм как таковой вне мелодической линии не может дать верную картину синтаксиса ни по отношению к музыке IX—XIII веков, ни по отношению к музыке XIX века.

Еще шире раздвигаются рамки синтаксиса в инструментальной музыке, где связь с дыханием, с произнесением опосредована, а технические возможности инструментов (струнных, органа) позволяют почти бесконечно длить звук и заполнять бесцезурным пассажным движением большой диапазон, расширяя границы синтаксических единиц.

Развитый концертирующий стиль (XVII — XVIII века), игровая техника создают предпосылки для неотчетливого, суммарного восприятия достаточно крупных, многозвучных построений. Это может быть и элементарное гаммообразное движение, и прелюдирование, разыгрывание гармонического остова, и комбинации однородных и разнородных фигур. Членение может зависеть лишь от смены гармонии, от смены регистра, от повтора комбинаций фигур и т. д. В разных темпах одна и та же музыка с точки зрения ее синтаксического строения может быть оценена совершенно по-разному.

Аналогично обстоит дело и с музыкой XIX и XX веков, основанной на тематизме пассажно-фигуративного характера. В гомофонии сохраняется и даже обостряется принцип синтаксической разноплановости. Это особенно заметно в творчестве романтиков, где кантилена широкого дыхания не прячется в средний или нижний голос, не заслоняется другими мелодическими линиями, но выходит на первый план. На ней сворачивается вся форма. Такая мелодия требует сопровождения в виде фона, то есть материала иной функции. В то же время этот материал — фигуративный или аккордовый фон — и сам по себе может быть интересен и информативен. Но синтаксис в этом этаже фактуры иной. Он измеряется другими, не совпадающими с верхним голосом синтаксическими единицами. Таковы многие страницы фортепианной, вокальной и оркестровой музыки Шуберта, Шопена, Листа.

Значительные изменения претерпевает музыкальный синтаксис в различных музыкальных течениях XX века. В некоторых стилях несоизмеримость музыкально-синтаксических фигур с речевыми еще более увеличивается. Мелкомотивная техника (двух-трехзвучных мотивов, разделенных цезурами и не объединяющихся в структуры более высокого ранга) и пуантилизм как крайнее выражение этой тенденции, с одной стороны, и укрупнение синтаксиса суммарно воспринимаемых, нечленимых на фигуры (расплавленная “магма” сонористических квадратов), — с другой, привели к

сближению малой синтаксической единицы с элементами первого уровня звуков и аккордов и к сближению или даже отождествлению большой нерасчлененной единицы с разделом формы, элементом композиционного уровня. Произошло нарушение естественного речевого закона синтаксиса — диалектического единства прерывности и непрерывности, слитности и расчлененности в одном случае в пользу расчлененности, в другом — в пользу слитности.

Противоположные эти тенденции в предельном выражении сходятся. Пуантилизм, в сущности, уже тяготеет к сонористике, к “блокам” и “квадратам”, минуя промежуточные структурные уровни синтаксиса. В творчестве некоторых композиторов эти типы синтаксиса объединяются. Так, в симфониях Г Канчели (а до него — в творчестве Дебюсси) сосуществуют синтаксис блоков и квадратов и взаимодействующие с ним и укладывающиеся в нормативы мелодические построения классического синтаксиса (песенный материал). В музыкознании эти явления рассматриваются скорее как новые виды тематизма, а не собственно синтаксиса (116)²⁵.

В условиях сплошного движения фона, смены “крупно-блочных”, “континуальных” построений становится необязательной плотная, связанная мелодическая ткань. Отдельные мотивы и фразы могут всплывать из “глубин” фактуры, взаимодействие фона и рельефа по вертикали становится более существенным, чем взаимодействие синтаксических элементов по горизонтали.

При всей расчлененности, наличии цезур, пауз классический синтаксис был слитным — через паузы и цезуры пролегалась связь ожидания, продолжения, “ответного” построения, повтора или смены материала, радикального обновления или развития, то есть функции формы реализовались в тематическом развитии на синтаксическом уровне. Подобную плотность, неразрывность в XX веке сохранил синтаксис Шостаковича, Прокофьева, Хиндемита, Онеггера. Творчество Бартока и Стравинского включает в себя разные типы синтаксиса. Творчество же нововенцев и композиторов новой польской школы в 20—60-е годы базировалось на иных принципах синтаксиса — сплошного мелкого или, наоборот, крупного членения. Авангардизм в дальнейшем довел до кризисного состояния само явление “музыкальное произведение”, в том числе

²⁵ См. также: Михалченкова Н. Теоретические проблемы симфонического творчества Гии Канчели (драматургия, музыкальный язык). Автореф. канд. дисс. Тбилиси, 1983.

разрушил окончательно и синтаксические нормативы классической музыки.

Надо принять во внимание и глубокое расхождение в звучащем материале между вербальной речью и музыкальной. Тогда станет окончательно ясной как степень общности, так и степень расхождения речевого и музыкального синтаксиса: максимальное сближение их в вокальной музыке, декламации, речитативе и в тех стилях, где сам ритм мелодии диктовался вербальным текстом и синтаксисом, а максимальное расхождение — в музыке инструментальной, особенно разительное в некоторых музыкальных стилях XX века.

Раздел III

ФОРМА КАК ЦЕЛОЕ

Глава 1. Функциональность классической музыкальной формы

Если синтаксический уровень — это уровень первоначальных целостностей, самый первый уровень структурирования формы, то композиционный уровень является следующим, более высоким, приводящим к образованию формы как целого. Элементами этого уровня служат разделы формы. На уровне разделов осуществляется крупное членение формы. Разделом формы в классической музыке может стать не любой более или менее протяженный фрагмент, а только тот, который обладает определенной целостностью, выполняет определенную роль в композиции и функционально соотносен с другими разделами.

Не только экспонирующие, но и развивающие и замыкающие форму разделы в той или иной мере целостны, в любом разделе формы в той или иной степени выражена функциональная триада imt . Одновременно в каждом разделе присутствует избыточность какой-либо одной функции и дефицит других. Форма целого, таким образом, строится на основе принципа функциональной дополненности. Два способа реализации триады imt в процессе становления формы, о которых пишут Б. В. Асафьев и В. П. Бобровский, — переключение ($imt=i$) и отключение функций ($imt \parallel imt$) означает разный способ связи звеньев формы.

На уровне синтаксиса I переключение функций означает слияние мелких синтаксических единиц — мотивов — во фразу без разделяющей цезуры. На уровне синтаксиса II — это вторгающийся каданс: совмещение конца предложения или периода с началом следующего построения (предложения, периода, связующей части, хода и пр.). На уровне разделов формы это означает совмещение или перемену функций, например дополнения, перерастающего в связующую часть, ход, связку, или заключительной части, разомкнутой в разработку; совмещение функций конца, завершения разработки или средней части с репризой (особый случай — динамическая реприза как кульминация предыдущего раздела).

Функциональная двойственность, подчиненность низших уровней высшим, относительность завершенности любого раздела заставляют предположить, что явление отключения функций следует понимать условно, в очень ограниченных рамках. В сущности, в пределах одночастной (нециклической) композиции это невоз-

можно. Отключение функций означало бы полную эмансипацию раздела, необязательность его связи (и взаимозависимости) как с другими разделами, так и с формой как целым. Между тем, сколь бы ни был завершен раздел (кроме последнего, разомкнутого слева, то есть в начале), в органично выстроенной форме внимание слушателя направлено на дальнейшее развитие.

На уровне формы как целого действует та же система ожиданий и тяготений, что и на уровне гармонии или синтаксиса. Ожидание событий вовсе не обязательно связано с каким-либо одним типом драматургии, например с драматическим типом симфонизма. Эта закономерность действует и в симфониях Бетховена, и в “Ночи в Мадриде” Глинки, и в эпических медленных частях симфоний Бородина, и в мелких формах с замкнутыми разделами типа составляющих первую часть “Венского карнавала” Шумана.

СПЕЦИАЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

Кроме функций высшего порядка — асафьевской триады *imt* или функций всеобщего музыкального развития (по В. Бобровскому), проявляющихся на всех уровнях структуры, в музыке на уровне разделов формы действуют специальные функции. И. В. Способин различает шесть типов функций частей формы: а) изложение темы, б) связующая часть (связка), в) середина или средняя часть, г) реприза, д) вступление, е) заключение — и, соответственно, следующие типы изложения: экспозиционный, срединный, заключительный и вступительный: типы изложения во вступлениях (91, 26—39).

Л. А. Мазель, как и И. В. Способин, различает функции разделов как тип изложения, “совокупность черт построения, связанную с его функцией в форме” (таких типов, по Л. Мазелю, четыре: экспозиционный, разработочный, заключительный, вступительный) — и как функции структурные, относящиеся к определенным разделам формы (их, по Л. Мазелю, шесть: изложение, связующая часть, середина, реприза, дополнение, вступление) (52, 192—194).

Вариант подобной системы функций дает и В. А. Цуккерман. «Функции частей музыкальной формы, — пишет он, — отвечают... примерной схеме логического процесса. Они таковы: подготовка (“предвещание”, по Ю. Тюлину), изложение, подтверждение, связывание, противоположение (или дополняющее контрастирование), собственно развитие (в частности, разработка), завершение... Соответственно этим общим функциям располагаются и типы изложения — экспозиционный, развивающий, заключительный» (122, 76—78). Во всех трех случаях обобщающими являются типы изложения, конкретизирующими — структурные функции частей формы.

Иначе подходит к проблеме Ю. Н. Тюлин. Для него важнейшая предпосылка связана с психологическим воздействием музыкального материала, или психологической функцией. “Необходимо различать, — пишет он, — три основные функции, соответственно которым музыкальный материал дифференцируется следующим образом: 1) основной, 2) подготовляющий, 3) завершающий” (100, 28). На первый взгляд кажется, что триада Ю. Тюлина конкретизирует на уровне разделов асафьевскую триаду, где роль *m* призван выполнять основной материал. Однако такая аналогия не соответствует реально существующему статусу ведущего материала, который может появиться в любом разделе формы, но прежде всего в роли первого, экспонирующего главную тему и, следовательно, подчиненного функции *i*, *initio*.

Наиболее детально разработана система функций разделов формы у В. П. Бобровского: он выстраивает многоуровневую систему таких специальных функций. Первый ее уровень — общие логические функции: вступление, изложение темы (ее экспозиция), срединно-развивающая, связующая и заключительная. Общие логические функции, как считает автор, характерны для многих процессов, многих явлений, развивающихся во времени (13, 26). Далее следуют общие композиционные функции. На этом уровне общие логические функции получают реальное выражение в разделах формы, независимо от ее конкретного вида. Следующий уровень детализации — специальные композиционные функции, они рассматриваются уже как функции разделов конкретных форм: трехчастной, рондо, сонатной и др. (13, 27—28).

У всех авторов и функциональные типы изложения, и структурная функциональность, и психологические функции рассматриваются в качестве всеобщих закономерностей, существующих как бы вне зависимости от стиля. В действительности — и это доказывается примерами, приводимыми в тексте, — речь идет об одном исторически ограниченном слое инструментальной музыки конца XVIII — XIX веков и лишь в отдельных случаях музыки первой половины XX века.

Предлагаемая ниже система специальных функций музыкальной формы выведена на основе наблюдения над типовыми ситуациями классической инструментальной формы и не может быть автоматически приложена к более ранним или более поздним стилям, а также к жанрам вокально-симфонической музыки. Функция материала как звуковой данности воспринимается чувственно, непосредственно, без всякого анализа. Слушатель, даже не очень подготовленный, ориентируется в форме настолько, чтобы сразу определить себя в музыкальном времени и пространстве именно благодаря функциональности формы.

Хотя специальные функции, в сущности, являются специфическим выражением триады imt , однако состояние устойчивости и неустойчивости проявляется внутри разделов по-разному. Функция раздела формы — это функциональный статус материала, господствующий над функциональной триадой более низкого уровня. Функциональная триада imt получает более или менее ясное выражение в зависимости от специальной функции высшего порядка, то есть функции раздела. Не все специальные функции во всех классических формах обязательны. Проявление той или иной функции не обязательно связано с новым материалом. Любая из функций, как это было показано в разделе I, действует вне зависимости от того, меняется тематический материал или нет.

Именно на уровне специальных функций воплощаются такие закономерности, как переменность в процессе развития материала, принцип компенсации (или принцип дополнительности), а также подробно рассмотренные в книге В. П. Бобровского функциональные отклонения и функциональные модуляции, приводящие к образованию так называемых смешанных форм. Совершенно ясно, что никаких заранее регламентированных приемов, реализующих специальные функции, действующих во всех формах, жанрах и стилях, не существует. Можно лишь наметить некоторые признаки, свойственные типовым формам классицизма, и их развитие в музыке XIX — XX веков.

Пять основных специальных функций разделов классической формы отражают пять характерных “состояний” материала, пять ситуаций формы. Это:

1. Экспозиция основного материала — ЭОМ.
2. Развитие — Р (сюда входят все типы развивающих разделов: ходы, связки, разработки).
3. Экспозиция побочного материала — ЭПМ (сюда относится изложение новой темы или переизложение в новой ситуации ранее изложенной темы).
4. Вступление — В — в качестве самостоятельного раздела.
5. Заключение — З — в качестве самостоятельного раздела.

Экспозиция основного материала (ЭОМ). Под словами “основной материал” имеется в виду, конечно, не значение этого материала для формы в целом или качества выразительности, яркости. ЭОМ — это прежде всего положение, функция и условие восприятия материала. Как правило, это восприятие начала действия. Не предыстория, не ожидание, не процесс подготовки, а начало в том смысле, в каком в драме начало воспринимается как время, адекватное настоящему времени, вернее, началу событий в настоящем времени. В этом отличие ЭОМ от Вступления и Развития.

ЭОМ — это раздел, где достаточно полно выражена триада imt , но преобладает функция i и, следовательно, остается дефицит m и t ,

который восполняется обычно в следующем разделе. Специфика раздела определяется предназначением его материала. Это и начало событий, и тема как первое “действующее лицо” на сцене (94, 11). Тема такого раздела в классической музыке должна быть ясной, не перегруженной деталями, достаточно вместительной, многообещающей, чтобы последующее — в других разделах — развитие могло быть воспринято как обогащение, расшифровка смысла и уплотнение информации. Поэтому функция, господствующая в данном разделе, заключается не только в направленности к дальнейшему развитию, но и в утверждении исходного постулата, основных, существенных качеств первого явившегося “на сцену” героя. Отсюда двойственность ЭОМ, сочетание, вернее, большая сбалансированность статики и движения по сравнению со всеми другими разделами формы. Поэтому для ЭОМ в классическом стиле (венский классицизм) типична относительная простота фактуры, простота и немногочисленность событий в гармонии, отсутствие модуляций, сложных и необычных последований аккордов, простота синтаксиса, частое употребление типовых фигур (дробление, суммирование, дробление с замыканием), сомкнутость синтаксических фигур, отсутствие длительных пауз и значительных регистровых разрывов, единство тембра в оркестровой музыке (то есть отсутствие резких и частых противопоставлений тембров и групп).

Простота и известная типизированность синтаксиса в классической экспозиции и внешняя сомкнутость синтаксических единиц — это лишь одна из характерных сторон ЭОМ. Другая — внутренняя целостность — заключается в том, что мелкие единицы (мотивы, фразы) структурируются и замыкаются в более высокие, качественно иные единства — предложения и периоды.

В полисинтаксических темах (79, 107—108) закон притяжения разного и отталкивания одинакового обнаруживает себя в структурах суммирования, дробления, дробления с замыканием. В мономотивных темах с остинатным мотивным ритмом высшее единство достигается иными путями, повторами мотивных групп, объединением мотивов с помощью скрытой полифонии (возникновение “поверх” мелкого членения более крупной мелодической линии). Укрупнение рельефа мономотивных тем, конечно, связано и с гармоническим обобщением в Т — D, D — Т структурах. Ускорение или чрезмерное замедление событий в нескольких рядах элементов обычно говорит о совмещении функций ЭОМ с какой-либо другой, чаще всего с функцией вступления (В) или развития (Р).

Сбалансированность статики и движения предполагает все же определенный минимум событий в ЭОМ, прежде всего в синтаксисе и в гармонии. При всей ограниченности и скромности гармонических средств всегда происходит смена гармонических функций. Ни одно предложение, ни один классический период не может

состояться без смены функций в гармонии, которая коррелируется с синтаксисом. Точно так же ЭОМ предполагает развитие в синтаксисе — смену фигур, их изменение, различные объединения.

Естественно, что все перечисленные выше способы реализации функций ЭОМ в стиле венских классиков отнюдь не являются единственно возможными, жестко закрепленными. И у Гайдна, и у Моцарта, и у Бетховена можно найти сколько угодно отклонений и самых разнообразных решений. Речь идет только о “средней норме”

Функциональная несбалансированность ЭОМ, подчинение всего раздела функции i , казалось бы, противоречит положению о равновесии, сбалансированности статики и динамики. В действительности это две стороны единого проявления диалектической сущности музыкального искусства. Экспозиционные разделы формы — и чем она сложнее и крупнее, тем в большей мере, — создают впечатление незавершенности, порождают ожидание дальнейших событий. Равновесие статики и динамики в экспозиционных разделах имеет относительный, а не абсолютный характер, оно ощущается слухом в сравнении с другими разделами формы, где в еще большей степени преобладает статика или динамика, устойчивость или неустойчивость. Конкретное выражение функциональной неполноты, а следовательно, в конечном счете и неустойчивости ЭОМ, может быть совершенно различным в разных индивидуальных и эпохальных стилях, жанрах и формах.

Одно из основных выражений этой функциональной неполноты: ожидание дальнейших событий — в крупной форме реализуется в противоречии между синтаксисом, фактурой, темпом гармонического развертывания, потенциально требующих обширной территории, и ограниченностью, замкнутостью, “территориальной недостаточностью” раздела. Крупный штрих в фактуре (отсутствие деталей, привлекающих внимание и тормозящих движение), протяженность действия гармонических функций — все это оставляет, в конечном счете, впечатление недостаточности развития (функции m), недостаточности событий, что, в свою очередь, создает и невозможность полной реализации функции t . Появление каданса и его многократное утверждение, а также дополнения к периоду, встречающиеся очень часто, например, в сонатах Моцарта или в экспозиции ГП в Пятой сонате Бетховена, не опровергают этого положения. Сама решительность и утверждающая сила завершения до развития (утверждение прежде доказательства) придает всему построению вид начального тезиса, сформулированного, но требующего развития постулата.

Развитие (Р) — функция неустойчивых срединных разделов. Связующие части, ходы, разработки, середины простых форм — вот где действует эта функция в классических типовых формах.

В разделе Р в целом преобладает неустойчивость, господствует функция m , на фоне которой тем не менее проявляется и известная завершенность триады $\frac{imt}{m}$. Психологическое восприятие тако-

го раздела подчинено идее движения, направленного к определенной цели. Само по себе это впечатление возникает не только, и даже не столько благодаря уплотнению информации, нарастанию количества событий или их интенсивности в собственно музыкальном смысле — частоте перемены функций, сколько благодаря смене типа событий. Происходит переключение внимания с одного типа событий на другой. В разделе Р, как правило, учащаются и усложняются гармонические события, нередко приходят в движение и такие выразительные средства, как контрасты регистра и тембра. Уменьшается роль событий в синтаксисе и фактуре. Нарушение экспозиционных синтаксических сцеплений, вычленение мотива или фигуры, характерное для развивающих разделов, тяготение к синтаксической остинатности, фигурной однотипности реализуют инерционный план движения, движения как такового. Единство типа фактуры и остинатность синтаксиса обеспечивают общий эмоциональный фон, переживание событий в одном ключе с нарастающей или убывающей интенсивностью. Сходная психологическая ситуация возникает и при членении мотивов на субмотивы и включении фигуративного синтаксиса не в сопровождающих голосах, а в главном голосе, на первом плане. Вычленение мотивов, превращение их в субмотивы и образование субмотивных цепей приводит к выпрямлению, деиндивидуализации мелодического голоса.

Если в ЭОМ труднейшей проблемой анализа является обнаружение глубинной, скрытой неустойчивости, то в развивающих разделах (Р) такой проблемой становится обнаружение скрытой устойчивости, замкнутости. Очевидная неустойчивость, раскрытость, текучесть, направленность к цели сочетаются с непрменной глубинной целостностью. Дефицит функций i и t не означает полного их исчезновения. Иначе такой раздел можно было бы начать и кончить в любой точке, на любом отрезке текста. Этого не происходит. Композитор всегда до тонкостей чувствует необходимую меру развития и момент завершения неустойчивого раздела точно так же, как и формулу его начала.

В разработках классических сонат данный принцип реализуется в достаточно регламентированных приемах начала, середины и конца. Не случайно в вводных разделах разработок в качестве толчка используется функциональное переосмысление материала главной партии — i или заключительной части — t (каданс как тезис, толчок развития). Тональное и интонационное переосмыс-

ление крайних точек экспозиции реализует диалектику нового в старом. Конец разработки — предыкт — заключает в себе торможение событий в гармонии, нередко разрежение фактуры, появление кадансовых формул на фоне общей гармонической неустойчивости, векторной направленности D→T. Отметим, что схема D→T отнюдь не всегда прямолинейна. Именно у классиков весьма значительно число обманных ходов: органичный пункт на доминанте побочной тональности уводит в сторону гармоническое движение, последующее же возвращение в основную тональность создает в форме дополнительный водораздел, барьер между разработкой и репризой — психологический момент “недоумения”, попадания не туда, поиски верного пути — некая психологическая остановка действия для переориентации, сопровождаемая и различными изменениями в фактуре и инструментовке (паузы, разрежение фактуры, смена тембра).

Наиболее наглядно проступает внутренняя завершенность классической разработки, когда тематизм экспозиции последовательно переизлагается в разработочном ракурсе. Особенно существенный момент — завершение разработки материалом заключительной части. Такова разработка первой части фортепианной сонаты Гайдна № 16 C-dur из II тома (1773). Доминантовое переизложение темы ГП в ее начале (реликт старинной двухчастной формы) — оспаривание приоритета главной тональности, распространяемое и на разработку. Завершается разработка проведением темы заключительной части в a-moll (в экспозиции — G-dur) с постепенным размыканием: мотивное развитие и модулирующая секвенция через D/a, D/G, D/F к основной тональности. Здесь, таким образом, совместились два характерных момента: внезапный ход к T и изменение функций темы заключительной части на предыктовую, вводную.

Сходно по композиционной функции и завершение разработки материалом заключительной части в Пятнадцатой сонате Бетховена (ор. 28). И здесь материал заключительной части появляется в чужой тональности, закрепляя неожиданно просветленной мажорной T долго подготовляемый доминантовым предыктом h-moll. Игра мажора и минора, а затем поворот в “последнюю секунду” в D/D-dur, то есть основную тональность, создает функциональную двойственность заключительной кадансирующей темы.

Функция В (Вступление) психологически двойственна. Эта двойственность находит свое выражение в радикальном отличии двух основных типов раздела. Первый — вступление-процесс, второй — вступление-тезис, эпиграф. В первом типе концентрируется идея поиска цели, во втором — постулирование тезиса. В том и другом случае реализуется функция предвещения (Ю. Тюлин).

На первый взгляд, функция вступления-процесса сходна с функцией ЭОМ, ибо в ней тоже преобладает функция толчка i . Однако на слух всегда можно четко без всякого анализа отличить В от ЭОМ. Отличие это заключается прежде всего в общей (гораздо большей, чем в ЭОМ) несбалансированности статики и динамики, вернее, в ином проявлении этой несбалансированности.

Вступление как раздел и вводные разделы внутри формы имеют ярко выраженную направленность к цели, незавершенность (по Ю. Тюлину — психологическая функция предвещения).

Общий статус вступления можно выразить формулой: $\frac{imt}{im} \rightarrow t=i$

следующего раздела. В этой разомкнутости, ясно выраженном переключении (наложении) функции $t=i$, у вступления есть большое сходство с функцией Р (развития) — сходство прежде всего в психологическом воздействии раздела, в интенсивности ожидания, которое он вызывает. Динамика, интенсивность ожидания выражена (как и в Р) гармонической неустойчивостью, частотой и сложностью гармонических событий. Отличие психологического воздействия ожидания во вступлении и в развитии заключается в том, что Р является продолжением действия, где получает максимальную свободу кинетическая энергия, а функция В — это преддействие, ожидание начала действия. Отсюда иной характер противоречий различных элементов звучания. Факторами, создающими напряжение, являются события в гармонии, фактурная неустойчивость, синтаксическая неустойчивость (смены групп мотивов и фигур), регистровые и фактурные события. Однако темп — скорость смены чередования акцентов — фактор тормозящий, направляющий в сторону торможения и все другие события. Слух в медленном темпе "зацепляет", сосредоточивает на себе каждый поворот в гармонии, каждое включение нового регистра или тембра, каждый новый интонационный шаг в мелодии, каждую перемену синтаксической фигуры.

Таким образом, сама интенсивность и множественность событий является одновременно и фактором, продвигающим форму, создающим неустойчивость, ожидание, и замедляющим музыкальное время.

Психологическое состояние "преддействия" связано и с включением в тематизм раздела В интонаций, семантика которых восходит к сигналам и интрадам (фанфары, "ораторские" интонации, приемы эха, семантика пауз — остановка, вслушивание, призыв к вниманию и пр.) (61, 109 — 131).

Таков один тип В — вступление-процесс.

Другой тип — вступление-эпиграф. Это всегда краткое, афористическое высказывание. Как всякий эпиграф, оно несет в

себе намек или суждение, смысл которого потом распространяется на весь текст, обобщает его идею. В отличие от вступления-процесса, вступление-эпиграф четко формулируется. Сравним, например, материал вступлений классических симфоний со вступлением к симфонии Шуберта *h-moll* или к сонате Шопена № 2 *b-moll*, к его же Первой балладе. Сформулированность вступлений-эпиграфов ставит их в положение музыкальных символов. Они как бы приравниваются по функции к лейтмотивам, принимают участие в драматургии и строительстве формы.

“Вступительность”, функциональный статус такого эпиграфа

$\frac{imt}{im}$ проявляется на уровне синтаксиса, а не на уровне раздела.

Недостаточность развития (m) и завершения (t) выражены и в принципиальной незаконченности построения (гармонической и синтаксической), которое может быть приравнено к предложению нетактометрического типа. Недостаточность m и t выражена и в тяготении к унисону (октавам), к концентрации сущности, в характерном для всякого эпиграфа отрыве от контекста, придании “слову” самодовлеющего значения (в музыке — мелодии, тембру, аккорду).

Смешанные типы вступлений содержат сформулированный тезис в виде мотива, фразы или предложения, играющий роль эпиграфа, обычно участвующий в дальнейшем развитии формы — в следующем ее разделе. Непосредственно за изложением идет развитие темы, образуется предыктовая фаза, подготавливающая новый раздел формы. Функции вступления-эпиграфа (в качестве темы “дальнего действия”) и вступления-процесса объединяются. Таковы вступления Восьмой и Двадцать шестой сонат Бетховена, последних трех симфоний Чайковского, Пятой и Шестой симфоний Глазунова, Первой симфонии Брамса, Симфонии *d-moll* Франка, Третьей симфонии Скрябина, Шестой симфонии Шостаковича. Синтез двух типов вступления показывает однонаправленность их функций, несмотря на совершенно различную, даже противоположную их реализацию.

Функция 3 (Заключение) как самостоятельного раздела выявляется в коде, замыкающей все произведение или часть цикла. В сонатной форме эта функция может обособиться в заключительной части экспозиции — если она достаточно развернута и сопоставима по масштабам с ГП и ПП²⁶. Тогда заключительную часть можно по праву назвать заключительной партией. В форме рондо функция 3,

²⁶ Термин “заключительная часть” — как часть побочной партии — принадлежит Ю. Н. Тюлину (100, 217). В других учебниках заключительная часть трактуется как самостоятельный раздел и называется партией.

помимо коды, может быть сосредоточена в последнем проведении рефрена, совмещающем в себе также и функцию коды. В вариационной форме — в последней, замыкающей цикл вариации-коде.

Функциональный статус $3 \frac{imt}{t}$ — преобладающая функция завершения при недостаточно выявленных i и m .

Так же как и B , функцию 3 реализуют два различных по своему психологическому воздействию типа материала. Первый — кода-процесс, стремление к цели, кода — бег к конечной точке развития. Второй — кода-резюме (кода — утверждение достигнутого), кода-эпилог.

Первый тип 3 (коды) своей динамичностью, направленностью движения приближается к первому, процессуальному типу вступления. Второй — по своей тематической концентрации, сформулированности, тезисности — ближе ко второму типу вступления, вступлению-эпиграфу. Функциональная же направленность B и 3 прямо противоположна.

Процессуальность B включает в себе лишь потенциальную энергию, которая должна разрядиться, реализоваться в движении и моторике следующего раздела. Процессуальность 3 — это изживание динамики, кинетической энергии внутри самого раздела коды. Для коды-движения, коды — стремления к цели характерны: растворение рельефа в фигурациях, применение разного рода инерционных приемов развития. В этом сходство коды-процесса с развивающимися разделами, с разработками и ходами (P). Но в отличие от P , где движение разомкнуто к следующему разделу, в коде оно замкнуто, направлено по кругу. Кружение это выражено в типе синтаксиса, в “сокращении деталей”; в классической же форме — более всего в гармонии.

Цель гармонического движения в P — в ее начальном и среднем этапах: уход от тональностей экспозиции, создание бесконечной тональной перспективы. Гармоническое движение в 3 подобно “воронке”, затягивающей тональное движение кругами в сторону тоники. В основе его — обыгрывание каданса. Всякое отклонение и прерванный оборот, создающие “препятствия”, лишь укрепляют уверенность в скором достижении искомой T (тоники).

Самый концентрированный тип коды-процесса — кода-разработка. Поначалу кода-разработка в сонатной форме иногда “симулирует” возвращение к разделу разработки, напоминая о традиции повторений разработки и репризы (реликт старинной двухчастной формы). Но далее такая кода перемещается на новые рельсы собственно кодового развития с его центростремительной направленностью.

Кода - утверждение, кода-резюме имеет две разновидности. Первая — торможение — происходит в рамках общего темпа. Моторика, движение соединяются с интенсивным кадансированием, утверждением Т в гармонии, сокращением деталей в теме, приведением ее к кадансовым оборотам. В такой коде функция замыкания выражена более прямолинейно, чем в коде-разработке. Эта кода постепенно распыляет кинетическую энергию.

Другой тип коды-утверждения — кода-эпилог. Такая кода подразумевает психологический эффект разрыва во времени. Предшествующее повествование как бы отодвигается в прошлое время. Разрыв времени обычно резко подчеркнут сменой темпа. Эпилог, послесловие требуют медленного темпа, здесь происходит осмысление событий, размышление о происшедшем. Такова кода в “Ромео и Джульетте” Чайковского. Темповый разрыв делает возможным включение материала вступления в качестве эпической рамки формы. Коды-послесловия (иногда очень обширные) создают в целом впечатление двуплановой драматургии, когда сонатное *allegro* заключено в рамки трехчастности, как это происходит в увертюре к “Тангейзеру” Вагнера и в финале Пятой симфонии Чайковского.

Экспозиция побочного материала (ЭПМ) до сих пор в роли самостоятельной функции не выделялась. В. П. Бобровский констатирует, что новый материал, появляющийся в середине формы, более неустойчив, чем тот, который экспонируется в начале (13, 139). Однако и В. П. Бобровский не вычленяет ЭПМ как специальную функцию формы.

ЭПМ — это экспонирование новой темы в процессе развития, появление нового героя на сцене в середине действия, нового персонажа в центре романа или повести, когда уже назрели некоторые события, завязался конфликт, начинают проясняться взаимоотношения действующих лиц. Функцию ЭПМ можно изобразить фор-

мулой $\frac{iml}{im}$. Появление ЭПМ предполагает нарушение того равно-

весия статики и динамики, которое было характерно для начального этапа — для ЭОМ. Вторая (третья, четвертая и т. д.) тема излагается иначе, чем первая, ибо она попадает в уже сложившуюся ситуацию формы и, следовательно, подчиняется функциональному статусу раздела — иному, нежели в начале формы.

Для ПП сонатной формы более характерно ускорение событий, большая неустойчивость — гармоническая, синтаксическая, фактурная. Чрезвычайно наглядно демонстрируют этот принцип монотематические сонатные формы, в которых тема ГП, являясь на территории ПП, никогда не излагается так же, как в ГП. Для сложной трехчастной формы, напротив, характерно замедление,

разреженность событий в трио. В форме рондо ускорение и замедление (последнее чаще во втором эпизоде) нередко функционально отличают эпизоды не только от рефрена, но и друг от друга.

Функциональный статус ЭОМ и ЭПМ нередко входит в противоречие с характером материала, например более оживленного и динамичного в ГП и более уравновешенного, спокойного в ПП сонатной формы. Эта парадоксальная ситуация в классической форме — еще одно проявление диалектики становления формы. Замедление темпа событий (разрежение информации) в одних элементах — в гармонии, фактуре, тембре, создающее перевес статики, компенсируется часто оживленным темпом, моторной двигательной сферой. В трио сложной трехчастной формы также возникает противоречие динамики и статики, специфичное для ЭПМ, например противоречие оживленной пассажной фактуры и симметрии синтаксических фигур, медленного темпа и ограниченного простейшими аккордами движения в гармонии, типичное для скерцо, для эпизодов рондо.

Функция ЭПМ присуща новому материалу, появляющемуся в любом разделе формы: в ПП сонатной формы, эпизодах рондо, серединном разделе простой трехчастной и средней части сложной трехчастной форм, в строгих и свободных вариациях — в том случае, когда производный тематизм заслоняет тему вариаций. Кроме того, новый материал, а следовательно, и ЭПМ может возникнуть в разработке и разного рода связующих построениях (ход, связующая часть), а также в заключительной части и в коде. Именно здесь особенно остро обнаруживается нестабильность, противоречивость ЭПМ, подчиненность общей функции раздела. ЭПМ клонится то в сторону разработочности, как, например, во втором эпизоде финального рондо Седьмой сонаты Бетховена (ор. 10 № 3), то в сторону заключения, как в коде увертюры “Эгмонт”. Наклон в сторону неустойчивости всегда проявляется и в связующих частях, построенных на самостоятельном контрастном материале. В таких разделах происходит и перемена функций: наклонение в сторону *t* (дополнение к ГП) сменяется наклонением к *m* (Р, предыкт к ПП).

И все же, несмотря на подчиненность основной функции раздела (ЭПМ в коде или разработке), новый материал ЭПМ несет в себе и функцию экспонирования — по крайней мере, в начале изложения. Новая тема — а уже само по себе психологическое воздействие новизны имеет значение для восприятия — ставит композитора перед необходимостью показать материал, утвердить его, прежде чем станет явной его подчиненность процессуальной стороне формы. Так и упомянутый второй эпизод в Седьмой сонате, и связующую часть первой части Пятой сонаты (ор. 10 № 1) Бетховена вначале можно принять за изложение нового материала,

то есть в чистом виде ЭПМ. Отсюда и возникает иногда соблазн принять связующую часть за ПП, соблазн, который преодолевается последующим ее развитием. Развернутую же коду “Эгмонта”, взятую вне контекста, как таковую, по ее первым тактам очень легко представить себе началом финальной части цикла.

Следовательно, радикальным отличием функций развития или завершения на новом материале будет присутствие экспозиционности. В то же время ЭПМ как функция присутствует и при варьированном переизложении материала в новом разделе, например, появление темы ГП в ПП или измененного рефрена рондо после эпизода, обновленной репризы в трехчастных формах.

Продолженное развитие (ПР). Специальные функции музыкальной формы относятся к разделам формы, разумеется, только в тех стилях, где достаточно явственно выражен функциональный контраст разделов, как, например, в типовых крупных формах инструментальной музыки второй половины XVIII — первой половины XIX века. Такой контраст может быть выражен в непосредственном сопоставлении разделов или в постепенном развитии, приводящем к контрасту, которое Ю. Н. Тюлин обозначает термином “продолженное развитие”. К подобным формам относятся, например, вариантно-строфические, встречающиеся не только в вокальной, но и в инструментальной музыке.

Иное направление развития приводит к большей неустойчивости — часто в срединных строфах, — преобладанию *m* или к большей статике в завершающей строфе, преобладанию *t*. Принцип ПР чрезвычайно широко распространен в вокальной музыке, в вокально-камерных и вокально-симфонических жанрах и оказал большое влияние на инструментальную музыку. Строфический принцип: однотипные начала построений, постепенность накопления отличий, нерезкая смена функций — это принцип ПР, который в классической форме может стать действенным и в периоде повторного строения (простом и сложном), и в сопоставлении ГП и связующей части, если последняя начинается аналогично ГП, и в разомкнутых “параллельных (консеквентных) проведений” значительных фрагментов в разработке.

Специальные функции формы управляют отношениями разделов — звеньев формы. Не все специальные функции непременно должны быть представлены в полном составе. Факультативны В и З. В любой форме раздел Р может быть заменен ЭПМ, но в одних формах преобладает ЭПМ (рондо), в других — Р (простая трехчастная, сонатная — если иметь в виду раздел между экспозицией и репризой).

Взаимоотношения между общими логическими и специальными функциями таковы, что чем выше уровень триады, тем более она подчинена специальным функциям: многоуровневая иерархия

имт в зоне функция В, Р и З проявляет себя иначе, чем в зоне ЭОМ, именно благодаря подчинению специальной функции раздела. Кроме того, общая логическая функция *m* (движение) вовсе не обязательно совпадает с функцией Р. Она может быть выражена и ЭПМ как с “ускорением”, так и с “замедлением” Важно изменение функционального статуса, изменение направления развития, функциональный контраст. Материальное воплощение однородных функций может быть совершенно различным. И одновременно один и тот же материал в разном контексте может иметь противоположные функции в форме. Такова функциональная однородность при противоположном материале в разных видах вступлений и код и функциональная разнонаправленность одинаковых обрамляющих разделов, а также экспозиций и реприз.

Функциональная релятивность выступает в классической музыке на фоне стабильности, закреплённости функций разделов, соответствия материала и функции, воспринимаемого на слух и вне контекста. Только на этой почве возможны функциональная переакцентировка, переменность, наложение и функциональное замещение.

РЕПРИЗА

Л.А. Мазель и И.В. Способин, как мы видели, относят репризу к числу структурных функций, иначе говоря, рассматривают репризу как одно из конкретных проявлений функциональности в форме. К разряду композиционных (а не общелогических) функций относит репризу В.П. Бобровский: “Реприза — явление сложное по своему существу. С одной стороны, это повторное изложение темы. Поэтому на уровне общих логических функций реприза — один из видов изложения темы, то есть проявление функции импульса. С другой стороны, на уровне общих, а далее и специальных композиционных функций реприза выполняет одну из возможных функций завершения” (13, 27). Далее, в главе V автор специально останавливается на многообразных проявлениях общих композиционных функций репризы:

1. Функция архитектонического скрепления и завершения.
2. Функция утверждения главной темы.
3. Функция логического обобщения.
4. Обогащённый возврат темы (здесь особо подчеркиваются новизна восприятия репризы и возможности изменения ее текста).
5. Функция продолжающегося действия. “Функция продолжающегося действия всегда возникает в результате бифункциональности, основанной на противоположной направленности композиционных функций, на смещениях в ритме формы” (13, 145 — 146).

Таким образом, В.П. Бобровский ставит вопрос о множественности функций репризы. К этим соображениям можно добавить следующее:

1. Не всякое повторение и не в любом месте формы является репризой. Прежде всего, реприза — это раздел формы, следовательно, проведения ранее изложенных тем в новых разделах (связующей части, ПП, разработке, коде, рефрене, эпизоде и т. д.) не являются репризами. Коль скоро повторение раздела подряд — например, экспозиции сонатной формы, частей старинной двухчастной формы, разделов простых форм, предложений и периодов — не приводит к образованию качественно новой структуры, их также нельзя назвать репризами²⁷.

2. Реприза — это не повторение темы, а повторение (точное или измененное) раздела на расстоянии — только в этом случае повторение выполнит роль “архитектонического скрепления и завершения” Реприза — это раздел формы, конструктивно необходимый, предусмотренный данным типом (схемой) формы, количественно соизмеримый с другими разделами. Сокращения и расширения репризы не должны быть чрезмерными, величины разделов должны быть сопоставимыми.

3. Реприза — это раздел формы, функционально сопряженный с предшествующим разделом, то есть функционально отличный от него. Независимо от того, является ли предшествующий раздел изложением нового материала или развитием уже изложенного в экспозиции, реприза выступает в иной функции. Степень функционального контраста может быть разной, но этот контраст в классической форме — необходимое условие проявления самостоятельности репризы как раздела. Нарушение принципов количественной соизмеримости разделов и функционального отличия репризы от предшествующего раздела подрывает саму сущность этого явления. Реприза (повторение раздела) на слишком большом расстоянии — например, в другой части цикла или в качестве обрамления многосоставного построения (в частности, обрамление в финале Пятой симфонии Чайковского), или повторение материала первой строфы в конце многокуплетной сквозной строфической формы — в “Гопаке” Мусоргского либо в “Старом капрале” Даргомыжского, — это реприза вне структурная, реприза-обрамление, реприза, не предусмотренная схемой, типом формы, но возникающая как конкретная художественная находка. Свою формообразующую функцию скрепления формы она выполняет, но скорее всего в роли коды, в функции 3.

Функциональная несопряженность репризы и предшествующего раздела парадоксальным образом возникает (даже если разделы

²⁷ Повторение подряд, обозначенное знаком :|, определяется словом “реприза”, смысл которого не совпадает со смыслом термина “реприза” как раздела формы. Здесь расшифровка слова “реприза” — буквальный перевод термина.

количественно соизмеримы) при резком, чрезмерном контрасте их. Трудно считать репризой трехчастной формы, например, повторение (инотональное проведение) хора “На кого ты нас покидаешь” в первой картине Пролога оперы Мусоргского “Борис Годунов” В качестве середины здесь выступает речитативная хоровая сцена (“Митюх, а Митюх”), которая является продолжением начальной сцены с приставом, а далее за пределами “репризы” (повторения хора), в свою очередь, будет продолжена в виде фрагментов перед монологом Щелкалова и после хора каллик переходящих. Таким образом, принцип чередования речитативных фрагментов и завершенных целостных эпизодов — это принцип композиции всей картины, отражающий ее двуплановость, смысл которой — в неприятии народом навязываемой ему идеи. Чрезмерный для целостной формы контраст, перепад планов содержания соответственно отражен в чрезмерно резком для трехчастной формы контрасте материала, контрасте, оправданном лишь в процессе развертывания всей картины как целого.

Отмеченная В. П. Бобровским полифункциональность репризы говорит о том, что она — прежде всего явление структурное, назначение которого — стягивать форму. Реприза — повторение раздела (а не темы), функционально отличного от середины эпизода, а следовательно, и функционально сопряженного с ней (а в рондо — и с последующим эпизодом или кодой), — сама может выступить в разных функциональных ипостасях.

Точная реприза в контексте целого никогда не воспринимается в той же самой роли, как и в начальном проведении, — это уже не начало, а возвращение к нему. Психологически это отличие весьма значительно: реприза суть закономерное, ожидаемое утверждение, подтверждение, узнавание, сравнение одновременно как с первым проведением, так и с серединой. Поэтому реприза и берет на себя роль завершения, вывода, поэтому в ней возможны, а иногда необходимы перемены ради усиления ее функций. Измененная реприза клонится то к функции ЭПМ, то к Р (если в ней реализуется прорыв в разработку, что часто бывает в сонатной форме), то к З. С этими функциональными вариантами репризы связаны и способы изменения материала:

$\frac{\text{реприза}}{\text{разработка}}$ и $\frac{\text{реприза}}{\text{кода}}$ — это функционально противоположные разделы, и способы трансформации материала в них, соответственно, противоположны.

Однако связь функции репризы и приемов ее изменения далеко не жесткая и не прямолинейная. Вариационные изменения, касающиеся фактуры, тембра, динамики, могут служить разным целям: варьированная реприза может быть репризой и в функции

ЭПМ, и в функции кульминации Р (динамическая реприза), и в функции коды (например, последнее варьированное проведение рефрена в рондо). Точно так же, например, динамическая реприза как функциональное состояние материала может быть реализована разными средствами (варьирование, ладовая трансформация и т. д.). Важно, что такая реприза, с одной стороны, обусловлена развитием предыдущего раздела, а с другой — функционально противопоставлена ему, как итог — процессу достижения этого итога. Это же относится и ко всем другим функциональным вариантам репризы. Так, например, в репризе-коде кроме варьирования фактуры возможен и прорыв разработки, но в той же роли, что и в коде-разработке, то есть в роли ускоряющегося движения к концу (функция коды — стремление к цели).

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ФУНКЦИЙ (ПЕРЕМЕННОСТЬ, НАЛОЖЕНИЕ, ПРИНЦИП ЗАМЕЩЕНИЯ)

В отечественном музыкознании понятие переменности функций первоначально было применено в области гармонии. Эта проблема широко разработана в “Учении о гармонии” Ю. Н. Тюлина (95). Позже Ю. Н. Тюлин перенес основные положения на музыкальную форму. Наиболее детальную разработку теория переменных функций получила в работах В. П. Бобровского (13). И Ю. Н. Тюлин и В. П. Бобровский рассматривают переменность функций как перемену роли материала в процессе его развития. В. П. Бобровский распространяет понятие функциональной переменности не только на разделы, но и на форму в целом (теория функционального отклонения и функциональной модуляции формы).

Переменность функций музыкальной формы в широком смысле слова включает в себя: а) бифункциональность, или наложение функций, единовременное сочетание разных функций; б) перемену функции в процессе развертывания материала; в) функциональное замещение.

Наложение функций, бифункциональность практически присутствует в каждом материале, в каждый момент его бытия. Бифункциональность — следствие функционального подчинения низших уровней структурной иерархии высшим.

В узком смысле слова под бифункциональностью имеется в виду единовременное сочетание двух специальных функций в разделе формы. Чаще всего это однонаправленные функции, действие которых подчинено высшей логической функции. Таково сочетание функций В и ЭОМ под эгидой общей логической функции *i* или сочетание в одном разделе репризы и коды, выступающих в роли ЭПМ и З под эгидой высшей логической функции *t*. Так

происходит, например, в первой части Шестой симфонии Шостаковича.

Наложение функций в одном разделе почти всегда влечет за собой изменение функционального статуса следующего. Например, в первой части Второй симфонии Брамса или в Семнадцатой сонате Бетховена (ор. 31 № 2) сочетание функций В и ЭОМ (вступление и главная партия) вызывает перемену функций в следующем разделе, где ГП (функция ЭОМ) модулирует в связующую часть (Р), размыкается. Наложение (сочетание) разнонаправленных функций, например заключения, разработки и репризы (Р и ЭПМ), ведет к динамизации формы, иногда втягиванию репризы в разработку. Самым уникальным и парадоксальным, конечно, является сочетание функций ЭОМ и Р, что нередко бывает в контрастно-составной форме, в серединных ее разделах. Подобное сочетание в Экспромте Шуберта *as-moll* ор. 90 № 4 ведет к полной деформации традиционного раздела А сложной трехчастной формы.

Принцип замещения — одно из проявлений функциональной переменности. Суть его в том, что привычная связь специальных функций с местоположением раздела в форме видоизменяется, соответствующая разделу типовая функция вытесняется. В некоторых случаях это, как и совмещение функций, приводит к коренной перестройке — относительно типового варианта — всей формы, к появлению особого типа композиции.

Более “спокойный” вариант замещения — вытеснение функции ЭОМ и компенсация ее сочетанием функций В+ЭПМ. Широко развитое вступление в первой части Второй симфонии Бетховена, имеющее развернутый предыкт, вводящий в атмосферу действия ГП, сменяется насыщенной событиями главной партией. События в гармонии (секвенция без обобщающего и возвращающего в лоно основной тональности сдвига), в фактуре (включение побочной тематической линии — контрапункта) при быстром темпе и характере комедийной увертюры свидетельствуют о нарушении типичного для ЭОМ баланса в пользу неустойчивости, делают возможным появление ГП только после вступления.

СОБЫТИЕ НА УРОВНЕ КОМПОЗИЦИИ

Событием на уровне композиции является смена функций разделов формы. На уровне элементов смена функций (в мелодии, гармонии, тембре, артикуляции и т. д.) — событие микроуровня. Объединяемые синтаксисом, тематизмом, события микроуровня служат основой возникновения целостностей более высокого порядка, события внутри которых создают целостности следующего уровня — разделы формы. Тематическое развитие (в формах синтаксиса) наглядно демонстрирует процесс

становления формы, закономерно приводящий к образованию этого высшего единства.

Событие на уровне композиции есть следствие развития материала в данной конкретной ситуации, некая критическая точка этого развития. В то же время событие фиксирует и результат этого развития, момент перемены функций, который является фактором членения формы, обозначает грани композиционной, кристаллической ее стороны. Событие на уровне композиции, следовательно, находится в точке пересечения процессуальной и композиционной (кристаллической) сторон формы.

Соотношение между принципами развития и сменой материала устанавливает Ю. Н. Тюлин. Кроме “продолженного развития”, о котором шла речь выше, он приводит еще три типа развития и объединения музыкального материала: а) сопоставление, б) связанное развитие, в) динамическое сопряжение.

“Сопоставление в своем наиболее типичном виде выражается в том, что разделы формы, в которых излагается определенный тематический материал, занимают более или менее обособленное положение и имеют самостоятельное значение” (100, 30). “Связанное развитие, — пишет он, — характеризуется наличием связи, перехода к новому материалу или просто половинного каданса, вызывающего ожидание нового этапа развития” (100, 30). “Динамическое сопряжение — это, по существу, связанное развитие, усиленное до такой степени, в которой возникают новые качества соотношения материалов и разделов формы. Эти качества заключаются в том, что тематические материалы не только связываются между собой, но и вступают в особо тесные взаимоотношения” (100, 31).

Во всех трех определениях на первом плане оказывается обусловленность способа связи материалов типом развития и функционального статуса внутри первого раздела. Говоря о динамическом сопряжении как особом способе связанного развития, Ю. Н. Тюлин имеет в виду два момента: тип перехода, непосредственный момент стыковки и тип развития внутри раздела, подводящий к этой стыковке. Сам термин “динамическое сопряжение” автор распространяет на отношения главной партии (связующей ее части) и побочной партии в сонатной форме. Если сопоставление в системе Асафьева — Бобровского — это отключение функций, то динамическое сопряжение есть переключение функций.

Некоторые моменты все же остаются неясными. Не вполне точно обозначен критерий отличия динамического сопряжения как от связанного развития, так и от контрастного сопоставления, ибо оба эти момента как бы уживаются в той ситуации, которая наибо-

лее ярко демонстрирует сущность динамического сопряжения: переход от связующей части ГП к ПП сонатного *allegro*.

Сущность терминов "связное развитие" и "контрастное сопоставление" также двойственна: имеется ли в виду, что связное развитие — это переход к интонационно близкому, сходному материалу, или оно допускает переход к контрастному материалу? Является ли сопоставление всегда противопоставлением контрастных материалов или это способ связи любых, независимо от контраста, тем? И конечно, каков функциональный статус последующего раздела?

С позиций функционального подхода принцип соединения и степень отличия материалов, их контраст или близость — явление разных планов формообразования, и их связь опосредована. Смена функций — событие на композиционном уровне формы — относится не к материалу, а к способу связи разделов. Смена функций может произойти и без смены материала. Но смена тематического материала, особенно появление контрастного материала, может повлиять на отношения специальных функций разделов (например, замена разработки эпизодом в сонатной форме).

Смена функций разделов может происходить резко, контрастно и плавно. Плавная смена функционально контрастных разделов осуществляется с помощью связного развития, материал следующего раздела вводится чрезвычайно эластично, гибко, как бы незаметно. Функциональное отличие, контраст разделов обнаруживается при их сопоставлении уже ретроспективно: развитие и функциональный статус одного раздела отличается в целом от развития и функционального статуса другого. Таковы гибкие переходы от заключительной части к разработке сонатной формы на материале ЗЧ, которая занимает часть территории разработки, или от разработки к репризе, когда уровень динамики разработки снижается до уровня репризы, незаметное включение репризы в качестве звена секвенции и т. д. Приемов много.

Более отчетливо проявляется контраст смены функций в самый момент сочленения разделов в вариантно-строфической форме. Здесь начало новой строфы функционально контрастирует завершению предыдущей. Вместе с тем повторность, совпадение начальных построений замедляет процесс развития и функциональное отличие строф становится заметным не сразу.

Резко подчеркивают контраст функций и расчленяют форму сопоставление и динамическое сопряжение. Если сопоставление понимать как отключение функций, то такой тип соотношений распространяется и на части цикла, и на акты или картины оперы, части оратории и даже на произведения, составляющие программу концерта, и т. п. Внутри же произведения, где полное отключение функций означало бы нарушение принципа

связности и процессуальности, сопоставление реализует определенный тип функциональных отношений разделов. Ю. Н. Тюлин относит сопоставление к числу основных принципов формообразования, подчеркивая более или менее обособленное положение и самостоятельное значение первого раздела. Применительно к функциональной стороне формы это означает соединение разделов при условии, что первый из них развит, содержит в себе хотя бы на минимальном участке формы отчетливо выраженную функциональную триаду imt . Чем более полно и отчетливо выражены функции imt и чем более, следовательно, самостоятелен и относительно завершен весь раздел, тем отчетливее роль сдвига - сопоставления как связи - разграничения. Степень самостоятельности раздела колеблется в очень широких пределах (от периода до сонатной формы как части другой структуры), но она всегда относительна, раздел в той или иной степени подчинен целому, и в нем сохраняется функциональный дефицит, восполняемый в другом (других) разделе.

После относительно завершенного раздела следует либо раздел развивающий (Р), либо излагающий новый контрастный материал (ЭПМ). Между этими крайними точками располагаются все случаи, когда в последующем разделе различие между разработкой и изложением нового материала сглажено, например, включением функционально неустойчивого производного материала. Более сильный функциональный контраст создает сопоставление с развивающим разделом. Но и ЭПМ в развитых классических формах несет в себе заметное функциональное различие, хотя внимание привлекает прежде всего новизна материала. В момент сдвига, сочленения происходит столкновение контрастных функций:

$$t \rightarrow \frac{m}{t} \quad (P) \quad \text{или} \quad t \rightarrow \frac{i}{m} \quad (\text{ЭПМ})$$

Сам тип сдвига можно обозначить знаком \parallel , которым в классической музыке в простых и сложных формах принято было обозначать границы сопоставляемых и повторяемых разделов. В типовых классических формах сопоставление \parallel появляется в следующих ситуациях:

Простая двухчастная форма $a \parallel b$

Простая трехчастная форма $a \parallel b \quad a$

Сложная трехчастная форма с трио $\frac{A}{a \parallel v \ a} \parallel \frac{B}{a \parallel v \ a} \parallel \frac{A}{a \parallel v \ a}$

Сложная трехчастная форма с эпизодом $\frac{A}{a \parallel v \ a} \parallel \parallel B \quad \frac{A}{a \parallel v \ a}$

Простое рондо A || B A || C A

Сонатная форма $\overbrace{\text{ГП (||) св. ч. ПП з. ч.}}^{\text{экспозиция}} \parallel \overbrace{\text{R}}^{\text{разработка}} \overbrace{\text{ГП св. ч. ПП з. ч.}}^{\text{реприза}} \parallel$

Рондо-соната A B A || $\begin{matrix} C \\ R \end{matrix}$ A B A

Сложное рондо A || B || A || C || A || B || A

Вариационная форма a || b || a₁ || b₁ || a₂ || b₂ || и т. д.

Фуга экспозиция || свободная часть

Сдвиг-сопоставление показан в наиболее часто встречающихся, типичных для данной формы местах. Это не значит, что в конкретных формах не может быть иных вариантов связи, например связанного развития.

Расчленяющая функция сопоставления, подчеркивающая дискретность формы, была ясна и в музыке барокко, преимущественно в танцевальных жанрах (простые формы и рондо), где эти сдвиги регламентированы, и в концертной форме, где они не регламентированы (некоторое исключение составляют Бранденбургские концерты И. С. Баха). Сопоставление в формах барокко противопоставлено связанному развитию. В классической же форме сопоставление сосуществует не только со связным развитием, но и с динамическим сопряжением, которое вытесняет сопоставление в связанное развитие во многих ситуациях формы.

Введенное Ю. Н. Тюлиным в научный обиход понятие динамическое сопряжение²⁸ получает достаточную определенность, если рассмотреть его с позиций функциональных отношений разделов в момент их стыковки, то есть в момент, когда происходит смена функций. Если сопоставление предполагает устойчивое окончание первого раздела, цезуру между разделами, то динамическое сопряжение (особый тип связанного развития, как определил Ю. Н. Тюлин) предполагает динамическую направленность, неустойчивость, непосредственное или через “цезуру-ожидание” перетекание одного раздела в другой. Однако самый момент стыковки обозначен переменной функций материала, функциональным контрастом.

Таким образом, в динамическом сопряжении сосуществуют два момента: выведение последующего из развития предыдущего, взаимообусловленность, “материально” выраженная неустойчивостью завершения первого раздела. Связь — сходная с понятием динами-

²⁸ См. об этом более подробно: 80.

ческого контраста-ожидания (по В. Медушевскому — “сильные связи” — см. 56), и резкий функциональный контраст, перелом в развитии формы. Такой сдвиг можно обозначить знаком \rightarrow .

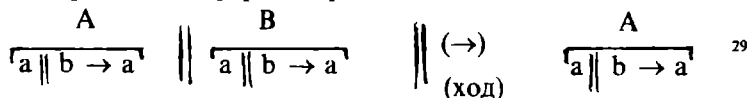
Если предшествующий раздел открыт и завершается функцией

$\frac{m}{t}$ (функция t имеет сугубо подчиненный характер, означая все же,

что данный раздел не может быть завершен в любой точке, “где попало”), то контрастом к ней может быть функция i , то есть ситуация изложения нового материала или репризы. Такая ситуация в форме возникает не только в сонатной экспозиции. Она характерна для многих форм, в которых вслед за неустойчивым разделом (Р) появляется реприза или раздел, построенный на новом материале:

Простая (классическая репризная) трехчастная форма $a \parallel b \rightarrow a$

Сложная трехчастная форма с трио



(В данном случае \rightarrow в сочленении трио \rightarrow реприза имеется в виду размыкание трио и создание предыктовой зоны перед общей репризой.)

Сложная трехчастная форма с эпизодом $\overbrace{a \parallel b \rightarrow a}^A \parallel \begin{matrix} B \rightarrow \\ \text{эпизод} \end{matrix} A$

Простое рондо $A \left(\begin{matrix} \parallel \\ \rightarrow \end{matrix} \right) B \left(\begin{matrix} \rightarrow \\ \parallel \end{matrix} \right) A \left(\begin{matrix} \parallel \\ \rightarrow \end{matrix} \right) C \left(\begin{matrix} \rightarrow \\ \parallel \end{matrix} \right) A$

Сонатная экспозиция $\overbrace{\text{ГП (R) св. ч.} \rightarrow \text{ПП з. ч.}} \parallel \overbrace{\text{разработка R} \rightarrow} \overbrace{\text{реприза ГП св. ч.} \rightarrow \text{ПП з. ч.}} \parallel$

Рондо-соната $A \text{ св. ч.} \rightarrow B \parallel A \left(\begin{matrix} \parallel \\ \rightarrow \end{matrix} \right) C \rightarrow A \rightarrow B \left(\begin{matrix} \rightarrow \\ \parallel \end{matrix} \right) A$

Сложное рондо $A \parallel B \left(\begin{matrix} \parallel \\ \rightarrow \end{matrix} \right) A \parallel \left(\begin{matrix} C \\ R \end{matrix} \right) \left(\begin{matrix} \rightarrow \\ \parallel \end{matrix} \right) A \parallel B \left(\begin{matrix} \parallel \\ \rightarrow \end{matrix} \right) A$

Динамическое сопряжение, кроме того, всегда характерно для стыка между развернутым вступлением (вступление-процесс) и следующим за ним изложением новой темы. Нередко динамическое сопряжение возникает и на границе репризы и коды — если

²⁹ В скобках указаны факультативные варианты.

эта кода подготовлена соответствующим развитием предшествующего ей раздела, созданием ситуации ожидания (например, каденцией солиста в концерте или размыканием и разработкой рефрена рondo, заключительной части сонатной формы).

Особая ситуация для динамического сопряжения возникает в вариационной форме. В принципе эта форма подразумевает (в классической музыке) дискретность, цикличность, а следовательно, сопоставление как основной тип сдвига между вариациями. Но в отдельных случаях раскрытость вариаций (связанная чаще всего с внедрением концертности, с каденционными размыканиями или перерастанием вариационного развития в разработочное) создает ситуацию динамического сопряжения. Такие события чрезвычайно значимы для драматургии вариационного цикла и связаны с особой ролью включенных в динамическое сопряжение вариаций.

Динамическое сопряжение функционально противоположно сопоставлению, но, как и сопоставление, оно предполагает возможность двух вариантов тематических отношений: без изменения тематического материала (после развития, разработки репризы на той же теме) и с включением нового материала. Надо оговориться: если разработка (ход, середина, средняя часть) непосредственно перед репризой развивает новый материал или не тот, с которого начинается реприза, то, естественно, последняя воспринимается как новый материал.

В то же время в классической сонате (у Гайдна преимущественно) вместо нового материала в начале ПП проводится тема ГП (обычно только фрагмент), но и тогда ПП воспринимается не как повтор той же главной темы, а как новая ее ипостась. “Монотематизм” сонатной формы не умаляет, а лишь с большей ясностью подчеркивает функциональное отличие партий. К тому же побочная партия в таких случаях, как правило, не однотемна, и другие темы достаточно контрастируют с темой ГП.

Разная степень интенсивности динамического сопряжения зависит от соотношения уровней динамики, характера подготовки нового материала или репризы. Уровень перепада в момент смены функций зависит и от драматической ситуации. Реприза или новый материал могут появиться и как следствие развития в предшествующем разделе, и как его кульминация или неожиданно “ворваться”, создать эффект внезапности, непредугаданности события. Сам эффект ожидания создается и средствами нагнетания событий и, наоборот, средствами разрядки (необходимость “расчистить”, “освободить место действия”). “Тихое” ожидание не менее эффективно, чем “громкое”, напряженность достигается здесь не всей совокупностью средств, а, напротив, противоречием между прозрачностью фактуры, скупостью синтаксических, тембровых событий, динами-

кой *pp* и напряженностью гармонии, обыгрыванием доминанты. Но существенно, что в том и в другом случае неустойчивость, тяготение к началу следующего раздела выражены очень сильно, что возможны и динамическая однородность конца первого и начала второго раздела, и их динамический контраст.

Еще один тип события-сдвига в форме можно определить как сдвиг-перелом в развитии и обозначить его знаком \wedge или ∇ .

Всякое связное развитие внутри раздела (будь то устойчивый или неустойчивый) протекает таким образом, что в материале постепенно накапливается функция *m*, которая переходит в функцию *t*, — иначе раздел представлял бы собой аморфный, плоскостной фрагмент, который можно было бы прервать в любом месте. Внутри раздела обычно смена функций ощущается нерезко, накопление неустойчивости происходит постепенно, но в определенный момент наступает качественный скачок, перелом функции *m* на *t*. Этот сдвиг-перелом обычно осознается ретроспективно. Наиболее отчетливо он выражен тогда, когда совпадает с динамической кульминацией раздела или всей композиции и является одновременно функциональным и драматургическим событием. Сдвиг-перелом может быть разной силы и протяженности — это может быть и пик формы, и ее кульминационное плато, он может быть подчеркнут новыми тонально-гармоническими средствами (новый аккорд, новая тональность), включением новой темы, новых тембров, иной фактуры и пр. В одночастных произведениях со сквозным развитием сдвиг-перелом — единственное событие в форме. Исключение составляют куплетно-танцевальные формы, основанные на повторах коротких звеньев-фраз.

Сквозные формы, в которых нет функционально-контрастных разделов, содержат часто не одну, а несколько фаз со сдвигом \wedge . Такие формы, не членившиеся на разделы, но имеющие четкий функциональный рельеф, можно назвать фазными. Фазой будет в этом случае фрагмент со сдвигом \wedge или ∇ в середине. Появление нового материала на кульминации в зоне сдвига \wedge или ∇ придает ему внешнее сходство с динамическим сопряжением. Главное отличие заключается в том, что включение нового материала в зоне сдвига не приводит к перемене функций. Самый наглядный пример — включение в разработке сонатной формы длительной подготовки темы ПП или новой темы: сам момент сдвига подобен динамическому сопряжению →. Но вместо пространственного изложения темы ПП, как это было в экспозиции, тема лишь начинается так же, как в экспозиции, и почти тотчас же возвращается на “рельсы” разработочного развития. То же самое происходит и с новой темой, появляющейся в разработке. Нередко встречается и интональное

переизложение темы ГП (ложная реприза), также переходящее, модулирующее обратно в разработку. Таким образом, сдвиг — динамическое сопряжение нейтрализуется возвращением материала в лоно господствующей функции Р.

И появление темы ПП, и ложная реприза, и особенно включение новой темы (например, в первой части Третьей симфонии Бетховена) — это события, подготовленные предшествующим развитием, обозначающие вехи в формообразовании и смысловые вершины. Однако на фоне общего неустойчивого тонуса они лишь островки устойчивости, омываемые неустойчивым материалом разработки.

Ситуации сдвига \wedge с кульминацией на новом материале или с эффектом ложной репризы характерны, конечно, не только для сонатной разработки, но и для развивающих разделов трехчастных форм и форм рондо.

Обобщающее событие в форме выражается двояко: это, во-первых, событие синтаксического уровня, завершающее раздел, выявляющее в нем функцию t . Такие события подчинены общей функции раздела. Они совпадают функционально лишь с заключительными разделами формы, во всех же остальных случаях в большей или меньшей степени противоречат “вышестоящей” функции. И чем сильнее такое противоречие, “функциональное расхождение”, тем слабее действие обобщающего события “местного значения”. Кадансовые обороты и другие обобщающие события в конце развивающих разделов (средних частей, ходов, связующих частей, разработок) в большей степени подчинены функции Р (m), чем кадансы в конце экспозиционных разделов (ЭОМ) или в конце изложения побочных материалов (ЭПМ). Функция ЭОМ и ЭПМ, функция изложения, уже сама по себе предполагает законченность, самоутверждение.

И все же в любом разделе обобщающее событие играет очень важную расчленяющую роль: относительная завершенность каждого раздела подчеркивает значение функционального контраста, роль сдвига, тогда как связанное развитие (переходы, связки) вуалируют этот контраст.

Другой тип обобщающих событий — это собственно завершающие разделы формы: к ним относятся коды и заключительные партии (как самостоятельные разделы), все разделы, где есть наложение функций репризы и коды, а также завершающие произведения репризы. Здесь функция t совпадает с Z (заключительной) и распространяется на весь раздел. В цикле эту роль играет финал.

Обобщающее событие t (как и начальное i) формы сообщает законченность целому, отделяет его от “немузыки”, звучащей действительности. В классической музыке — имеется в виду собственно классицизм — идея “рамы” выражена и в тональной замкнутости

сти, и в тематических арках (кода на материале первого раздела ЭПМ), и в смысловых антиномических связях толчка (initio) и каданса (terminus). Многократное утверждение D — T или T в коде, особенно в финальных частях цикла, когда собственно тематическое развитие уже себя исчерпало, — это маркировка конца и триумф идеи завершенности целого, его приподнятости над “немузыкай”

Уже у венских классиков и далее у романтиков обобщающее событие не всегда (а в музыке XX века как правило) выражается прямолинейно, декларативно. Произведение кончается не точкой или тем более восклицательным знаком, а многоточием или вопросительным знаком.

В связи с этим встает проблема открытой формы. Проблема эта имеет два аспекта. Первый семантический, содержательный — автор не декларирует вывод, предоставляя слушателю возможность его домыслить. Такого рода окончания очень характерны не только для музыки, но и для современной драмы, кино, романа. Но вывод “напрашивается”: автор подводит читателя или слушателя к границе произведения, предвидя “последствия” текста. Незавершенность в конце столь же естественна, подготовлена и ожидаема, как и внезапность, неожиданность контрастных вторжений в середине. Эффект подготовленной неожиданности, так же как и эффект подготовленной незаконченности, связан не только с содержательным аспектом, но и с формой.

Функциональная завершенность, исчерпанность развития свидетельствуют о внутренней цельности формы, в которой вместо традиционной маркировки конца обобщающее событие индивидуализировано, нетривиально. И все же оно всегда присутствует. Индивидуализированный материал таких окончаний обретает здесь особые свойства инакости по сравнению с предшествующим разделом, что может быть выражено и в синтаксисе (дробление), и в фактуре (новый тип фактуры), и в регистровых эхо (эффект прощальных переключек), в изменении регистра (уход в высокий или низкий регистр). Все это сигнализирует о близком завершении (и без традиционного кадансового оборота или интонационного обобщения).

Таким образом, критерий открытости или закрытости формы — не в кадансе, не в наличии или отсутствии местного обобщающего события, а в степени полноты выражения функций формы в целом.

Второй аспект открытости формы связан с ее афункциональностью на высшем уровне. Выражением такой афункциональности является бесконечное тождество или бесконечный контраст (20).

Гибкость классических типовых форм во многом зависит от того, что в каждой из них отношения разделов определяют разные типы сдвигов. В классических формах типовые, закрепленные функции разделов и типовые места разных сдвигов-событий регламентированы, узаконены, и в то же время именно эта регламентация обеспечивает функциональный статус формы, в которой дискретность (сдвиг-сопоставление) и континуальность — сквозное развитие (сдвиг — динамическое сопряжение и сдвиг — перелом развития) компенсируют друг друга. С точки зрения баланса дискретности и сквозного развития, их единства, формы неоднородны: одни тяготеют к дискретности (сложная трехчастная с трио), другие — к сквозному развитию, третьи удерживают равновесие (сонатная, рондо).

Классическая форма, ее типовые структуры повышаются в ранге, разрастаются количественно не путем прибавления, присоединения разделов, но посредством нарастания уровней иерархии: мелкие разделы объединяются в более крупные. Соответственно и события-сдвиги в форме располагаются на разных уровнях структуры: на границах крупных разделов, на границах мелких разделов и внутри последних.

Пластичность классических крупных форм обусловлена и тем, что даже если в них преобладает какой-либо один тип событий на уровне крупных разделов — например, сопоставление в сложной трехчастной форме с трио, связанное развитие в рондо (если происходит непрерывное перетекание рефрена в эпизод и обратно), — внутри разделов и на границах мелких разделов непременно встретятся сдвиги противоположного типа. В сложной трехчастной — сдвиг-перелом \wedge и динамическое сопряжение внутри простой трехчастной формы крупных разделов, в сонатной форме — сопоставление \parallel на границе экспозиции и разработки и часто на границе ГП и связующей части.

Таким образом, общий баланс дискретности и континуальности (сквозного развития) будет уравновешенным.

ГЛАВА 2. Типовые структуры классической формы

Подавляющее большинство типовых структур классицизма исследованы и описаны. Наиболее детально — в серии книг В. А. Цуккермана (121—124). Сонатной форме посвящено исследование Н. А. Горюхиной (19). Эти формы занимают центральное место в учебниках по анализу музыкальных произведений Ю. Н. Тюлина, Л. А. Мазеля, И. В. Способина, С. С. и О. Л. Скребковых.

Задача этой главы — внести лишь некоторые дополнения и коррективы, никоим образом не пересматривая основополагающие концепции. Дополнения и коррективы вытекают из главной задачи исследования: рассмотреть композицию, форму-кристалл во взаимодействии с формой-процессом. В центре внимания будут функциональные отношения разделов, типичные для каждой из форм. Именно эти отношения и определяют качественные различия форм в условиях одного — классического — стиля.

КОМПОЗИЦИЯ

Музыкальные формы классицизма возникли не на пустом месте.

Как всякое новое явление, они были подготовлены развитием музыкальной практики и теории в предшествующий период позднего барокко. Связь форм классицизма с формами барочными прослежена в трудах В. В. Протопопова, Т. Н. Ливановой, А. И. Климовицкого. Наибольшее значение имеет пожалуй труд С. С. Скребкова “Художественные принципы музыкальных стилей”, в котором на весь период барокко — классицизма распространяется принцип централизующего единства. Поэтому представляется необходимым в данной работе сосредоточить внимание прежде всего не на сходстве, а на различии барокко и классицизма, на новых принципах формообразования, явившихся следствием качественного стилизового скачка, происшедшего во второй половине XVIII века.

Стиль барокко тесно связан с двумя новыми явлениями в системе жанров, качественно отличными от предшествующего периода. Это, во-первых, рождение на рубеже XVI—XVII веков жанра оперы, в дальнейшем занявшего главенствующие позиции не только в итальянской, но и в других музыкальных культурах Европы. Завоеванием оперы, помимо всего прочего, было сольное пение и, в частности, форма речитатива. Это естественно. Флорентийская камерата, авторы первых опер, считая себя возродителями традиций античного театра, должны были направить свои поиски в область сольного пения и речитатива. Самый факт этот вызвал перемену отношений в многоголосии, обновление склада. Сольная мелодия потребовала сопровождения, речитатив должен был отчетливо донести текст. Следовательно, фактура должна была не мешать, а поддерживать, гармония — обобщать, быть резонатором мелодии на основе не комплементарности, а слияния с ней. Новый тип склада в сравнении с развитым многоголосием выглядит примитивным — это закономерно, ибо все новое обнажает свою сущность в наиболее доступных формах, но за ним — будущее.

Во-вторых, это возникновение быстро развивающейся культуры инструментализма, принципа концертиро-

в а н и я. Профессионализм, виртуозное начало, быстрый прогресс в технике, постижение возможностей игры связаны с новыми явлениями в синтаксисе и фактуре — фигуративным тематизмом, моторным движением. Блоки фигураций обобщаются гармонически (секвенции, аккорды одной функции), что укрупняет масштаб, содает крупный рельеф синтаксиса и формы.

Организующая роль гармонии распространилась и на полифонические жанры, в том числе и на фугу. В позднем барокко, в период, предшествующий классицизму, все это уже достигло высшего расцвета. Вызревает и отчетливое чувство тональности, чему, конечно, способствовал темперированный строй клавишных инструментов. В творчестве Генделя и особенно в творчестве Баха большое значение имеет тональная семантика — связь тональностей с типом тематизма и фактуры, с общим характером музыки. Актуализация чувства тональности как окраски, тонального фона — процесс, параллельный с актуализацией типовых функциональных отношений, которые проявляются во всех формах: это распространенные на большие разделы отношения T—D в мажоре и I—V минорная или тональность мажора в миноре, то есть те отношения, которые потом закрепились, зафиксировались в сонатной экспозиции.

Прежде чем перейти к формам классицизма, отметим некоторые характерные черты инструментальных форм барокко, точнее, те их особенности, которые противостоят формам классицизма.

Материал (тематизм, фактура, приемы) во многом обществлен. Об этом свидетельствует огромное количество всеупотребительных фигур и композиционных элементов в виде блоков фигур, секвенций, гармонических последовательностей, элементов в тексте, которые подразумевают определенный ход событий. Отчасти этим объясняется скоропись, порождающая громадные массивы и инструментальной, и вокальной, и ораториальной музыки. Индивидуальный стиль как явление уже в наличии у таких мастеров, как Бах, Гендель, Скарлатти, Куперен, Рамо, но он не осознается как принцип выражения личностного начала художника. Господствует принцип оценки мастерства обращения с материалом. И следовательно — принцип образца и варианта. Можно заимствовать материал из других авторов, столь же распространены и автозаимствования. Музыканты, видимо, еще не претендуют на многократное исполнение своих сочинений, тем более на их вечное существование, пишут к случаю, по заказу, соотнобразясь со вкусами потребителя. До известной степени положение автора-мастера, не столь высоко вознесенного, как в XIX веке, имело свое преимущество, так как через церковь, через двор князя, архиепископа, через быт его связь со слушателем была ближе, теснее,

чем в XIX веке (не говоря уже о музыкантах серьезного жанра в XX веке).

В тематическом материале вариантная сочетаемость фигур, рельефа и фона (контраст ядра и развертывания) создает неограниченные возможности комбинаций, из которых и вырастает индивидуализированный тематизм. Принцип комбинаций, свободных сочетаний и продолжений — принцип *inventio* — действует и на уровне формы-композиции. В целом стереотипность на уровне мелких построений (синтаксиса) и свобода комбинирования, свобода, вариантность на уровне композиции уравновешивают друг друга. И чем ниже уровень формы, тем более он регламентирован.

Ритмическая изобретательность, комбинация ритмов имеют в своем фундаменте регламентацию иерархии акцентов — сильной, относительно сильной, слабой и слабейших долей. Пульсация, сетка ритма явно или скрыто присутствует. Отсюда то качество, которое М. С. Друскин определяет так: «Если вслушаться в баховскую музыку, то при всем необъятном ее образном богатстве обнаруживаешь ритм шага. Музыка Баха — в быстром или медленном темпе — неизменно "вышагивает"» (24, 143).

Это же свойство характерно и для Генделя и других представителей барокко (Вивальди, Корелли и т. д.). Сразу же отметим, что именно по этому признаку — ритмическому, — прежде всего тесно связанному с тематизмом и фактурой, Д. Скарлатти, Куперен и Рамо выпадают из стиля барокко; их ощущение темпа, вернее, разнообразия темпов иное.

Тембровая сторона в инструментальной музыке барокко, на первый взгляд, не имеет существенного значения, так как один и тот же тип тематизма реализуется в разных тембрах (учитываются, конечно, при этом возможности диапазона и звукоизвлечения). Однако именно общность материала заставляет отнестись к тембру иначе. Если материал как индивидуальная субстанция не прикреплен к тембру, то сам тембр (или сочетание тембров) может взять на себя тематическую (представительную и формообразующую) роль. Это особенно ясно прослеживается в концертной форме, в оркестровом (*Concerto grosso*) и сольном концерте, где материал и его смена подчас менее важны, чем смена тембров или их сочетаний, а сам тематический материал представляет собой игровые фигуры, то есть обусловлен инструментальной практикой. Тембр можно считать константой наравне с мелодическим (фигуральным) тематизмом.

Одной из особенностей крупных форм барокко — прежде всего концертной (рондо-вариативной, как ее называет В. В. Протопопов) — является несовпадение, несинхронность действия разных формообразующих принципов.

Гармония имеет большое формообразующее значение в масштабах всей композиции, но границы действия тональностей не обязательно совпадают с границами тематическими.

Изменение тематического материала (особенно принцип противопоставления: проведение — интермедия) играет также большую формообразующую роль, но членение формы по этому признаку может не совпадать с тональным членением, которое может быть и крупнее и мельче, нежели членение тематическое. Формообразующая функция фактуры и тембра, в первую очередь смена *tutti — soli*, едва ли не главная в крупной форме. Но смена тембров и тембровых групп может не зависеть от смены тематизма и тональностей. В композиции сохраняет свое значение принцип строфичности, однородных начал и разных продолжений — и в старинной двухчастной, и в простых (периодических) двух- или трехчастных формах. В самом общем виде он действует и в концертной форме как видоизменяющаяся пара *tutti — soli*. Кроме мелких форм и старинной двухчастной, которые регламентированы структурно благодаря связи с танцевальными жанрами, все остальные формы являются вариативными, реализующими определенный принцип в разных вариантах. Таковы fuga, концертная форма и все формы, связанные с прелюдированием.

Функциональный профиль форм барокко отражает общие тенденции формообразования и тематического развития. Расцвет инструментальной музыки, свободной от прикладных функций, особенно развитие крупных форм, обусловили необходимость организации внимания слушателя, внимания, направленного непосредственно на музыку. Это отразилось на композиции, ее завершенности, органичности развертывания, ее функциональном статусе. Тематизм, тематическое развитие, переключение внимания с одного типа событий (полифония, рельефность проведений темы) на другой (гармония, фигуративный материал), пульсация формы, разнообразие способов воздействия — вот главные средства такой организации.

Асинхронность действия гармонии, смены фактуры и тематизма, тембра и такого обобщающего события, как каданс, в целом способствуют полифонической текучести форм. Контраст функций разделов выражен нерезко, часто иная функция (развивающая — Р или заключительная — З) выясняется в процессе развития, а не в момент стыковки разделов. В этих условиях еще не обозначилось отчетливо различие между сдвигом-сопоставлением и сдвигом — динамическим сопряжением. В сущности, преобладающее значение имеет сопоставление, однако, в отличие от форм классицизма, и этот сдвиг не всегда предусматривает смену функций или смену материала и функции. Расчлененность формы связана с повторностью, со сменой фактуры, тембра, тема-

тизма. Кадансовая же формула как знак цезуры, как знак препинания действует и на уровне крупных разделов, и на уровне синтаксиса, то есть внутри крупных разделов. При этом каданс обязательно обозначает границу зоны действия тональности. Накопление энергии, приводящее к сдвигу \wedge (перелом в развитии), связано и с усилением канонической интенсивности, и с учащением ритма гармонии, и с нагнетанием гармонической неустойчивости.

Как всякое явление, развивающееся во времени, классический стиль изменчив. Нарастание нового в рамках предшествующего и господствующего в XVII — начале XVIII века стиля барокко привело к качественному сдвигу не вдруг, а постепенно, и в новом, уже занявшем господствующее положение классическом стиле еще долгое время ясно просвечивают остаточные явления барочного стиля. По-разному развивается и сам классический стиль в разные периоды, в разных странах.

Несинхронность стилевых смен так же типична для классицизма, как и для иных исторических стилей. Следует сделать поправку и в связи с особенностями индивидуальных стилей. И все же существует общее понятие — художественный зрелый классический стиль, высшим проявлением которого в инструментальной музыке стало зрелое творчество венских классиков: Гайдна, Моцарта, Бетховена. Речь идет не об особенностях творчества каждого из мастеров, а о том общем, что их объединяет, об основных радикальных отличиях классического стиля от предшествующего стиля барокко.

Одна из определяющих общих тенденций формообразования классицизма — усиление действия центробежных и центростремительных сил. Эта тенденция распространяется как на формообразование в целом, так и на отдельные элементы формы: гармонию, ритм, мелодию, тематизм, оркестр. Усиление центробежных и центростремительных тенденций формы носит взаимодополняющий характер. Принцип компенсации, принцип дополненности, в наибольшей мере проникающий в классическую форму, реализует идею гармонии целого как единства противоречий.

В ритме центробежная тенденция выражается в большем разнообразии чередующихся ритмических рисунков, особенно в быстрых темпах. Ритм, его индивидуальный рисунок — душа мотива у классиков, ядро тематизма. Центростремительные же тенденции ритма заключаются в большей интенсивности сильного времени и ослаблении относительно сильного. Исчезает шаговый ритм барокко, заполняющий все клеточки сильных, относительно сильных и слабых долей. Акцентность, стягивание к сильной доле подчеркивается значительным нарастанием ямбического начала, предыхтовых построений. На фоне укрепленной, централизованной

акцентности чрезвычайно эффективными оказываются все способы преодоления метра: метрический сдвиг, отклонение, метрическая модуляция, всякого рода “несовпадения мотива и такта” (В. Холопова) и зоны аметрической, свободной игры — каденции, речитативы и пр. Сетка метра, с одной стороны, укрепляется, с другой — опора на одну сильную долю создает предпосылки большей свободы ритма и свободы преодоления метра.

В классицизме происходит качественный сдвиг в развитии мелодики. Мелодическое мышление в музыке классицизма, так же как и в музыке барокко, — явление чрезвычайно гибкое, плохо поддающееся анализу: мелодике этих стилей весьма трудно классифицировать. Но можно все же заметить, что на мелодический стиль классиков меньше влияют музыкально-риторические фигуры и мелодика хорала в виде *cantus firmus* и инструментальный концертирующий стиль (типизированные игровые фигуры — см. 111). В мелодике классицизма сохранились и орнаментальные элементы (соотношение белых нот в сопровождении и черных — в мелодии, главном голосе), а в некоторых произведениях Гайдна, Моцарта, Бетховена есть темы, прообразом которых является хоральный *cantus firmus*. Прослеживается и связь с риторическими фигурами. В то же время в классицизме появляется тот тип мелодии, который Л. А. Мазель определяет как мелодику в “собственном смысле слова”, подобную британской королеве, которая “царствует, но не управляет” (50, 75). Последний тезис может быть оспорен. Положение такой мелодии, по меньшей мере, двойственно. Она рельефна, отчетлива, в ней прослушивается последовательность тонов, и фигуры занимают положение орнамента. В классической мелодии действительно, как пишет Т. С. Бершадская, “просвечивает гармония” (9, 170). В то же время мелодия охватывает форму как целое на уровне мотива, фразы или предложения, а иногда периода неповторного строения. Мелодический рисунок и ритм позволяют дифференцировать ладовые значения тонов. Классическая мелодия и вне контекста не теряет целостности, хотя и нуждается в сопровождении для поддержания экспрессии.

Центробежная тенденция проявляется здесь как раз в известной автономии мелодии, ее самоценности. Центростремительная же тенденция заключается в объединяющем все остальные элементы фактуре мелодическом голосе, его формообразующем значении. Об этом говорит то обстоятельство, что во многих случаях форма определяется (на слух) рельефом мелодического голоса, его синтаксисом. Мелодия, как пишет М. Палуш, это одноголосная линия, на которой “свертываются все функциональные отношения целого и которая музыкально осмысливается с точки зрения всех этих связей” (64, 174). Управляя мелодией, в которой гармония просвечивает не только тогда, когда она построена на движении по

тонам аккорда, гармония вне мелодии, вне фактуры, как изъятая из текста последовательность, в художественном смысле не информативна. Ее можно считать скрытым фундаментом постройки, где верхний этаж занимает мелодия-горизонталь. Мелодика классицизма — если его рассматривать как целостный стиль — неоднородна. Внутри стиля происходит постоянная перемена функций мелодии и сопровождения: (условно) “белые” и “черные” ноты меняются местами.

Центробежные силы в гармонии выражены в постепенном нарастании разнообразия аккордов одной функции, увеличении тематической роли гармонии и ее фонизма. Фонизм аккорда и семантическая значимость не только аккорда, но и тональности чем дальше к XX веку, тем сильнее заявляет о себе, вызывая интерес к “моменту звучания”, к звучанию как данности. Выбор тональности, начиная с И. С. Баха и дальше, а не только самой гармонической последовательности согласуется с природой материала, и транспонирование уже воспринимается как развитие, как нарушение экспозиционного статуса материала.

Центростремительные силы в гармонии выражены в стягивании всего разнообразия к трем основным функциям и увеличении дальности действия гармонических функций. Векторная направленность гармонического движения (имеется в виду предсказуемость, возможность экстраполировать последовательности) и нарушение ожиданий — один из характерных признаков классической гармонии. И наконец, гармония, подобно форме, действует как мощный формообразующий фактор на разных уровнях — от последовательности аккордов до тонального плана целого произведения.

Фактура в зрелой классической форме освобождается как от полифонического принципа дополнительной нотности, так и от обязательного для многих жанров и форм метрического пульса, подчеркивающего сильные и относительно сильные доли. Это позволяет объединить более разнообразные контрастные планы фактуры, с одной стороны, и ее моноритмичность — с другой. При этом фактурная моноритмичность возникает очень часто на основе неповторимого индивидуализированного ритмического рисунка, который уже сам по себе тематичен. Такого рода моноритмическая фактура весьма типична для квартетной, фортепианной и оркестровой музыки. Появляется возможность оживленного движения и частой смены фактуры в быстрых темпах. Фактурные смены обобщают и стягивают гармония и метр (сильная доля такта). Именно благодаря таким качествам фактуры инструментальная музыка оказывается способной воплотить драматургию театра, в частности комедийного театра.

Если в эпоху барокко дыхание формы зависело от соотношения полифонически насыщенных рельефным тематизмом разделов (в фуге это проведения) и полифонически разреженных, подчиненных движению гармонии или секвенцированию (интермедии в фуге), где инерция движения осуществлялась с помощью фигуративного материала, нередко родственного, а иногда и контрастного по отношению к основному тематизму, то в классицизме — при сохранении главного принципа: концентрация — разрядка — средства реализации этого контраста изменились. В пределах единого склада (гомофонно-гармонического) меняется тип тематизма, синтаксиса и, следовательно, фактуры. Мотивный тип сменяется фигуративным или субмотивными цепями (разрядка), где так же, как и в мотивных участках (концентрация), обобщающим фактором является гармония (9, 163—167). Гармония выступает и в роли компенсирующего дополнительного средства. В экспозиционных концентрированных мотивных участках гармонические средства расходуются экономно, и наоборот, в развивающих фигуративных разделах начинается интенсивное гармоническое движение, направленное к определенной цели, поддерживающее общую неустойчивость и функцию предвещения.

Противостояние центростремительных и центробежных тенденций в тематизме выразилось в усилении репрезентативной функции. Тема в полном смысле слова стала носителем музыкальной образности, сконцентрировала в себе черты целого (или его части). Изложение темы заняло определенный раздел формы (у классиков часто, но отнюдь не всегда, это период или периодоподобные структуры), в то время как в музыке барокко в фуге — ее высшей форме — изложение темы не совпадает с экспозицией как разделом формы.

В крупной форме классиков появление темы в полном виде всегда членит форму, точно так же и разделы разработки прежде всего членятся по тематическому признаку. Это центробежные тенденции. Центростремительная тенденция выражена в гораздо большей, нежели в музыке барокко, возможности развития. Способность темы к членению в достаточной мере была присуща и музыке барокко, но там это, как правило, касалось фигуративных типов тематизма или фигуративных элементов тем (развертывание). В классицизме тема по большей части рельефна на всем протяжении, и членение на мотивы, изменение ладовых, интервальных, звуковысотных и ритмических отношений тонов рельефного мотива имеет больший удельный вес, нежели тем барочных. Узнавание целого по части опирается на знакомые и вне контекста частицы экспозиционной структуры темы. Растворение ее в субмотивных цепях или пассажах является

конечным итогом развития, причем в процессе такого растворения связь с первоначальным видом темы не утрачивается и, таким образом, тематическое развитие объединяет, централизует форму, проясняет или, точнее, реализует развертывание интонационной фабулы.

В оркестре также сказались общие закономерности формообразования. Оркестр-ансамбль с меняющимся, нестабильным (кроме струнной группы и чембало) составом соответствовал практике барокко, практике концертирования. В классицизме произошла не только стабилизация состава оркестра — парный состав уже без обязательного чембало, но и стабилизация роли групп. Сформировался тот симфонический оркестр, который существует и до наших дней в качестве основы. В этом ясно видна центристремительная тенденция единения. В то же время выявляется, постепенно усиливаясь, и центробежная тенденция. Сохраняется число групп, но прибавляется количество тембров в каждой группе (кроме струнных), а следовательно, и потенциальное число солистов — сначала в составе деревянных духовых, затем и у медных, а далее в группе ударных. Оркестр второй половины XIX века, особенно вагнеровский, изобилует тембровыми вариантами всех групп. У струнных — это *divisi*, выделение солистов из каждой партии (пока кроме контрабаса), у деревянных духовых — это все разновидности флейт, гобоев, кларнетов, у медных — вагнеровские *Waldhornen*, корнеты. В группе ударных (кроме традиционных литавр) — барабаны, тарелки, фортепиано, челеста и пр.

Меняется самый взгляд на концертирование: симфония и сольный концерт размежевываются. Возникает, правда, жанр концертной симфонии (Моцарт, Гайдн), но этот жанр не является ведущим — он скорее исключение, своеобразная “игра с симфонией”. Сольный концерт отличается от симфонии и по трактовке форм — в частности сонатной, и по трактовке цикла (трехчастного вместо четырехчастного), что обусловлено самой природой жанров.

Центробежные силы в формообразовании сказываются прежде всего в усилении тематического контраста между разделами формы и в относительной завершенности, закругленности самих разделов.

Раздел формы — категория, сформировавшаяся в гомофонных сочинениях барокко и не очень четкая в крупных барочных формах (концертная, fuga, фантазийные формы), в классицизме распространяется на все формы — мелкие и крупные. Почти во всех крупных формах усиление автономии разделов и тематического контраста между ними закономерно приводит к укрупнению самих форм: чем крупнее сопоставляемые разделы, тем больше средств выразительности “работает” на контраст. К тому же чем крупнее

раздел, тем ярче в нем выявлены функции *imt*. Следствием этого является глубина цезур, внешних признаков членения.

Во всех формах возрастает роль повторений, в том числе повторений подряд, членищих форму. Типичное только для малых форм в музыке барокко, в классицизме это явление распространилось на крупную — сонатную — форму. Повторение экспозиции, унаследованное от двухчастной барочной формы, приобрело новый смысл в связи с укрупнением и усложнением всего раздела, его качественным отличием в зрелом классическом стиле от первого раздела барочной двухчастной формы. Повторение на расстоянии — репризность, свойственная почти всем формам классицизма, также отчасти усиливает дискретность формы, ее членение.

Наиболее ярко выражена центробежная тенденция в циклической форме: здесь и контраст частей и их самостоятельность достигают максимума. Центростремительные силы проявляются в усилении роли неустойчивых разделов, сквозного тематического развития. Двойственность, полярность формообразующих тенденций очень ясно отразилась на функциональном статусе формы: с одной стороны, некоторые разделы стали более замкнутыми (с отчетливо выраженной триадой *imt*), с другой — еще сильнее выражен в них дефицит функций высшего порядка, в свою очередь обостряющий функциональный контраст разделов. Каждый следующий раздел является функциональной компенсацией предыдущего — а это мощный фактор объединения, реализации центростремительных сил. Таким образом, обособление функций в разделах способствует как расчлененности формы — ибо происходит резкая смена функций, так и ее слитности, единству. Каждый начальный и срединные разделы, кроме, разумеется, последнего, вызывают ожидание продолжения. Форма оказывается целостной и замкнутой, внутренне противоречивой и оттого — динамичной.

Двойственно также и значение репризы. Она утверждается в правах раздела, функционально контрастного и, следовательно, сопряженного с предыдущим разделом. Реприза не только членит, но и стягивает форму.

В эпоху классицизма происходит стабилизация структур. Внутренняя динамика формы, усиление в ней как центробежных, так и центростремительных сил компенсируется устойчивостью на уровне композиции. Не только в простых гомофонных формах, но и во всех крупных формах регламентированы более или менее строго количество разделов и их функциональные отношения. За определенными местами формы закрепляются определенные типы событий-сдвигов. В крупных формах образуется иерархия соподчинений разделов и, соответственно, иерархия сдвигов. Укрупнение формы в большей степени, нежели в

масштабных формах барокко, связано с количеством уровней структуры, с ее глубиной, обусловленной типом формы, типом композиции. Регламентация распространяется и на циклическую форму. Здесь также происходит не только перенос закономерностей баховской сюиты с ее закрепленными функциями основных частей на самую крупную инструментальную форму — сонатно-симфонический цикл, но и качественное изменение отношений частей. Характерные черты типовых одночастных (нециклических) форм — укрупнение, усиление тематического контраста, стабилизация отношений между разделами, углубление функционального контраста между ними — свойственны и сонатно-симфоническому циклу.

Все вышеизложенное не означает, что формы классицизма — это застывшие схемы. Скорее наоборот, сами схемы, сама их стабилизация противостоят динамике становления, создают новый уровень гармонии процессуального и результативного начал, формы-процесса и формы-кристалла. О динамичности, мобильности классических форм говорит быстрый прогресс их развития уже в недрах классического стиля, а затем за его пределами — вплоть до наших дней.

ПРИНЦИПЫ РАЗВИТИЯ: ТОЖДЕСТВО, КОНТРАСТ, ВАРЬИРОВАНИЕ. РОЛЬ ТОЖДЕСТВА И КОНТРАСТА В СТАНОВЛЕНИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

Тождество — одно из важнейших факторов как творчества, так и восприятия; оно обеспечивает механизм экстраполяции и механизм слежения, сравнения предшествующего с последующим. Тождество обнаруживает себя не только в буквальном повторении, но и в наличии инварианта, неизменяемого элемента текста на всех уровнях, начиная от элементов звучания и кончая стилем. Тождество означает не то же самое, а такое же, одинаковое. Это уже само собой подразумевает, что речь идет о явлениях, отделенных друг от друга во времени и пространстве, но идентичных по форме. Содержательное отличие тождественных элементов зависит от ряда причин, из которых главные — уровень контекстных связей и значимость повторяемого элемента. Тождество может быть абсолютным — это точное, без всяких изменений повторение звука, какой-либо синтаксической единицы, раздела формы, части или целого произведения. Относительное тождество предполагает: 1) точное повторение главного элемента на фоне изменяющих второстепенных; 2) неточное повторение целого, при котором изменения столь незначительны, что тождество выступает как господствующий фактор развития.

Точное повторение всего звучащего текста произведения (воспроизведение одной и той же звукозаписи) представляет собой абсолютное тождество в той мере, в какой это касается самого текста. Никаких новых формообразующих и содержательных связей внутри текста, естественно, не возникает. Однако произведение — это взаимодействие текста со слушателем: при повторных или даже многократных прослушиваниях неизменного текста меняется точка зрения слушателя. Возможность “движения” такого текста обусловлена в равной мере и возможностями воспринимающего субъекта, и свойствами текста. Свойства текста, его информативность — качественная и количественная — позволяют превращать фон в фигуру (и наоборот) и “расслушивать” все новые и новые детали, а также улавливать новые грани содержания. Этот же процесс протекает и в субъективном плане, в онтогенезе (развитии человека как личности), и в плане социальном (филогенез), что ведет к движению текста, изменчивости его оценок в разные эпохи, разными социальными слоями общества, разными народами и т. д. В конечном счете, абсолютное тождество оказывается относительным. Тем более оно относительно в условиях разночтений, касающихся нотной записи. Движение текста в исполнительских вариантах (объективно это уже относительное, а не абсолютное тождество в самом звучащем материале), различные расшифровки подразумеваемых или выписанных мелизмов, неадекватность инструментального тембра (исполнение текстов, предназначенных, например, для клавирина, на современном рояле и т. д.), проблематичные, сугубо вариативные расшифровки текстов невменной нотации — все это еще более заостряет проблему тождества текста в соотношении с тождеством звучащего произведения.

Относительность абсолютного текстового тождества распространяется на восприятие структуры самого текста, на роль повторяющихся в нем элементов. Повторяемость куплетов песни, колен танца обусловлена немusикальными факторами: величиной вербального текста, протяженностью танца (можно проворачивать пленку или диск пластинки или играть до тех пор, пока не иссякнет желание танцевать). Это же относится и к обрядовым песням, связанным с действием, ритуалом. Обновление, изменение музыкального текста здесь обнаруживается во взаимодействии музыки, вербального текста и действия. В произведении, предназначенном для слушания (музыкальном явлении Нового времени, письменной европейской традиции), существует закономерность: при повторении подряд (не на расстоянии) значимость повторяемого для процесса формообразования тем больше, чем меньше сам этот элемент. Повторение части инструментального цикла, законченного номера или части вокально-симфонического цикла (оратория, кантата, пассион, месса и т. д.), части (акт, картина) крупного сцени-

ческого жанра (опера, балет) приравнивается к повторению целого произведения: форма-структура повторяемого раздела остается тождественной самой себе, меняется структура содержания в восприятии слушателя. При повторении части сонаты, концерта, оперного фрагмента вне целого могут ослабнуть или вовсе исчезнуть — если слушатель не был достаточно хорошо знаком с произведением — те контекстные связи, которые определяли функцию данной части или фрагмента в системе целого. Таким образом произойдет естественное обеднение содержания. Ясно, однако, что если слушатель очень хорошо знает, например, оперу, арию из которой он слышит в концертном исполнении, то контекстные связи восстанавливаются. В этой возможности повторений части вне целого состоит и принципиальное отличие циклической формы от одночастной нециклической или контрастно-составной.

Повторение подряд раздела одночастного нециклического сочинения имеет формообразующее значение. Традиция таких повторений возникла в танцевальной музыке и куплетной песне (в песне, как было упомянуто, это связано с движением текста, в танце — с выполнением танцевальных па, фигур танца). Традиция закрепилась и в инструментальной профессиональной музыке, не предназначенной для танцев: в барочной танцевальной сюите, сонате, пьесах, написанных в старинной двухчастной и гомофонных двух- и трехчастных формах. Отсюда эта традиция перешла в классическую сонатную форму (где была правилом для форм XVIII — начала XIX века, а затем в XIX—XX веке почти исчезла). Лишь периодически композиторы возвращались к повторению экспозиции в “особых обстоятельствах”, когда композитор сознательно избирает в качестве модели раннеклассическую сонатную форму (Прокофьев, “Классическая симфония”) и при определенном перуплотнении самой формы экспозиции. Такова, например, перенасыщенность материалом при чрезвычайном лаконизме изложения экспозиция первой части симфонии с-moll Танеева. В простых же формах эта традиция повторений оказалась более устойчивой, чем в крупной форме. По-видимому, это объясняется тем обстоятельством, что части сонатной формы количественно разрастались гораздо больше, нежели части простых форм, где продолжали действовать нормативы классицизма: раздел простой формы является периодом или количественно подобен ему. Разрастание разделов простых форм в творчестве Шопена, Рахманинова, Скрябина тоже вело к исчезновению традиций повтора.

Какова причина живучести данной традиции уже после того, как исчезла необходимость приспособления музыки к тексту или танцу? По-видимому, этот вопрос может быть рассмотрен с разных сторон. Эстетическая приемлемость и необходимость повтора в формах, не связанных непосредственно с бытом, определяется ин-

192

тересом и желанием запомнить материал. В условиях стиля барокко и XVIII века, когда произведение еще не претендовало на уникальность, на многократное исполнение и долгую жизнь, такая традиция вполне объяснима. В дальнейшем повторы в простых формах инструментальной музыки — отчасти дань традиции — эстетически могли быть необходимы в силу возрастающей сложности и информативности самого материала, особенно в формах танцевальных или близких к ним по жанру, то есть таких, где границы периода и статус классических простых форм еще не были размыты или взорваны изнутри, как, например, это произошло в нетанцевальных медленных пьесах.

Точный повтор разделов формы не образует новых структур — об этом свидетельствует возможность и регламентированность снятия таких повторов в репризе сложной трехчастной формы. Появление же таких повторов (кроме указанных выше эстетических причин) без ущерба для целостности формы, целесообразность их возникает благодаря функциональной разомкнутости. В простой форме первая часть, период, будучи экспозиционным разделом, хотя и завершён кадансом, но обладает определенным функциональным дефицитом — недостаточностью функции m и преобладанием функции i . Возвращение к началу является поэтому, во-первых, утверждением экспозиции. Само повторение периода указывает на то, что это не самостоятельная пьеса, а часть более крупной формы. Во-вторых, повторение периода содержит функ-

циональный кругооборот $\frac{imt}{i}||$. Повторение второй части в про-

стой двухчастной форме, а также второй части вместе с третьей в простой трехчастной форме содержит тот же кругооборот, но возвращение к началу обычно является функционально более контра-

стным $\frac{a}{imt}|| \frac{b}{m(a)t}$, ибо t , завершение, устойчивая функция, в

большей степени контрастирует с неустойчивым началом раздела, нежели начало и конец периода. Функциональное движение в разделах старинной двухчастной формы также делает целесообразным их повтор, ибо здесь начало повторения приближается уже к явлению репризы.

Традиция повторения первой части простой формы распространяется не только на форму периода, но и на предложение; тогда именно точный повтор свидетельствует о том, что композитор трактует предложение как форму, функционально подобную периоду. В еще большей мере это относится к старосонатной и раннеклассической сонатной форме.

Повторение разделов возможно и оправдано там, где эти разделы функционально соотносятся с последующими как контрастные или, по крайней мере, отличные друг от друга. Таким образом, повторы связаны, с одной стороны, с функциональным кругооборотом (возвращение к контрастной функции), с другой — с функциональной недостаточностью повторяемого раздела. Именно поэтому в инструментальной музыке лишен эстетической и функциональной необходимости повтор периода, если он является самостоятельной формой, ибо в этом случае он самодостаточен по содержанию, адекватен функционально и приравнивается к повтору произведения или части цикла. Точное повторение периода в функции раздела простой формы не создает новой структуры, оно не может также и быть функционально подобным более крупной, например двухчастной, форме.

Иное назначение имеют повторы синтаксических единиц, более мелких, чем период. Предложение при точном повторении (в функции периода как части мелкой формы) также не образует новой структуры. Но предложение, повторенное даже с минимальными изменениями (например, изменением начального затакта или мелодического положения *T* в кадансе), количественно и структурно эквивалентно периоду, в то время как подобные же изменения при повторении периода не приводят к образованию структуры более высокого ранга (двойного, сложного периода или тем более простой двухчастной формы).

Функциональное подобие малых построений более крупным, переход из одного ранга в другой, более высокий, характерен для миниатюр или разделов более крупных форм (сложная трехчастная, двойные, рондоподобные и пр.) в фортепианном творчестве Шумана. Так, в начале второй части “Венского карнавала” — *Romanza* — функционально подобным структуре периода является построение из трех фраз, повторяющихся почти точно: во второй фразе снимается в гармонии *S* тон *g* в среднем голосе, в третьей фразе в верхнем голосе появляется тон *es*, удваивающий терцию той же гармонии *S*, что дает малосекундовое задержание, — это изменение более существенное, более заметное. Но все же эти изменения вызывают ассоциацию не с переменами в содержании высказывания, а с иным способом произнесения (или “интонацией” в ее узком значении) и с возрастающей, подчеркнутой повторением, значимостью фразы, которая представляется законченным тезисом, априорным утверждением сформулированной мысли. Композиционная роль всех трех почти точных проведений фразы заключается не только в том, что они количественно замещают период, функционально подобны ему. Повтор фразы — кадансовой формулы в самом начале пьесы — создает динамику ожи-

194

дания, внутреннее эмоциональное *crescendo* именно благодаря контексту (противоречие завершающей интонации и ее начального положения исходной посылки).

Точное повторение мотива всегда вызвано художественной и композиционной необходимостью. Таково, например, повторение вопросительного мотива на неустойчивой гармонии $\Pi_6 \text{ Es-dur}$ в начале первой части Восемнадцатой сонаты Бетховена (ор. 31 № 3) или повторение мотива, синтезирующего черты тем ГП и ПП, в заключительном разделе первой части Первой сонаты Бетховена (ор. 2 № 1) с его утвердительной интонацией, “заостренной” альтерацией (отражение низкой VI ступени из развития ПП). В обоих случаях изолированные, расчлененные паузами, повторяющиеся мотивы тематически значимы и сами уже несут в себе определенную функцию (в первом случае — вступления *i*, во втором — заключения *t*).

Той же тематической значимостью обладает и повторяемое сочетание фигур в начале финала Семнадцатой сонаты (ор. 31 № 2). Здесь синтаксические единицы не расчленены паузами, повторы сливаются в общее непрерывное движение. Но именно первая пара фигур определяет эту непрерывность и необходимость повторений. Собственно финальный, заключительный характер музыки и создается кадансирующими оборотами, интонацией фигуры верхнего голоса и подхватывающим, не дающим замыкания в кадансе восходящим движением в фигуре нижнего голоса. Сочетание этих фигур олицетворяет две функции финала: коды цикла (утверждение, замыкание — *t*) и движения, стремления к цели (*m*). Мелодически измененная, “раскрытая” к неустойчивой вершине, на

фоне неустойчивой гармонии (VII_7/S) та же фигура в начале разработки радикально меняет свой характер. В ней, несмотря на быстрый темп и непрерывность движения, явно просвечивает вопросительно-драматическая интонация, непредвиденным образом раскрывается сложность изначально уравновешенной темы.

Повторение субмотивов и фигур в начале разработки первой части квартета Бетховена ор. 74, производящее эффект “запруды” благодаря гармонической неустойчивости, сочетающееся с приемом бесконечного канона, аналогично по своему драматургическому положению повторению фигуры в начале разработки финала Семнадцатой сонаты. В обоих случаях драматическое переинтонирование темы и гармоническая неустойчивость при повторении приводят к накоплению энергии. И в Семнадцатой сонате и в квартете ор. 74 с этой “запруды” начинается собственно разработочное развитие, подчиненное функции *m*.

Примеров подобного рода можно привести много. Они доказывают, что абсолютное тождество на уровне синтаксиса — точное повторение мотивов, фраз, фигур, субмотивов — имеет совершенно разный художественный смысл и совершенно разную функцию в зависимости от того, что повторяется (устойчивый или неустойчивый в ритмическом, гармоническом, мелодическом отношении элемент), и в еще большей мере — от контекста, от положения в форме. Повторы укрепляют, заостряют функцию фрагмента в целом.

Повторы в развивающихся разделах (даже если это окруженная неустойчивыми фрагментами кадансовая формула) парадоксальным образом служат накоплению неустойчивости, функции *m*. Повторы в заключительном разделе (в том числе и интонационно неустойчивых мотивов) укрепляют функцию *t*. Повтор в начальной стадии экспонирования (как, например, в ГП первой части Первой симфонии Бетховена и в уже приведенном примере из второй части “Венского карнавала” Шумана — *Romanza*) играет роль трамплина, разбега для дальнейшего развертывания.

Повторяющиеся тоны или аккорды внутри темы образуют абсолютно нерасторжимое единство. Благодаря артикуляционной специфике (невозможность играть или петь *legato*) в таких темах на первое место среди выразительных средств выходит ритм. Очень близкие по внешнему ритмическому рисунку, темы оказываются совершенно различными по своей образной, мелодической и ритмической сущности. Приведем для сравнения две противоположные темы, отличающиеся по темпу, звуковысотному контуру, но почти идентичные по ритмическому рисунку. Повторение аккордов (репетиция, ритмическая фигурация) составляет характернейшую черту темы ГП первой части Двадцать первой сонаты Бетховена *op. 53*. Вне этого темы нет, она распадается, от нее остается гармоническая схема.

Единственный род музыки, где в главном мелодическом голосе повторение звуков регламентируется извне, текстом, — речитатив и речитативоподобные включения. При имитации речитатива или псалмодии в инструментальной музыке используется этот прием асимметричной, не подчиненной метру речитации на одном звуке в качестве характерного признака. Таково “псалмодирование” в третьей части Третьего квартета Чайковского, *Andante funebre e doloroso, ma con moto*.

Подведем итоги. Как уже было показано, формообразующая роль точного повтора подряд возрастает обратно пропорционально структурному рангу повторяющегося фрагмента. И. В. Способин пишет о причинах такой зависимости следующее: “При анализе повторение подряд мелких элементов (примерно до двух-трех тактов) прини-

мается в счете времени так, как будто это новый элемент (для пропорциональности в малом важен каждый элемент, занимающий время): $\frac{a+a}{1+1}=2$ такта или $\frac{a+a}{2+2}=4$ такта. Повторение же подряд более

крупной и относительно законченной мысли или целой пространственной части формы и всей формы целиком в расчет при анализе, большей частью, не принимается, т. е. в этом случае две одинаковые части считаются за одну. Это относится и к тем бесчисленным вокальным произведениям, в которых одна и та же музыка повторяется многократно подряд с разным текстом" (91, 40—41). Представляется, однако, что причины такой зависимости более сложные. Во-первых, роль повтора на уровне отдельных элементов звучания (звуки, аккорды) не тождественна роли повтора мотивов, фраз и предложений. В первом случае повтор создает структуру — первоначальную целостность в виде мотива, фигуры и т. п. Во втором — повторяются сами эти структуры, узнаваемые в качестве целостных элементов синтаксиса. Повтор звуков внутри мотива конструктивен: он создает новую целостность. Повтор мотива, фразы, предложения, как бы ни был он необходим и в семантическом, и в образном плане, новой структуры не создает: два одинаковых мотива не объединяются во фразу, две фразы — в предложение, то есть повтор не выводит построение, фрагмент на новый структурный уровень, ибо здесь нет событий структурного уровня. Изъятие повторов во всех случаях приводит, конечно, к разрушениям в образной структуре, ломает логику процесса формообразования. И дело здесь не только в нарушении симметрии чисто количественных соответствий "в счете времени"

Неодинаковое значение для формообразования имеют и повторения структур более высокого ранга. Если повторение целого произведения или части можно рассматривать лишь как движение содержания по отношению к слушателю (исполнителю), то повторение разделов формы играет определенную конструктивную роль. К тому же повторение синтаксических единиц может быть функционально подобным структуре более высокого ранга: предложение :|| = периоду, фраза :|| = предложению, мотив :|| = фразе или предложению. Место точных повторов подряд в форме зависит также до некоторой степени от количественной стороны повторяемого. Разделы формы повторяются в начальных экспозиционных частях крупной формы — это связано с общим характером функции изложения (ЭОМ), где происходит показ, демонстрация, утверждение начального тематизма. Именно поэтому в репризах *da saro* в сложной трехчастной форме нет повторений, а из сонатной формы исчезло сначала повторение разработки и репризы, тогда как повторение экспозиции сохранилось значительно дольше.

Что касается повторения мелких синтаксических единиц, то их место в форме не регламентировано. Субмотивные и фигуративные цепи без высотного перемещения (в классической форме чаще всего олицетворяющие движение по инерции), так же как и секвенционные их перемещения, типичны для неустойчивых разделов. Но повторения мотивов, субмотивов, фигур, а также звуков и аккордов, входящих в мотивы и фигуры, могут быть в любом разделе формы. При этом повторы укрепляют функцию раздела. Единичные звуки и аккорды в функции мотива (микромотивы), расчлененные паузами, синтаксическая и фактурная разреженность связаны в большей степени со вступительными, предиктовыми и заключительными разделами формы. Нерасчлененные повторы (сомкнутый синтаксис) более характерны для экспозиционных (ЭОМ) и развивающих разделов (Р). Таковы предпосылки и возможности (но отнюдь не правила) точных повторов подряд и в зависимости от местоположения в форме и количества повторяемого материала.

Зависимость между тождеством, повторением и качественной характеристикой повторяемого не подчинена иерархии и не сопрягается с функциональной стороной формы столь очевидно, как количественная. Проблема тождества и качества может быть рассмотрена в двух аспектах: качество материала безотносительно к его роли в форме (яркость, узнаваемость, содержательность данного фрагмента), и качество материала в зависимости от его роли в форме (тематичность данного фрагмента).

Что касается первого (безотносительного) качества, то оно выясняется в процессе восприятия материала как непосредственной художественной данности. Для анализа имеет значение и выяснение генезиса и выражения в нем закона множественного и концентрированного воздействия, с одной стороны, и закона полифункциональности средств — с другой; воплощения черт стиля эпохи, автора — с одной стороны, и степени индивидуализированности, художественное открытие (Л. Мазель, 51) — с другой, и т. д. и т. п. В конечном счете оценка качества все же оказывается в большей или меньшей степени субъективной. Казалось бы, что наиболее информативный, “вместительный” материал — будь то целое произведение, его часть или синтаксическая единица — выдерживает большее число повторений подряд. В отношении целого произведения этот фактор — безотносительно качества материала — играет весьма существенную роль. Классиков, как известно, можно слушать бесконечно, то же относится и к фольклору — особенно старой традиции. Это “повторение” наиболее ярко проявляет себя в диахронии, во временной перспективе. Таковы “вечно юные” произведения высоких жанров. А модный шлягер распространяется синхронно в пространстве, и бытование такого малоценного, с

198

точки зрения качества, материала чаще всего влечет за собой забвение тем быстрее, чем большее число раз он был повторен. Но это уже аспект социального бытия музыки. Что касается аспекта формообразования, то внутри произведения качество материала раздела и количество повторений напрямую жестко не коррелируется. Это же можно сказать и о более мелких синтаксических единицах, в которых присутствует “план содержания”.

Качественное разделение материала по функциональному признаку на тематический и атематический³⁰ во всех аспектах подразумевает зависимость между материалом и формой. Тема детерминирована жанром, художественным замыслом, типом формы, с одной стороны, с другой — сама существует в качестве первотолчка для конкретной формы, ее бытие доступно слушателю и в процессе становления музыки, и в роли первоначального импульса. Не следует, однако, преувеличивать жесткость такой связи. Тема скорее предрасполагает к определенному типу формы, нежели обязывает композитора непременно его реализовать.

Обратная связь существует и между типом материала и его функцией в форме. Значительность, индивидуализированность материала предрасполагают к трактовке его в качестве темы и, следовательно, к точному (тождество) и неточному (вариант) повторению. Обратная связь проявляется в том, что даже малозначительный, неиндивидуализированный, типовой для данного стиля материал при повторении и варьировании способен утвердить свою тематическую значимость. Таков тематизм канонического искусства (фольклор, профессиональное творчество в рамках канона, ранние формы европейского профессионального творчества). Значение тематического тождества здесь велико, и оно распространяется за пределы конкретного текста. В целом же тема утверждает себя в повторениях и в изменениях.

Обратимся к остигматным формам тождества. До сих пор речь шла о тождестве фрагментов разной величины и значимости, но целостных по вертикали. Рассматривался весь вертикальный разрез в его единстве и взаимосвязи. Это касалось и повторения мотивов, субмотивов и отдельных аккордов. Даже в повторении тонов учитывалось единство тембра, высоты, типа артикуляции и т. д.

Остигмато, во-первых, предполагает не только подобную вертикальную целостность — именно в этом случае действие его в форме ограничено, но, главным образом, наличие “контрапункта”, контрплана формы, где сосредоточены события, изменения, качественные преобразования.

³⁰ Под темой автор понимает “элемент структуры текста, репрезентирующий данное произведение и являющийся объектом развития, лежащий в основе процесса формообразования” (79, 8).

Во-вторых, оstinато предполагает определенную, достаточно обширную зону действия (двух-трехкратное повторение — это еще не оstinато). Иногда эта зона действия — все произведение или часть цикла.

В-третьих, сама возможность действия оstinато на длительных участках (или на протяжении всей формы) зависит не только от величины (количества) или информативности (качества) повторяемого элемента, но и от вертикального контекста — ВК (79), а в конечном счете — от художественного замысла.

В-четвертых, оstinато редко бывает абсолютным тождеством. Для оstinатных разделов без ВК характерно, по крайней мере, изменение громкостной динамики, а часто и плотности звучания, тембровое разнообразие. Наличие же ВК может самым радикальным образом изменить ладовые и гармонические параметры оstinатного голоса или комплекса. В последнем случае происходит варьирование через контекст.

Действие оstinато в форме подчиняется общим закономерностям восприятия. Порог насыщения тем выше, чем информативнее повторяющийся материал. Поэтому те формы оstinато, где по вертикали действует много компонентов (количественная информация) и смысловая нагрузка, содержательная насыщенность велики, оstinато могут длительное время активно восприниматься слушателем, не подвергаясь сатиации. Найденные композитором яркие, впечатляющие средства внутри повторяемого “блока” держат слушателя в напряжении. И чем беднее блок (предел такой обедненности — ровное ритмическое движение тона одной высоты в одном тембре), тем скорее притупляется интерес и ослабевает внимание.

Однако это лишь один аспект действия оstinато. Другой заключается в том, что чем меньше, мельче блок, тем большее число раз он может повториться за одно и то же время. Действие этих закономерностей, разнонаправленное на первый взгляд, в сущности, основано на общей предпосылке: точные повторы выдерживает содержательно полноценный материал. Оstinато требует ВК тем скорее и ВК становится тем необходимее, чем менее представителен, менее тематически значим его повторяющийся блок.

Действие оstinато неоднородно в разных жанрах и разных типах музыкальных культур. В канонических культурах, в магических культурах музыка (это может быть и изощренный ритм шумового тембра — практически оstinато) может длиться неограниченно долго. Здесь проявляется та же закономерность, что и в куплетной песне: музыку при повторениях обогащает, “двигает вперед” немusикальное параллельное действие или развитие образа. Оstinато в музыке Нового времени характерно для бытовых и эстрадных жанров. Именно оstinатные типы развертывания создают предпосылки для возникновения реальной, а не условной открытой формы.

Сатиация — обесценивание при повторении — влияет на восприятие остигато и в известной мере делает возможным его сочетание практически с любыми вертикальными наслоениями, тем более свободными, чем нейтральнее в тематическом отношении сам остигатный пласт. Чем проще, меньше по размерам повторяемый элемент, тем он быстрее подвергается сатиации, тем, следовательно, “терпимее” он к ВК. Этим и объясняется возможность наслоения любых созвучий на органном пункте, любых контрапунктов над педалью или выдержанным тоном, свобода фактурных и контрапунктических комбинаций над традиционным *basso ostinato* в виде нисходящего тетрахорда.

О разъединяющей роли повторения и объединяющей роли различия писал еще Хуго Риман (132, 30). Эту же мысль высказывает С. И. Танеев: “Сходство тактовых мотивов расчленяет сочинение, несходство, наоборот, делает его более слитным, сплавляет” (4, 31).

Противоположную направленность по сравнению с повторами подряд имеют повторы на расстоянии не только мотивов, но и всех других элементов формы. Они не открывают, а закрывают форму, стягивают ее. Повтор на расстоянии даже одного звука, выделенного динамически (субмотив, микромотив, контрастная часть мотива), как бы ни было неожиданно его первое появление, упорядочивает, делает закономерным любое “вторжение” контрастного материала. Повтор на расстоянии мотивов и протяженных тем имеет большое формообразующее значение и в середине формы, и как обрамление; нередко он сигнализирует о смене функций и появляется на границах крупных разделов. В опере такие повторы связаны с лейтмотивной, точнее, лейттематической техникой.

Повторы разделов на расстоянии играют еще более существенную роль в формообразовании. Место повтора, его соотношение с предшествующими и последующими разделами во многом определяет тип композиции. Повторение подряд укрепляет функцию раздела, подтверждает ее. Повтор на расстоянии означает смену функций. Это касается и повтора на расстоянии крупных синтаксических единиц: предложений, периодов и соразмерных им построений. Тем более это касается повтора разделов формы. И чем крупнее раздел, тем яснее в принципе ощущается смена функций в классической форме. Поэтому не только замыкающие действие возвращения к известному материалу, но и изменение функции его на стыке с предшествующим разделом — весьма существенный фактор закругления формы, ее стягивания. Отсюда эффективность репризы как элемента композиции.

Повтор подряд в зависимости от количества и качества повторяемого и от количества повторений репрезентирует процесс становления формы. Повторяемые подряд блоки в восприятии не

тождественны. Тем более нетождественным воспринимается материал, повторяемый на расстоянии. Происходит это не только благодаря сравнению первоначального звучания и его повторения, но и оценке взаимоотношений с предшествующим разделом.

Количество повторяемого на расстоянии, величина фрагмента играет существенную роль. Закономерность здесь противоположна по отношению к повтору подряд: чем меньше повторяемый элемент, тем меньше его роль в формообразовании, точнее, в образовании формы-кристалла, композиционной стороны формы. Это, казалось бы, самоочевидное утверждение требует, однако, оговорок. Именно при повторении на расстоянии особенно важно учитывать качественную сторону повторяемого фрагмента: его выразительность и тематическую значимость, способность расширять семантическое поле в процессе соприкосновения с другими материалами.

Для классической инструментальной типовой формы характерны репризы в качестве разделов, регламентированных по их месту и типу отношений с другими разделами. На этом фоне (регламентированного, типового, общепринятого) с особенной выразительностью и силой выступают нерегламентированные повторы тематизма на расстоянии, в некоторых ситуациях символизирующие идею произведения, значимые, обретающие смысл, близкий к понятию, концентрирующие на себе слушательское внимание еще и как вехи формы.

ТОЖДЕСТВО И ПРОБЛЕМА “ОТКРЫТОЙ ФОРМЫ”

Проблема “открытой формы” не только технологическая, музыкально-теоретическая, но, прежде всего, эстетическая. Эту проблему ставят в своей статье М. Овсянников, Л. Новиков, Д. Средний: «Классическая эстетика со времен Аристотеля исходила из принципа целостности, завершенности, совершенства. На этих эстетических принципах создавалось искусство античности, Возрождения, классицизма, реалистическое искусство XIX века. В последние годы западные эстетики выдвинули принцип “non-finito”, “открытой формы”, незавершенности, который рассматривается как особенность нового искусства. Истоки этого принципа видят в искусстве барокко, романтизма (выражение бесконечного в конечном — Шеллинг), импрессионизме, во всех новейших “измах”, в “новом” романе, в театре “абсурда” и т. д.

“Non-finito” — новая категория, которая пока не получила строго логического определения. Разные авторы выделяют самые различные ее признаки: просто незаконченность произведения, эскизность, динамизм формы, ориентацию на передачу мгновенно-

го, нарушение естественных форм, бессюжетность, поток сознания, односторонность характера» (14, 106).

В музыке проблема открытой формы связана с проблемой адекватности восприятия. Стирание же границ между открытой и закрытой формой связано как с музыкальным языком, материалом, так и со структурой.

Развитие музыки XX века в русле авангардизма привело к исчезновению границ между музыкальным и немusикальным звучанием. Сделан шаг к стиранию границ между шумом и музыкой в самих средствах. Даже если такое произведение организовано по достаточно жестким законам (додекафония, тотальная сериальность), его закономерности недоступны для слуха, непосредственно слухом не обнаруживаются. Ни профессионал, ни любитель не могут воспроизвести (“подобрать” на другом инструменте, спеть) подобное произведение. Отсюда разрыв с публикой, ограничение круга слушателей — даже самые содержательные, высокохудожественные произведения полноценно воспринимаются ограниченным кругом слушателей. Произведение же, закономерность формы и язык которого не восприняты ни интуитивно, ни сознательно, естественно, остается для воспринимающего открытой формой.

Иная проблема возникает в современной “массовой” культуре. Как пишет Ю. Давыдов, «само по себе “произведение” здесь — только повод, а его исполнение — только сигнал, возвещающий о начале массового радения, к которому толпа готова уже заранее» (23, 59). По мысли Ю. Давыдова, культ художника, культ исполнителя возник отчасти и по вине художника и исполнителя, «для которого более важным стало не создание (мое), а создатель (я). Подобный культ противоположен как доклассическому средневековому статусу искусства, где авторство не имело значения, но и искусству Нового времени, классическому, авторскому искусству, в котором произведение поднято, призвано быть “высшим предметом” воодушевленного созерцания, который обладал бы способностью очищать и направленный на него экстаз, просветляя его лучами идеала» (23, 59). Отсюда в современной “массовой” культуре возникает открытая форма: коль скоро “предмет”, то есть произведение, не является “высшим продуктом”, то и его отграниченность от немusики становится необязательной.

Понятие открытой формы появилось сравнительно недавно. Как и некоторые другие, оно совмещает в себе несколько аспектов.

Открытая форма-схема. Б. В. Асафьев в книге “Музыкальная форма как процесс” трактует открытость формы именно с этой позиции. Под понятие открытой подпадают такие формы, как рондо и вариационная, в которых число разделов или вариаций не регламентировано. Асафьев пишет: “Но как раз то обстоятельство, что в вариационных формах всегда предполагается тождественным

первостимул движения (тема) — дает право продолжать всякое вариантно-вариационное движение беспредельно, т. е. считать эту форму разомкнутой. Ведь как бы ни был блестящ и динамически ярок финал любых вариаций — в принципе можно мыслить за ним еще более сильную вариацию!» (5, 41). Если посмотреть с этих позиций на другие формы, в частности на формы барокко и более ранние, то и метет, и fuga, и особенно так называемая ритурнельная (М. Друскин), она же рондо-вариативная (В. Протопопов) и концертная (Ю. Холопов), также являются открытыми, то есть нерегламентированными, ибо ни количество разделов, ни их последовательность не зафиксированы в схеме. Еще в большей мере это относится к так называемым свободным или фантазийным формам. В сущности, “закрытыми” оказываются лишь такие формы, как бипартита (старинная двухчастная), старинная и классическая сонатная, простые гомофонные двух- и трехчастные, сложная трехчастная, а также все репризные классические формы.

Открытая форма как содержательная структура. В этом плане под открытостью понимается возникающее у слушателя впечатление недоговоренности, незамятости драматургии, отражение психологического эффекта “многоточия” в музыке. Для такой формы характерны черты, отмеченные Ю. Г. Коном: ослабление отграниченности произведения от внемузыкальной среды, отсутствие маркировки конца, отказ от стандартизированных средств такой маркировки. А также мозаичность формы, репризность (повторность) лишь на уровне мотивов. Отсутствие клише, несоответственность с типизированным словарем (смена технических приемов, направленная против клише) и, наконец, многозначность. Крайним случаем открытой формы Ю. Кон считает произведения Д. Кейджа. И. А. Барсова связывает проблему открытой формы с принципами аклассического искусства (7). Понятие “открытая форма” предполагает в этом контексте прежде всего содержательный аспект (план содержания) и лишь на втором плане собственно формальный аспект (план выражения). Очень широко трактует открытую форму Н. А. Горюхина. Для нее открытым является не только художественное целое, но и любой неустойчивый раздел в замкнутой классической форме. В своей статье она высказывает и весьма плодотворное соображение относительно роли гиперболлизации принципов тождества и обновления (тотальная повторность и тотальная контрастность; см. 20).

Что же делает музыкальную форму открытой или закрытой по существу? По-видимому, не сам способ маркировки каданса, не психологический эффект “многоточия”, а возможность или невозможность произвольного ее продления или усечения.

По отношению к проблеме открытости или закрытости формы полностью сохраняют свое действие такие законы тождества, как: 1) закон о разъединении повторяемого и объединении различного; 2) закон отталкивания, разъединения при повторении подряд и соединения, сближения при повторении на расстоянии; 3) сатиация — обесценивание, зависящее от количества повторений (о чем шла речь выше). Закон сатиации распространяется и на тотальную контрастность, ибо здесь действует принцип тождества ситуации, а также на прогрессирующее дробление или геометрическое прогрессирующее объединение (1+1, 2+2, 4+4 и т. д.) — тождество закономерности.

Как уже было показано, повторения синтаксических единиц подряд в условиях классической формы закрепляют функцию того раздела, в котором это повторение происходит. Такие повторения никогда не ведут к открытости формы уже потому, что они строго регламентированы, соразмерны с предыдущим и последующим развитием, то есть в крупном плане зависят от нетождественного им контекста. Таким образом, повторяемое компенсируется инакостью, обновлением (при экспонировании) либо само является обновлением принципа развития по сравнению с предшествующим.

Форма закрытая, отчлененная от внемузыкальной действительности, — это прежде всего форма функционально организованная, в которой на всех уровнях, включая самый высший, выражена функциональная триада *imt*. Функциональные свойства формы могут быть переданы разными средствами в разных стилях. Для классицизма характерны одни средства экспонирования, развития и завершения, для музыки XX века — другие. Отсутствие функционального контраста между разделами, незаметный плавный ход развития от *i* к *m*, от экспонирования к неустойчивым фазам (в целом форма чаще членится на фазы, чем на разделы) — и столь же плавный переход в фазу *t*, преобладание волнового принципа и сдвига \wedge , отсутствие типизированной маркировки конца *i*, самое главное, отключение действия такого мощного фактора формообразования, как функциональная гармония, — все это привело к мысли об открытости формы в ряде стилей XX века. Между тем и в разных типах атональной (в традиционном смысле) музыки форма имеет и свои границы, и функциональный профиль (достаточно рельефный). Характерное для XX века стремление к опредмечиванию внутренней речи, потока сознания, к незавершенности, небанальности концовок, предоставлению слушателю (читателю, зрителю) возможности додумать и самому сделать вывод — эта тенденция к выражению психологического состояния недоговоренности (в определенной степени присущая и романтизму) создает лишь иллюзию открытости формы.

Повторение как один из способов маркировки конца типичен для классической музыки. Как правило, повторяются наиболее существенные тематические элементы, а также интонации типизированных кадансов. Здесь они закрепляют ограниченность формы, ее вынесенность за пределы шума действительности. Повторы действуют тем сильнее, чем более динамичным, событийным было предшествующее развитие. Таковы, например, многократные повторы каданса в самых динамичных частях симфоний Бетховена (здесь также действует закон компенсации). Отчетливо проявляет себя и закон противоположного действия повторения подряд и на расстоянии.

Наиболее закрытыми, завершенными, целостными (речь идет здесь не о качественной оценке, а об объективных свойствах) являются репризные формы, то есть формы, где тождество на расстоянии воплощается на композиционном уровне.

В музыке XX века одним из мощных средств торможения формы — как и в классическом стиле — служит тождество, повторность. Но материалом в таких разделах выступает уже не гармоническая последовательность, не типизированный каданс и даже не мотив темы, а повтор ритмической фигуры, повтор сонорного комплекса, созвучия и т. д. Характерный элемент коды — перемена типа фактуры (собрание, накопление плотности или, наоборот, рассеивание, истаивание) — также весьма распространен. Но он может быть связан с чисто тембровой стороной текста и обнаруживает себя в накоплении звучности, образующей атональное созвучие типа кластера.

В отличие от классического стиля, в музыке XX века в изобилии присутствуют всякого рода остинато. Точные или фактурно либо темброво видоизмененные повторы вытеснили секвенции и некоторые другие принципы тематического развития, например прогрессирующее дробление. Как правило, такие блоки остинато компенсированы контрастными сопоставлениями с другими частями цикла или разделами формы либо включением нового материала над остинатным блоком. Однако если в такой форме выражена функциональная триада, то и при отсутствии традиционной формулы каданса завершающий материал, завершающая фаза развития будет обладать определенными свойствами, выражающими функцию *t*. Эти свойства, во-первых, могут быть различным образом материально воплощены (разный тематизм, разные приемы), и, во-вторых, восприятие такого материала зависит от контекста в большей степени, чем это имело место в классической форме.

Открытость остинатной формы реальна прежде всего потому, что зона текста, произвольно сокращаемого или продлеваемого, весьма лабильна и может зависеть от исполнителей, от обстоя-

тельств исполнения (например, в условиях радио и телевидения завершить его так или иначе может звукооператор).

Остинато — многократное повторение подряд без изменений — воспринимается двойственно: форма высшего порядка не возникает, ибо нет функционального различия фаз и разделов, но тогда движение в сфере фактуры и тембра может компенсировать статику в мелодии, гармонии и ритме. Примеры такого развития есть в некоторых разделах медленных частей симфоний Гайдна. Чрезвычайно выразительно этот прием использован в III действии “Жизни за царя” Глинки. Здесь “застопорившаяся” в своем развитии мазурка (нагнетание тембровой и громкостной динамики) психологически точно выражает бессильный гнев поляков. Общеизвестны примеры остинатных вариаций такого типа в “Болеро” Равеля и Седьмой симфонии Шостаковича (эпизод в разработке первой части).

Точные повторы, не компенсированные контрастом, абсолютное тождество создают впечатление движения, которое как бы спрессовывается в памяти в единый, неопределенный, неотграниченный, вневременной отрезок. Отчетливо, в светлом поле сознания сохраняются лишь несколько первых проведений, последующие уходят в тень, в фон или отбрасываются вовсе. Отсюда способность остинато к созданию фона, единого настроения, “эмоциональной подкладки” для развития последующих событий, если далее форма развивается по своим законам как функциональная целостность или становится фоном для иной, внемзыкальной деятельности.

Закон связи тождества и открытой формы проявляет себя и на уровне социального бытования музыки. Всякое, в том числе и классическое, произведение благодаря тиражированию в грамзаписях, возможности бесконечного воспроизведения в любых, самых “антиэстетических” условиях способно стать открытой формой, то есть шумовым фоном, не отделенным от внемзыкальной действительности. Каждая соната или симфония, опера или квартет могут быть при этих условиях включены или выключены из сознания слушателя в любой момент.

Подведем итоги. Термин “открытая форма” не имеет еще единой трактовки, а следовательно, и научного статуса. Он существует в трех видах.

1. Условно открытая форма, в которой создается психологическое впечатление незавершенности, многоточия. Окончательный вывод, суждение, эмоциональная оценка как бы выносятся за пределы текста. Это заключение — апелляция к слушателю, к его способности размышлять и чувствовать. В таких формах нет традиционных приемов маркировки конца, традиционных кадансов, эпилогов и пр. Однако сама форма внутренне завершена, она имеет

начало (i), середину (m) и конец (t). Общий функциональный профиль и динамика развертывания могут осуществляться разными — часто далекими от классических — способами. Но это форма, ограниченная от немusыкального времени и пространства.

2. Открытой может быть названа форма, принципиально нерегламентированная в качестве формы II. Это те формы классической и барочной и некоторых направлений музыки XX века, которые объединяет не количественно и качественно обозначенная схема, а принцип формообразования. Открытость здесь относится к форме-схеме. Форма же конкретная, форма-данность, в каждом случае является формой закрытой, функционально организованной, отчлененной от немusыкальной действительности.

3. Истинной открытой формой, открытой реально как конкретное явление, будет форма, в которой отсутствует или слабо выражена функциональная организация, форма, основанная на абсолютном тождестве. Такая форма, с одной стороны, может развертываться неопределенно долгое время и может быть прервана, уведена в фон, прекращена в любом месте. Она может функционировать наряду с иными немusыкальными звучаниями и сама выступить в роли шума. Парадоксальным образом в роли "шума", "помехи" может выступить и "бесконечное обновление" — тождество ситуации, контраст, не компенсированный повтором. В конечном счете — это тоже признак открытой формы. (Подробнее об этом см. 20.)

КОНТРАСТ

Сущность контраста Ю. Н. Тюлин определяет следующим образом: "Контраст — это не просто различие или смена одного другим. Это такая степень различия, при которой происходит противопоставление одного другому, достигающее в наиболее характерных случаях до крайней противоположности" (100, 26). В этой формулировке важны два момента. Во-первых, контраст трактуется как качественно определенное видоизменение — противопоставление. Во-вторых, Ю. Н. Тюлин признает возможность разной степени контраста — диаметрально противоположность бывает в крайних случаях. Однако автор воздерживается от дальнейших уточнений. Детально рассматривает сущность и динамическое соотношение контраста и тождества В. А. Цуккерман. В поле зрения входят и типы контраста как типы отношений между разными темами, и роль контраста в драматургии и форме (122, 11—28). Отталкиваясь от определения Ю. Н. Тюлина, подходит к проблеме контраста В. П. Бобровский. "Переход от различия к контрасту, — пишет он, — диалектический скачок. Речь идет не о конкретных проявлениях развития и контраста, а о самих этих по-

нениях как принципах формообразования” (13, 38). В. П. Бобровский разделяет типы контраста на нетематический и тематический. Первый, нетематический, может быть воплощен “в радиусе действия отдельных выразительных средств — мелодической линии, гармонии, ритма, громкостной динамики, фактуры, инструментовки и пр.” (13, 38). Различие при тематическом контрасте “может быть воплощено и в радиусе действия тематических сопоставлений” (13, 39). В целом В. П. Бобровский определяет контраст как высшую форму обновления. “Всякое развитие заключается в той или иной степени обновления, новое же — то зерно, из которого вырастает отличное, а из последнего и противоположное. Следовательно, сходство и контраст — два конца одной цепи” (13, 39).

В центре внимания в данной работе будет соотношение средств контраста и функциональной стороны формы, а также контраста на разных уровнях структуры произведения.

Контраст — это максимум отличия, допустимый и возможный в данной конкретной ситуации. Иначе говоря, при контрасте различие безусловно преобладает над сходством. Контраст — это прежде всего понятие содержательное, психологическое. Он подразумевает резкое отличие в образном, эмоциональном, характерологическом планах. Этот субъективный аспект, аспект восприятия, не позволяет жестко регламентировать средства и способы достижения образного противопоставления. Даже степень контрастирования, вовлеченность различных средств в создание образного контраста находится в прямой зависимости от места в форме, от ситуации ожидания, уровня структуры (синтаксического, композиционного, циклического) произведения. И, наконец, степень контраста, его местоположение и значимость в форме прямо зависят от стиля.

Средства контраста и его формообразующее значение менялись с общей эволюцией музыкальной культуры и со сменой стилей. Те средства, которые были достаточны для создания контраста в музыке эпохи Возрождения, окажутся слабыми в музыке барокко. В типовых формах классицизма контраст играет иную формообразующую роль, нежели в музыке барокко. Различны и средства контраста в одних и тех же формах: то, что достаточно контрастно звучит в рондо Куперена, оказывается недостаточным для рондо Шумана. Общеизвестный факт — нарастание контраста между главной и побочной партиями от Гайдна к Шопену и Чайковскому. Не менее известен и факт перемещения главного контраста в сонатной форме Шостаковича с ГП — ПП на соотношение “экспозиция — разработка” Укрупнение контрастирующих разделов в стиле Шостаковича происходит параллельно с перенесением

контраста на уровень мельчайших синтаксических единиц в творчестве Веберна. Средства контраста в классической форме, возможные на уровне сопоставления частей цикла, невозможны на уровне экспонирования темы. Необходимым условием контраста является определенная степень общности, обеспечивающей возможность слухового сравнения, то есть той деятельности сознания, которая лежит в основе всякого процесса восприятия музыки. Степень общности при контрасте также связана с положением контрастирующих материалов в тексте, с их функциональным статусом и с историческими предпосылками, прежде всего со стилем эпохи. Наконец, контраст является одним из мощнейших формообразующих факторов.

Следовательно, контраст не только не разрушает единства произведения, но работает на это единство, поддерживает образную и структурную целостность. Контраст всегда в известной степени ожидаемая неожиданность, неожиданность-открытие, опирающееся на готовность слушателя ее воспринять как художественную необходимость и логическую целесообразность.

Коль скоро контраст — это прежде всего резкое переключение в иную образную сферу, в иное эмоциональное состояние, то в качестве средств контраста выступают, в первую очередь, элементы неспецифического уровня, ибо именно они действуют наиболее непосредственно. К тому же они ассоциативно связаны как с музыкальной, так и с внемузыкальной действительностью. Сопоставление противоположностей в сфере неспецифических средств — *pp* и *ff*, *solo* и *tutti*, низкого и высокого регистров, солирующей скрипки и трубы, прозрачной и насыщенной, плотной фактуры — способно создать впечатление яркого контраста и при полном тождестве гармонии, синтаксиса и мелодического рисунка. На первый план выступает фонизм средств неспецифического уровня, их первозданная сущность, их ассоциативная и эмоциональная сила. Классики, в особенности Бетховен, создают с помощью только совокупного действия этих средств впечатление громадной силы контраста. Достаточно вспомнить внезапное *ff* в ГП первой части Двадцать третьей сонаты ор. 57 или мощные туттийные проведения тем в симфониях.

Подобный тип контраста, связанный только с изменениями динамики, тембра, регистра, Асафьев относит к сфере тождества, принимая во внимание то обстоятельство, что мелодия, гармония, ритм, фактура остаются неизменными и, следовательно, материал узнается без труда любым неподготовленным слушателем. Такой контраст в рамках тождества можно уподобить контрастным проявлениям поведения и выражения эмоций одними и теми же людьми или восприятию одного пейзажа в разное время года и т. д.

Средства создания контраста различаются не только в зависимости от эпохального стиля, но и от местоположения в форме. В классическом стиле можно заметить следующую закономерность: чем меньше контрастирующие построения, тем большую, если не единственную, разъединяющую роль играют элементы неспецифического ряда, тогда как функция элементов специфического ряда — связующая, обобщающая. Но чем крупнее построение, тем больше средств, в том числе и специфических, вовлечены в создание контраста, играют разъединяющую роль и тем меньше остается средств связи и обобщения.

Закономерность эта вытекает из самой природы восприятия музыки как высокоорганизованной во времени звуковой речи: слух и сознание постепенно вовлекаются в ход развития музыкальной “фабулы”³¹ и контрасты на самых ранних этапах развертывания формы (изложение темы) требуют единства, в том числе и между контрастирующими по характеру построениями.

Единовременный контраст. Понятие введено в научный обиход Т. Н. Ливановой (41). Оно изначально возникло из наблюдений над стилем и, прежде всего, тематизмом И. С. Баха. Однако впоследствии понятие и сам термин стали широко применяться в анализе практически любых стилей. Смысл его сводится к тому, что в музыкальном искусстве могут контрастировать не только рядоположенные элементы, но и одновременно звучащие. Более того, единовременный контраст предполагает контрастную сущность единого, диалектическое единство противоположностей в пределах целостного построения, например мелодии. Таким образом, суть единовременного контраста — выражение внешне цельного, но внутренне сложного, противоречивого содержания. Момент контраста как противопоставления скрыт, спрятан, он выступает в форме противопоставления интонационных жанровых прообразов и может быть воспринят слушателем неосознанно, интуитивно. Только анализ вскрывает эти противоположности, делает их явными, зримыми.

Единовременный контраст может быть реализован поразному. Во-первых, это контраст внутри единого, фактурно нерасчлененного целого. Контраст интонационных прообразов создает общее впечатление неоднозначности, напряженности, сложности характера тематизма. Таковы рассмотренные Т. Н. Ливановой темы И. С. Баха. Таков контраст широкораспевной мелодической линии и ритма марша в мелодике советской массовой песни, отмеченный Л. А. Мазелем. Он же указал и на единовременный контраст фанфарности и распевности в мелодии

³¹ Имеется в виду более общее понимание этого термина (от лат. *fabula* — повествование, история), впервые употребленного И. Н. Барсовой (7).

темы ГП увертюры Бетховена “Леонора” № 3. Сюда же может быть отнесен и контраст хорала и марша в ряде тем Бетховена, траурного марша и декламации в темах Шестой и Седьмой симфоний Шостаковича. Чем полярнее исходные жанровые предпосылки, чем парадоксальнее их действие, тем важнее гармонизирующее контраст начало — авторское отношение, выраженность авторской позиции.

Второй тип единовременного контраста реализуется в разных фактурных планах музыкальной ткани. Таково, например, объединение маршевой формулы баса, строго ритмизованной мелодической линии струнных и патетической пассажной фактуры, напоминающей сопровождение драматических романсов в начале темы ГП Второго фортепианного концерта Рахманинова, или объединение мерного движения в нижних голосах (близкого к чаконе) с мелодией свободного декламационного типа в прелюдии *es-moll* из I тома “ХТК” Баха. Подобное же контрастное фактурное расщепление — маршевый ритм и фактура в соединении с кантиленой (с чертами декламации) — свойственно и первой части ноктюрна *c-moll* Шопена (ор. 48 № 1). Та же мелодия, но в соединении с триольным аккордовым движением, иное сочетание фактурных планов в динамической репризе порождает новый единовременный контраст, создает совсем иной характер музыки. В целом первая часть этой сложной трехчастной формы и ее реприза диаметрально противоположны по образному смыслу и эмоциональному выражению: сдержанность, скрытая патетика в первой части и открытость, эмоциональная взрывчатость в репризе достигнуты различными отношениями внутри целостного (и в первой части, и в репризе), единого, но развивающегося образа. Пример этот показывает, какое значение может приобрести семантика типа фактуры как средство единовременного контраста.

Сложный тип единовременного контраста можно отметить и в ГП Третьей симфонии Бетховена, где фанфарная тема звучит как песенная благодаря тембру (виолончели), регистру (баритоновому) и сопровождению, на фоне которого мелодия выступает как сольная, лирическая. Синтез лирики и героики в ГП Героической симфонии уже сам по себе дает представление о замысле Бетховена, чуждом одноплановой, ординарной трактовки героического (31).

Единовременный контраст как явление эстетического порядка отражает сущностную сторону музыкального искусства. Его проявления многолики, вездесущи. В единовременном контрасте раскрывается способность музыки к отражению сложного внутреннего мира человека, амбивалентных состояний, противоречивых движений души.

Внутритематический контраст. Имеется в виду контрастное противопоставление синтаксических единиц — тематических элементов экспозиционного изложения темы, а также изложения и переизложения (репризы) нового тематического материала, появляющегося внутри формы (ЭПМ). Наиболее характерная черта внутритематического контраста в классической музыке — поляризация средств. Средствами отличия здесь становятся прежде всего громкостная динамика, фактура, регистр, артикуляция, в оркестровых и разноансамблевых произведениях — тембр, ритмический рисунок, то есть неспецифические элементы музыкальной формы. Средствами же связи являются гармония, лад, ритм как формообразующее средство, например темы ГП сонаты c-moll и “Юпитера”

Если во всех приведенных темах снять различие в регистре, тембре, громкости, артикуляции, получится цельная мелодия, внутри которой мотивы связаны общим тоном или движением по тонам аккорда одной функции. Синтаксическая связь осуществляется и на уровне гармонических соответствий: конец одного построения и начало другого объединены общей гармонической функцией. Несмотря на несходство конкретных ритмических рисунков, между контрастными частями темы сохраняется общность пульсации, ритмический каркас. Ритм как формообразующий фактор проявляет себя в чередовании контрастных пар с противоположным соотношением гармонических функций. Подобное парное объединение мотивов служит в известной мере необходимой компенсацией контраста. Именно оно сообщает черты периода, функцию ЭОМ материалу, в котором очень сильна образная и формообразующая роль интрады — вступления. Поэтому, несмотря на контраст, в этих темах происходит наложение, совмещение функций; в целом же они функционально однонаправленны.

Функционально разнонаправленные, контрастирующие элементы внутри ГП обычно более развернуты и состоят из нескольких синтаксических единиц: мотивов, фраз, комбинаций фигур. Эта относительная сложность строения и является предпосылкой для более глубоких различий контрастирующих элементов.

Встает вопрос и о том, как расценивать эти элементы: как составные части одной темы (коль скоро они проводятся в одном — экспозиционном разделе формы) или как две самостоятельные темы, принадлежащие одной партии (Satz), рефрену, эпизоду, части. По-видимому, тематическая самостоятельность, оценка контрастирующих построений как самостоятельных тем не может быть окончательно определена только по их взаимоотношению в экспозиционном разделе. Очень важно “поведение” каждого из материалов в развитии и становлении формы как целого. Разные темы впоследствии также оказываются автономными в развитии.

Контрастные элементы одной темы тоже могут начать самостоятельное существование в разработочных и иных неустойчивых и даже заключительных разделах, но уже в процессе мотивного членения. Главным критерием все же остается целостность, образное единство, грамматическая завершенность, синтаксическое равноправие. Эти качества позволяют переизлагать в целостном виде каждую из контрастирующих тем. Синтаксическое равноправие, однако, не снимает функционального неравноправия, функционального контраста.

Еще более резким будет контраст в тех случаях, когда контрастируют элементы, принадлежащие разным разделам формы. Сама по себе эта принадлежность одному или разным разделам определяется не столько образным, сколько функциональным контрастом.

Нередко вступление как раздел не превышает по размерам вводные такты периода, построенные, как в Двадцать девятой сонате Бетховена (ор. 106), на контрастной теме. Таковы, например, начальные четырехтакты в Двадцать четвертой (ор. 78) и Тридцать первой (ор. 110) сонатах Бетховена. Сходные по общему характеру и имеющие явно вступительную функцию, эти темы все-таки неодинаково соотносятся со следующим за ними материалом. В Двадцать четвертой сонате первый четырехтакт — автономный раздел, вступление к сонатному *allegro*. Об этом говорит и отличие в темпе (вступление *Adagio cantabile*, а далее *Allegro ma non troppo*), и самостоятельность и независимость синтаксического строения. Характер вступительного раздела светлый и возвышенный, интонационные истоки его восходят к гармонизированному хоралу, с одной стороны, и к мелодии декламационного типа — с другой. Мягкая и оживленная тема ГП *allegro* поначалу связана, несомненно, с интонациями чисто песенного типа. Наметившийся в ней квадратный “песенный” период прерван пассажным материалом, что сообщает теме дополнительный оттенок скерцозности, моцартовской легкости.

В Тридцать первой сонате начальный четырехтакт также значительно отличается от следующей за ним темы ГП. Прежде всего — фактурно: аккордовая моноритмия всех голосов в первых двух тактах в соединении с декламационной мелодией создает тот же тип одновременного контраста, что и во вступлении к сонатному *allegro* Двадцать четвертой сонаты с ее спокойным, возвышенным характером музыки. Но уже в следующем такте происходит расщепление аккордовой ткани: более отчетливо выделяются голоса, образуется полимелодическая фактура. И наконец, в последнем такте (как и в Двадцать четвертой сонате) выделяется свободный солирующий верхний голос, предвещающий в данном случае последующее изложение темы ГП в виде мелодии с аккордовым сопровождением. Конечно, этот открытый четырехтакт, завершаю-

щийся мелодической микрокаденцией на доминантовой гармонии, имеет вступительную функцию. Но при всем различии характера музыки все же вступительный четырехтакт связан с ГП гораздо более тесными узами родства, нежели вступление в ГП Двадцать четвертой сонаты, что и заставляет считать его не самостоятельным вступлением, как в Двадцать четвертой сонате, а вводными тактами периода, то есть построением, принадлежащим собственно экспозиции, ее первому разделу — главной партии. Одной из предпосылок возможного слияния является общий темп, а ведь различие в темпе — один из существенных барьеров формы, особенно у классиков, которые трактовали форму сонатной экспозиции как целостный процесс единого движения. Еще более существенно гармоническое тождество первых двух тактов T — D. И наконец, наиболее значимым оказывается их интонационное и синтаксическое родство, заключающееся в том, что мелодия первых двух тактов вступительного четырехтакта есть мелодическое мотивное зерно всей темы ГП. Близки самые выразительные, сущностные черты мотива:

24 Moderato cantabile. Бетховен. Соната оп.110, ч. I
a *molto espressivo*

6 Adagio cantabile Бетховен. Соната оп. 78, ч I

Allegro ma non troppo

Сходство слышно и в ритме, более детализированном во вступительном двутакте и более лапидарном в ГП: пунктирный ритм вступления здесь заменяет синкопа, придающая мелодии ритмическую независимость, “свободу речи” относительно ритмизованного сопровождения. В результате первый двутакт ГП соотносится с первым двутактом вводного раздела как его ритмическая и фактурная вариация. К этому можно добавить сходство в синтаксисе, периодичность двутактовой симметрии, лежащую в основе вводных тактов темы ГП. Все это и обусловило возможность подмены собственно темы ГП темой вводных тактов в начале разработки, где соединены мелодия вводной темы с фактурой ГП. Несомненно, однако, и другое: вводная тема не могла бы появиться в таком виде в начале сонаты. Несмотря на то что теперь в миноре первый четырехтакт этой темы не размыкается на доминанте, а “отвечает” на доминанту второго такта тонику, все же мелодический абрис темы с ее декламационным пунктиром и ритмизованное гармоническое сопровождение, изначально ей не свойственное, рожают конфликтную разработочную ситуацию. Это подтверждается дальнейшим развитием первого мотива уже в чисто разработочном плане.

Следовательно, одним из основных отличий вводных тактов внутри периода и вступления как раздела при однородном контрасте функций является дифференциация средств связи и различия. В первом случае в качестве средств различия выступают главным образом элементы неспецифического ряда — в частности фактура, регистр, динамика, а средствами связи — лад, ритм, синтаксис, гармония, то есть элементы специфического ряда. Контраст вводных тактов и основного материала периода приближается по типу к внутритематическому, хотя здесь мы часто имеем дело с разными, автономными темами. Но эти новые темы, как правило, гораздо плотнее примыкают друг к другу, взаимно дополняют друг друга. Закон компенсации, в частности, проявляется и в том, что не только вводные такты не существуют как целостный раздел, но и период тоже разомкнут, он “не начинается”, а “продолжает”. Эта “продолжающая” функция периода может быть выражена разными способами: ускоренным относительно экспозиционного норматива развитием, противоречием мелодического материала и фактуры, противоречием темпов, характерным для функции ЭПМ. В контрасте же самостоятельного раздела вступления и начального периода в качестве средств различия выступают элементы специфического уровня: синтаксис, темповая несовместимость, отсутствие непосредственной связи в мелодии и гармонии. Функциональный барьер здесь гораздо выше и ГП после вступления более устойчива, в ней слабее выражены черты продолжающего материала.

В целом в музыке венских классиков контраст между разделами формы допускает гораздо более радикальные средства отличия, нежели контраст внутритематический. Вместе с тем степень контраста, его местоположение в форме зависят от жанра, стиля и особенно от типа формы.

В крупной форме кроме контраста-сопоставления непосредственно соприкасающихся материалов большую роль играет контраст “на расстоянии”. Таков, например, контраст главной и побочной партий в сонатной форме или контраст рефрена и эпизодов в рондо (при наличии хода или разработки между ними), контраст первого и последующих эпизодов рондо (разделенных рефреном между собой). Восприятие и формообразующее значение контраста рядоположенных тем и контраста “на расстоянии”, разумеется, неодинаково, так же как неодинаково восприятие и формообразующее значение повтора разделов подряд и на расстоянии, то есть репризы. Роль контраста как средства разъединения, расчленения больше проявляется при непосредственном сопоставлении, а роль связи, которая, несомненно, присутствует и в первом случае, усиливается при контрасте “на расстоянии”. Контрастирующие материалы, отъединенные друг от друга связующими частями, ходами и пр., играют роль вершинных драматургических событий в форме и одновременно ярких сдвигов в ней.

Контраст между разделами формы допускает максимальную (в пределах замкнутой формы) степень различия в том случае, когда предыдущий раздел наиболее завершен. Максимальной завершенностью разделов среди типовых форм классицизма отличается сложная трехчастная форма с трио. Именно эта форма, генезис которой коренится в сопоставлениях одноименных танцев барочной сюиты, допускает наибольшее различие при контрастных сопоставлениях. В качестве средств связи у классиков выступают тональность, темп, иногда интонационное родство в виде общности звуковысотного, ритмического рисунка, гармонии. Отличие заключается прежде всего в таких радикальных обновляющих средствах, как фактура, синтаксис, гармония, лад, ритм в качестве формообразующего средства. Тематизм, характер музыки меняются также и в прямой зависимости от средств неспецифических — инструментовки, плотности музыкальной ткани, регистровки (тесситурные различия), изменений звуковысотного и ритмического рисунка, направления и интервального состава мелодии. Иначе говоря, наряду с комплексом средств неспецифических к различающим средствам принадлежат и средства формообразующие, специфические. В совокупности все это создает функциональный контраст и возможность контрастного взаимодополнения.

В конечном счете контраст обеспечивает связь частей сложной трехчастной формы.

Органическое единство, цельность классической формы, как мы уже выяснили, материализуется в ее тематизме, структуре и функциональной организации. Внутри одночастной, не требующей временных разрывов формы не может быть отключения функций в чистом виде. Именно поэтому все формы допускают эквивалентную замену нового материала разработкой (вообще развитием) уже изложенного. Появившийся в середине формы новый контрастный материал функционально отличен, нетождествен предыдущему. Вместе с тем функциональный контраст и контраст тематический (контраст материала) до известной степени разнонаправленны. В процессе развития уже внутри классического стиля усиление тематического контраста повлекло за собой в виде компенсации усиление функционального контраста сопрягаемых разделов формы.

Тождество и контраст — полярно противоположные принципы формообразования, “два конца одной цепи” (В. П. Бобровский), взаимосвязанные и взаимоисключающие, — в пределе своем создают одинаковый эффект — статику. Б. В. Асафьев пишет: “Ясно, что применение каждого из принципов в чистом виде немислимо и приводит к абсурду: принцип абсолютного тождества дает бесконечный ряд повторений, а принцип абсолютного контраста дает бесконечно изменчивую звукоткань, не улавливаемую сознанием, ибо нет способа фиксировать ее в памяти. Значит, в музыке мы всегда имеем дело со взаимообусловленностью и взаимодействием обоих основных принципов оформления” (5, 118).

Одним из принципов такого взаимодействия является принцип видоизмененного повтора (вариант, вариация).

ПРИНЦИП ВИДОИЗМЕНЕННОГО ПОВТОРА (ВАРИАЦИЯ, ВАРИАНТ)

Понятия “вариант” и “вариация” включают в себя и представление об инварианте, то есть неизменяемом. Точно так же понятие “инвариант” подразумевает изменение. Видоизмененный повтор (наличие инварианта + изменения) включает в себя всю область изменений, возможных и внутри одного текста, и внутри одного стиля, ибо единство произведения, как и единство стиля, обеспечивается сохранностью каких-либо элементов, которые являются инвариантными.

Внутри произведения единство инвариантности и изменения элементов соответствует психологическому процессу восприятия явления, развертывающегося во времени, — механизму сравнения предыдущего с последующим и экстраполяции будущего. Базой для такого процесса служит определенная степень общности, инва-

риантности элементов. Широкое понимание инвариантности распространяется не только на тематизм и иные узнаваемые элементы текста, но и на такие общие, растворенные в конкретном тексте, извлекаемые лишь посредством аналитических операций элементы, как ладовая основа, склад, синтаксис и т. д. Это, так сказать, общая почва, на которой возникают конкретные явления.

Анализ общих инвариантных явлений весьма существен для выяснения стилевой специфики, стилевых особенностей как отдельного произведения (включая и стилевую атрибуцию), так и жанрового, авторского или эпохального стиля. Инвариант здесь — это закономерности и самые общие свойства музыкальной ткани. Например, консонантность строгого стиля XVI века есть его определяющее свойство в отличие от диссонантной гemitоники строгого стиля XX века — додекафонии. Точно так же связь формообразования с функциональной гармонией и периодичностью инвариантна для классицизма, а фазность, асимметрия, отсутствие связи с функциональной гармонией типичны для форм атональной ветви музыки XX века. Инвариант стилевой входит в “общескрепляющий комплекс” (термин В. А. Цуккермана) средств и как индивидуально-характерное не опознается. Система закономерностей — ладовых, фактурных, композиционных, тембровых — и “общескрепляющий комплекс”, реализующий эти константные черты стиля в каждом тексте, утверждающий принадлежность к данному стилю, легко улавливаются на слух как общие свойства произведения.

Другой тип инварианта связан с определенными особенностями данного произведения. Это инвариант тематический, то неизменное, что остается, сохраняется в данном тематическом материале в процессе развития. Тематизм — это уже не “свойство”, а “предмет”, предмет развития; им может быть и конкретный тип фактуры, и гармония, мелодия, оркестр (тембровая сторона произведения) и т. д. В связи с этим различаются и типы анализа. Стилевой анализ, цель которого — выяснение стилевых особенностей, ориентирован на систему закономерностей, на общескрепляющий комплекс, на те элементы в тематизме и тематическом развитии, которые сближают данное произведение с другими произведениями данного стиля, являются репрезентантами стиля. Конкретный (целостный, интонационный) анализ направлен на индивидуальные черты произведения, воплощенные в тематизме, ладе, фактуре, тембровых качествах и пр. Оба типа анализа дополняют друг друга: нельзя выяснить особенности данного текста, не выходя за его пределы, не поставив его в соответствующий контекст. Однако специфика одного метода анализа не может быть автоматически перенесена на другой. Анализ “общих мест” не раскроет художественной специфики, а констатация сходства от-

дельных характерных моментов (“предметов”) разных текстов не докажет их стилиевой близости.

В тесном смысле видоизмененный повтор (вариант и вариация) относится лишь к таким изменениям конкретного материала, при которых сходство преобладает над различием. Инвариантом в этих условиях является узнаваемый элемент, главные черты исходного материала сохраняются. Термины “вариант” и “вариация” различаются по способу видоизменения исходного материала. Вариант предполагает изменение более существенных, внутренних качеств тематизма, вариация — более внешних, “покровных”

Вариация, вариационные изменения реализуются, главным образом, неспецифическими элементами (регистр, тембр, плотность, динамика, артикуляция). К вариационным можно отнести:

1. Изменения фактуры, не затрагивающие формообразования, не смещающие радикально ладовые и гармонические опоры, не ломающие синтаксиса — соотношения мотивов и фраз, структуры предложения и периода, но лишь наложенные поверх синтаксической схемы.

2. Изменения мелодии и гармонии, не затрагивающие ладовых опор и не ломающие синтаксиса — например, орнаменты, фигурация, изменение положения и вида аккорда без изменения его функции.

3. Изменения ритма, не затрагивающие ладовых опор, не меняющие синтаксиса и формы (например, проведение темы в уменьшении, увеличении, при сохранении общих отношений звуковысотного и ритмического рисунка).

Вариационные изменения, не касающиеся специфических элементов и самого процесса формообразования, тем не менее могут оказаться чрезвычайно эффективными в образном отношении и играть значительную роль в формообразовании на уровне разделов и на уровне целого. Так, динамическая реприза, совершенно меняющая лицо темы, достигается с помощью изменения динамики с *p* на *ff* в ноктюрне *As-dur* Шопена (ор. 32 № 2).

Эффективность вариационных изменений связана с характером воздействия неспецифических средств, с яркой ассоциативностью, эмоциональной непосредственностью. Умиротворенная, спокойная, задумчивая лирика экспозиции (первой части сложной трехчастной формы) в ноктюрне *As-dur* Шопена резко контрастирует с патетическим тоном репризы, где изменена лишь громкостная динамика. С точки зрения формообразования вариационные изменения в ноктюрах *As-dur* и *c-moll* являются следствием развития средних частей: они отражают эмоциональный уровень, достигнутый в результате развития материала, непосредственно подгото-

вившего вступление репризы. Только эта обусловленность, причинно-следственные отношения делают вообще возможной подобную трансформацию материала и в плане образного характера (начать с репризного проведения ни тот, ни другой ноктюрн немислимо, это было бы насилием над материалом), и в плане функционального статуса материала (и в том, и в другом ноктюрне изменения тематизма таковы, что он может быть включен лишь после средней части формы). “Вторичный” характер (в функциональном смысле — это ЭПМ) изложения в репризе *As-dur* проявляется в противоречии самой структуры темы, ее мелодии, сопровождения, гармонии — и экспрессии *ff*, которая может возникнуть лишь под влиянием каких-либо событий (сравним человека в обычном спокойном состоянии и в гневе, ярости, победном ликовании и т. п.).

Вариантные изменения связаны с элементами специфического ряда, с формообразующими средствами. Это изменение ладовых отношений в мелодии; изменение функциональной “схемы”, последовательности функций в гармонии (особенно в опорных точках формы); изменение синтаксиса, типа сцепления мотивов, фраз, предложений и иных синтаксических единиц; изменение формы — ее расширение или сокращение, а также такие изменения ритма, фактуры, звуковысотного рисунка, которые ведут к перестройке синтаксиса, формы, сдвигу ладовых опор в мелодии и функциональных опор в гармонии. Об отличии варианта от вариации Б. В. Асафьев писал: “Пользуюсь этим понятием (вариант — *E. P.*) в отличие от инструментальных орнаментальных вариаций. В вариантах мы имеем дело не с неизменным костяком, на котором расцветает орнамент, а с преобразованиями (растяжениями и стягиваниями, сокращениями) мелодической линии. Впоследствии в XIX в. вариация как вариант стала окончательно доминировать над вариацией-орнаментом” (5, 149).

Вариационные изменения при определенных условиях — перемене динамики, плотности фактуры, артикуляции — способны создать впечатление контраста. Таковы сопоставления группы и *tutti* у классиков, таковы и приведенные выше примеры контраста на расстоянии. Вариантные же изменения без включения вариационных (то есть элементов неспецифического ряда) создают впечатление плавного, бесконтрастного развертывания. Многократные вариационные изменения как способ развития, формообразования касаются крупных синтаксических единиц (период, предложение, простая форма). Вариантные изменения не имеют ограничений: вариантное развитие может иметь своим объектом и мотив, попевку, фразу, и крупный раздел формы, вплоть до сонатной экспозиции (в классическом концерте с его двойной экспозицией).

Вариационные и варианты изменения воспринимаются в определенных границах. Повторяемое и видоизменяемое могут соотноситься по-разному, в зависимости от количества и качества изменений: вариант и вариация приближаются то к абсолютному тождеству, то к производному материалу — новообразованию.

Количественная сторона изменений — количество изменений, внесенных в текст, обратно пропорционально количеству материала, сохраненного без изменений. Она учитывает протяженность действия, “захват территории”. Фигуративный предыкт или орнаментальное варьирование одного мотива при повторении периода или предложения имеет иное формообразующее значение, чем орнаментальное варьирование всей мелодической линии. Это относится и к вариантным изменениям в сопровождении, в мелодии, гармонии. Например, изменение в кадансе второго предложения в периоде повторного строения или в кадансе второго большого предложения сложного периода повторного строения. Здесь господствует тождество, повтор. Изменения — сколь бы малозначительными они ни были — всегда тем не менее означают начало продолженного развития (термин Ю. Н. Тюлина), постепенного нарастания неустойчивости, функции *m*. Прямым свидетельством такого движения является невозможность перестановки первоначального и варьированного построений.

Частичное, не захватывающее всей территории варьирование можно назвать вариационным или вариантным переизложением. Вариационные изменения на “всей территории”, в отличие от вариационного переизложения, следует назвать собственно вариацией. Изменения на всем протяжении построения характерны для частей вариационных циклов. Благодаря этому происходит фактурное противопоставление вариации как целого — теме, обособление вариаций как частей цикла, ибо изменение какого-либо одного мотива или фразы не отчленяет вариацию от темы, а, напротив, объединяет ее с темой как раздел продолжающей, неавтономной³².

Количественная сторона совокупно действующих изменений касается разных элементов текста, например, фактуры и регистра, плотности звучания, динамики, инструментовки и т. д.; сочетания вариационного и вариантного развития (изменение фактуры и опорных гармонических функций, инструментовки и ладовых опор мелодии и т. д.). Совместное действие нескольких факторов, конечно, меняет текст начального построения более

³² Об условиях построения вариационного цикла см. дальше, в гл. 3, в разделе “Вариационная форма”

радикально, даже если это действие и не распространяется на всю территорию построения.

Качественная сторона учитывает направленность изменений. В тематическом и в нетематическом материале обычно те или иные элементы — средства выразительности — имеют приоритет над другими. Главная роль может принадлежать ритмическому рисунку, мелодической линии, фактуре в целом, тембру. Этот приоритет обнаруживается в тех случаях, когда видоизменению подвергается основное выразительное средство.

В вариационном и вариантном развитии видоизменению могут подвергаться как главные, так и второстепенные элементы (средства выразительности). Изменения, направленные на второстепенные для данного текста средства, могут без ущерба для узнаваемости темы действовать на всей территории и в совокупности, во взаимодополнении — например, тема, в которой приоритетный элемент — мелодия, будет узнаваема, если на протяжении построения будут меняться фактура сопровождения, гармония, регистр, тембр. Таковы, например, вариации на *organo ostinato*. Если приоритетное значение имеет ритм, то может измениться и мелодический рисунок, и тембр, и фактура, и регистр — материал остается узнаваемым, как, например, в коде скерцо (третья часть) Первой симфонии Чайковского.

Изменения, направленные на главное средство, примененные в таком же количестве, сделают материал неузнаваемым, ибо будет нарушен сам принцип вариации — преобладание тождества над контрастом, узнаваемость (то есть принцип видоизмененного повтора). Они должны быть количественно ограничены и по масштабам (количество изменений относительно общей территории), и по совокупности действия средств. Нетрудно догадаться, что изменения, направленные на главные средства выразительности, в классической музыке XVIII — XIX веков связаны, прежде всего, со специфическими, формообразующими элементами музыки: ладом, гармонией. Не менее важное значение имеет и ритм в его конкретном проявлении (ритмическая формула), и звуковысотный контур. Ибо в классической музыке XVIII — XIX веков основными элементами, наиболее чувствительными к изменениям, были ладовая, гармоническая структура, ритм и звуковысотный контур мелодии. Сохранение общих особенностей ритма и звуковысотного контура при изменении ладовых отношений и гармонии означает обычно глубокое внутреннее преобразование материала. Деформация же ритма и звуковысотного контура (автоматически при этом обычно меняются и ладовые отношения) ведет, как правило, к деформации всей структуры, к появлению нового или производного материала и не воспринимается ни как вариация, ни как вариант.

Качественные преобразования, направленные на главные выразительные и структурообразующие элементы материала, всегда проявляют зависимость между элементом и структурой преобразуемого материала. Одни и те же приемы оказываются в одних случаях действенными как средства вариантных преобразований, а в других — как средства, полностью разрушающие не только образный смысл, но даже элементарную логику внутренних связей тонов.

Вариантное развитие реализует принцип прорастания (понятие “прорастание” и сам термин введены в научный обиход В. В. Протопоповым; 72). Принцип этот сводится к тому, что одни синтаксические элементы (мотивы, попевки, фигуры и т. д.) сохраняются, другие изменяются, может быть изменена и сама последовательность тематических ячеек: $a b c d$, $a b e f$, $a c f g$, $b a c f$ и т. д. Наиболее частый случай — сохранение начальной ячейки, подчеркивающей сходство, повторность, тождество, и дальнейшее часто весьма радикальное преобразование. Перестановка, изменение синтаксической позиции сохраняемого элемента всегда затрудняет отчетливое осознание сходства, и нередко такие построения воспринимаются уже не как варианты, а как производный материал.

Подведем итоги. Общее отличие вариационного и вариантного типов сводится к следующему.

1. Отличие в средствах изменения материала. Вариационное развитие — это изменение элементов неспецифических (громкостной динамики, регистра, плотности звучания, фактуры, инструментовки) при сохранении формообразующих элементов (лада, гармонических функций, синтаксиса, формы, принципа ритмической организации). Такие изменения вариационного типа, как перемены динамики, плотности звучания, фактуры, создают впечатление контраста, даже если мелодический материал, гармония, ритм сохранены. Неоднократное применение таких средств можно встретить во вступительных разделах формы, художественный эффект которых — создать впечатление неустоявшегося, еще только собирающегося начаться движения. Вариантное развитие, напротив, направлено на изменение элементов формообразующих, элементов специфического ряда: мелодической линии, лада, ритма, синтаксиса, формы.

2. Отличие в масштабах варьируемого материала. Вариационный принцип — вследствие того, что неспецифические элементы музыки действуют более непосредственно, — чаще применяется в том случае, если исходный материал достаточно развернут и представляет собой построение не меньше предложения, то есть такое построение, которое может выполнять функции раздела формы. Вариантное развитие, касающееся формообразующих элементов, преобразование которых имеет глубин-

ный характер, распространяется и на уровень мелких синтаксических единиц (мотив, попевка, фигура, фраза и т. д.), и на уровень разделов форм. Вариантное развитие на уровне мотива, попевки, фразы именно благодаря более глубинному характеру преобразований способствует связности, непрерывности развертывания, ибо здесь действует закон объединения различного. Если же сохраняется тип фактуры, динамика, регистр, плотность звучания, создается эффект постепенного, бесконтрастного сквозного развития.

3. Отличие в количестве изменяемого материала. Вариационные изменения количественно не ограничены. Они могут касаться как одного мотива или фразы (вариационное переизложение), так и всего построения (собственно вариация), то есть прием варьирования может быть распространен на все построения. Вариантное развитие разделов форм, более глубинное, радикально преобразующее материал, требует по закону компенсации более определенного сходства A (предшествующего) и A_1 (последующего). Помимо сходства фактуры, тембра, динамики (если развитие ограничивается лишь вариантными преобразованиями), здесь, как правило, сохраняется без изменений какой-либо участок формы — чаще всего идентично начало нового построения.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ВАРИАЦИОННОГО И ВАРИАНТНОГО РАЗВИТИЯ. ВАРИАЦИОННОЕ И ВАРИАНТНОЕ РАЗВИТИЕ В НЕВАРИАЦИОННЫХ ФОРМАХ

Вариационное и вариантное развитие могут действовать в форме независимо друг от друга. Но чаще всего они действуют в комплексе. Уже в органуме XI века, представляющем смешанный тип многоголосия, вариационность выступает в качестве сонорного начала. Удвоение мелодии в кварту или квинту создавало прежде всего эффект созвучия, сонорной дублировки мелодии одинакового строения на разной высоте. В то же время в органуме — в тех случаях, когда органальный голос бурдонировал или сближался с главным, — голоса соотносились и как варианты, точнее, органальный голос был вариантом хорального напева. В дальнейшем в западноевропейской полифонии стал господствовать вариантный принцип развития. Он реализуется и в изоритмическом мотете XIV века (*color talea*), и в полифонии Ренессанса (27; 85). Но в этих же стилях вариационность проявляется в том ощущении пространства, которое создает и антифонное пение, и его сублимация в приеме имитации, разновысотном (а не только разновременном) положении одинаковых попевок. Расцвет вариационности сказался в колорировании напева, обрастании его ствола побегами мелизматических украшений. Фигуративное и мелизматическое варьирование обильно насытило инструментальную музыку XVII—XVIII веков.

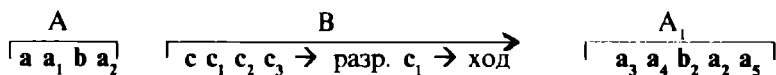
В типовых формах классицизма вариантный принцип не занимает господствующего положения в формообразовании. Но он заложен уже в самой схеме периода повторного строения — одинаковые начала и отличия, по крайней мере, в кадансе (исключение — каданс, в котором меняется только расположение голов). Практически в таком периоде может сохраниться лишь начальный мотив, а дальнейшее развитие пойдет по новому руслу, изменится синтаксис, нередко форма (период с расширением или дополнением), гармонический план. Вариантность наличествует и в схеме экспозиции инструментального концерта, где вторая экспозиция представляет собой вариант первой: она, как правило, пространнее и построена по другому тональному плану.

В самом широком смысле слова — имея в виду изменения синтаксиса, лада, ритма, звуковысотного абриса темы — к вариантному типу развития относится и классическая разработка с ее *Motivarbeit*. И здесь узнаваемость материала экспозиции в новом контексте, под эгидой новой функции, является неременным условием. Принципы разработки: узнавание целого по его части, рекомбинации разных элементов, нарушение экспозиционных синтаксических связей, образование новых, неэкспозиционных периодичностей (крупных единиц синтаксиса), фазная форма с преобладающим внутри нее сдвигом \wedge — все это не позволяет считать разработку в целом вариантом экспозиции, даже если последовательность тем в ней отражает последовательность тем в экспозиции.

Вариационное развитие в классических формах распространяется на разделы формы. В некоторых случаях — на предложение, чаще на период и разделы простых форм, на репризу сложной трехчастной и репризу сонатной формы — особенно часто в медленных частях (без разработки и с разработкой). Вариационное развитие постоянно присутствует во второй экспозиции сольных концертов (в сольной партии). Таким образом, вариационное развитие может накладываться на вариантное, сосуществовать с ним. В чистом виде вариационное развитие (и как вариационное переизложение, и как собственно вариация) влияет на формообразование в экспозиционных разделах крупных форм, а также в мелких формах. Вариационное переизложение, а тем более вариация вместо традиционного точного повтора благодаря своей функциональной нетождественности первому проведению создает более крупный уровень соответствий и взаимоотношений внутри разделов (образование двойного периода, трех-пятичастной формы). Одновременно происходит более интенсивное функциональное движение:

	i	:	m	i=t	:
	a		b	a	
i	i/m	} m	i=t	m	m/t
a	a ₁	} b	a	b ₁	a ₂

В репризных формах (сложная трехчастная, рондо, сонатная) вариационное развитие нередко захватывает целые разделы или составляет рассредоточенную цепочку вариаций “на расстоянии” Образуется форма второго плана (72; 67; 68; 121). Одновременное действие обоих приемов очень интересно применено Чайковским во второй части Второй симфонии *Andantino marginale, quasi moderato*, материал которой заимствован из несостоявшейся оперы “Ундина” Общая схема этой части такова:



Тема *a* и ее вариации составляют рассредоточенный вариационный цикл, тема *c* и ее вариации — форму средней части сложной трехчастной формы. Выходы вариаций в разработку, разомкнутость последних вариаций (то есть нарушение “правильной” цикличности) продиктованы необходимостью создать ситуацию динамического сопряжения с репризой, изменить тип функционального соотношения с материалом *a*. В условиях крупной формы этот малый (*c*) цикл количественно соответствует своему назначению, но, конечно, не может претендовать на автономию в качестве вариационной формы, ибо и средства развития, и само количество вариаций на короткую (народная песня) тему не позволяют ему существовать самостоятельно. Та же недостаточность развития обнаружится, если расположить подряд рассредоточенный вариационный цикл на тему *a*. Явный перевес тождества над изменением, статичность не допускают самостоятельного существования и этого малого цикла. В качестве компенсации тождества в форме выступает контраст между темами *a*, *b*, и *c*.

Объединение вариационного и вариантного развития, наложение одного принципа на другой далеко не всегда происходит на паритетных началах. При глубоких вариантных изменениях отдельные вариационные вкрапления воспринимаются как очаровательные детали, украшающие, утончающие образный смысл. Так обстоит дело, например, в ноктюрне Шопена *E-dur*, op. 62 № 2.

Иное значение имеет объединение вариантного и вариационного принципов развития в уникальной форме Вступления к опере “Хованщина” Мусоргского “Рассвет на Москве-реке” Блестящий, подробнейший анализ его сделан В. А. Цуккерманом (121, 101—119). К этому анализу можно добавить следующее. Тончайшее вариантное развитие мелодии, образующее форму вариантной строфы, а также отмеченная В. А. Цуккерманом перегармонизация мелодии в разных строфах дополняются чисто вариационными приемами. К ним, в первую очередь, относятся изменения фактуры, регистра, тембра. Если мелодическая вариантность более всего

олицетворяет обобщающие свойства музыки, ее родственность с русской протяжной песней (а песня в “Хованщине” — это символ всего светлого, возвышенного, вневременного), то фактурные изменения и нерасторжимая с ними гармоническая вариантность связаны узами родства с более конкретным планом действия “Хованщины”. Сюда относятся прежде всего колокольность, (серединные вариации), характеристика пейзажа (начальные вариации), особая мистически трепетная окраска тремолирующих нисходящих созвучий заключительного раздела. Все эти элементы затем порознь присутствуют в опере. Но прежде всего тип вариационного развития близок к песне Марфы “Исходила младшенька”, начало и конец которой по характеру почти идентичны заключительному разделу “Рассвета”. Возникает, таким образом, смысловое единство песенного, обобщенного и конкретного, но тоже поднятого до значения символа. В самой опере одно без другого так же немислимо, как и во Вступлении. Необходимость взаимодействия вариантного мелодического развития и вариационного обновления обнаруживается, если представить себе эту форму как чисто вариантную, то есть с однородной фактурой, регистровой и тембровой окраской на всем протяжении. В этом случае одного вариантного мелодического развития окажется недостаточно для поддержания активности, действенности музыки, форма будет вялой, статичной. Но, с другой стороны, если исключить вариантное развитие в мелодии, вся форма предстанет как вариации на *soprano ostinato* и приблизится еще больше к “Песне Марфы” из III действия. Однако в данном случае в условиях бестекстовой инструментальной музыки одних вариационных средств также было бы недостаточно.

В других вариациях на *soprano ostinato* с достаточно развернутой темой и у Глинки (хор дев Наины в “Руслане”) и у Мусоргского (Песня Варлаама в “Борисе Годунове”, песня Кузьки в “Хованщине”) в качестве третьего компонента сложной фактуры выступает текст, параллельно развитию которого движется вариационный цикл (имеется в виду образное согласование текста и инструментального сопровождения).

В музыке бестекстовой вариации на *soprano ostinato* требуют гораздо более интенсивного изменения контекста. Глинка в варьировании краткой плясовой темы “Камаринской” быстро меняет фактуру, включая все новые самостоятельные голоса, и довольно скоро переходит к изменению мелодического контура темы. В “Рассвете на Москве-реке” в “Хованщине” Мусоргского возникла необходимость во взаимодополняющем действии вариационного и вариантного принципов, выступающих как два равноправных фактора развития, раскрывающих образную двуединую сущность музыки.

Глава 3. Типовые формы классицизма с позиций отношения структуры и функции

Типовые формы, образовавшиеся во второй половине XVIII века и дожившие до наших дней, всегда были, как уже упоминалось выше, основным объектом теоретического исследования и практических руководств. Именно они составляют основу подавляющего большинства учебников и научных работ. Типовые формы классицизма — испытательный полигон для всех новых методов, привлекающих в область музыкознания как смежные, так и далекие от него науки.

Цель настоящей главы — внести лишь некоторые коррективы в существующие определения (дефиниции и термины), уточнить положение отдельных типов форм в общей системе, учитывая взаимодействие процессуальной, событийной и композиционной сторон, а также принимая во внимание принципы полифункциональности структуры, функционального подобия, количественной эквивалентности.

ПРОСТЫЕ ФОРМЫ

Простая двух- и особенно простая трехчастная форма приобрела во второй половине XVIII века у венских классиков новый композиционный и функциональный статус. В музыке предклассического периода, например, в творчестве И. С. Баха, простые формы имеют ряд разновидностей, связанных с особенностями жанров, в которых они появляются. Здесь уместно напомнить, что старинная двухчастная форма, в сущности, не принадлежит к разряду простых форм и в своем историческом развитии тяготеет к расширению и усложнению. В условиях полифонической фактуры эта форма разворачивается как монотематическая. Части ее, обозначенные Л. А. Мазелем как период свободного развертывания, не являются периодами ни по одному из признаков и количественно несоизмеримы с классическим гомофонным периодом, то есть не эквивалентны ему. В гомофонной фактуре эта форма тяготеет к большей расчлененности и включению нового материала или интонального варианта главной темы. В этой форме музыка барокко и предклассицизма делает шаг в сторону сонатности: в ней формируется сонатная экспозиция (30; 25; 26).

Что касается барочных простых форм в том виде, в каком они вошли впоследствии в классический стиль, то они являются формами гомофонными и периодическими: их разделы представляют собой периоды или соизмеримы (количественно эквивалентны) с периодом. Период как часть простой двухчастной формы может

быть заменен предложением, которое тоже трактуется как часть (раздел) формы, то есть обозначается теми же знаками репризы, и функционально обособлено от следующей, обычно более неустойчивой, развивающей части. Предложение в этом случае функционально подобно периоду.

Простые гомофонные формы функционируют и в роли самостоятельных частей сюитного цикла, и в роли частей рондо (реже), и в роли темы вариаций. Разновидностей простой трехчастной формы больше, чем двухчастной. Одна из таких часто встречающихся разновидностей — нерепризная простая трехчастная форма — сочетает в себе вариантность (сохраняется идея формы варьированной строфы) и функциональную дифференциацию строф. С точки зрения материала это форма: $a :|| a_1 a_2 :||$, а с точки зрения функциональной: $a :|| b c ||$

i m t

Обращают на себя внимание завершенность **b** (a1) кадансом в подчиненной тональности и начало **c** (b2) как новой строфы, с нового варианта темы.

Другая разновидность простой трехчастной формы — форма $a :|| b | a :||$, где есть *da capo*, повторение **a**, но при этом середина столь же закончена и отделена кадансом от третьей части, как и в первой разновидности. И наконец, третья разновидность: $a :|| b \rightarrow a :||$ — репризная форма с неустойчивой серединой и динамическим сопряжением середины и репризы, то есть та форма, которая и будет если не единственной, то господствующей в классицизме.

В инструментальной музыке барокко основой композиторского мышления была все же двухчастность, проникающая и в малые (простые), и в развернутые крупные формы, и в фугу. Это вовсе не значит, что троичность совершенно чужда барокко, а двоичность — классицизму. Однако практика показывает, что господствующей композиционной категорией в барокко является парность. При этом вовсе не обязательно, чтобы эта пара состояла из симметричных построений. Наоборот, второе из них часто значительно превышает первое.

Двоичность выражена и в контрастных парах темпов в концертных и сюитных циклах, в контрастной паре прелюдия — фуга. Внутри форм парность выражена в соотношении экспозиция — свободная часть фуги, по этому же образцу построена пара экспозиция — не членившаяся на разделы развивающая часть в прелюдийных формах. Симметричное парное соотношение (и то не всегда) присутствует в старинной двухчастной форме. Трехчастность в формах *da capo* и трехчастность, встроенная в двучленность в простых формах, тоже далеко не всегда может быть расценена как трехчастность репризная. Традиция же повторений типа $a :|| b a :||$,

то есть первого и второго вместе с третьим разделом в нерепризной форме, не связанная с контрастным сопоставлением функций, может служить подтверждением идеи парности разделов, расчленения формы на две главные части.

У классиков явное предпочтение оказывается трехчастности. Общая тенденция, характерная для классического формообразования, разумеется, привела к новым качественным сдвигам и в простых формах. Это выразилось в постепенном усилении функционального контраста разделов. В простых формах классики нередко вводят контрастный материал во второй части. Самый факт обновления материала как бы заслоняется изменением функций: резко ощущается не новизна, контрастность тематизма, а смена функций — с устойчивой на неустойчивую. Поэтому принципиальной разницы в статусе формы с развивающей серединой (иногда это разработка в самом прямом смысле слова) и формы с относительно новым тематизмом во второй части нет.

Более статичные вариантные формы, во второй части которых дается вариантное переизложение материала первой части, у классиков достаточно редки. Такая форма встречается в разделе Trio сложной трехчастной формы. Еще реже встречается трехчастная форма:

a	a ₁	a ₂
a	b	c
i	m	t

Именно эту форму избрал Моцарт в теме вариаций финала квартета d-moll. Реприза там обозначена не очень четко, зато резко выделено дополнение. Обильное кадансирование, которое возникает в последнем разделе, дополнительная ретардация формы, конечно, связаны с функцией этой темы в качестве финальной.

Простая двухчастная форма классиков ни по количественным, ни по качественным показателям не похожа на старинную двухчастную. Здесь главный признак — форма периода в первой части в качестве экспозиции, реализующая функцию i (ЭОМ) и функционально контрастная или, во всяком случае, функционально отличная от первой, но количественно соизмеримая с ней — вторая. Функциональный контраст, независимо от степени обновления материала, у классиков необходимая черта формы, принципиально отличающая ее от форм сложного и двойного периода.

Трехчастность в творчестве венских классиков (в зрелый период) и далее в XIX веке в первую очередь осознается как репризная. Сопряженность середины (средней части) и репризы становится одним из проявлений общего принципа классицизма: взаимообусловленного обострения центростремительных и центробежных средств в формообразовании. Реликтом барочной двухчастности в простой трехчастной форме классиков в какой-то мере

служит внешнее членение формы и традиция повторений первой части и второй вместе с третьей. Но внутренняя сущность этой формы изменилась: третья часть, реприза, сопряженная с неустойчивым вторым разделом — серединой, стала самостоятельной частью, функционально контрастирующей с предыдущим построением. Функциональный контраст второй и третьей частей и является главным признаком простой трехчастной формы и ее отличия от простой двухчастной с включением (Ю. Тюлин) или с репризой (московская школа).

Противоречия между функциональной и структурной сторонами простых форм выражаются в том, что количественная сторона формы может не соответствовать функциональному ее профилю. Отсюда нередки споры по поводу отличия простой двухчастной репризной (по Ю. Тюлину — простой двухчастной с включением) формы от простой трехчастной с сокращенной репризой. Некоторые теоретики (И. Способин, Л. Мазель, В. Цуккерман) придерживаются структурного критерия. Главную роль для них играет количественная соизмеримость разделов: если вторая часть соизмерима с первой, а повторяющаяся часть (реприза) равна предложению, то такая форма обозначается как двухчастная репризная.

Ю. Н. Тюлин, напротив, большее значение придает функциональным отношениям разделов. С позиций функциональных различие между двух- и трехчастными формами заключается в том, что в двухчастной форме функциональный сдвиг происходит один раз: между первой частью и второй. А в простой трехчастной — два раза: между первой и второй и между второй и третьей. Двухчастная форма схематически может быть обозначена формулой: $a \parallel b \parallel$, а трехчастная: $a \parallel b \rightarrow a : \parallel$. Если последовательно придерживаться такого принципа оценки формы, то величина репризы не может расцениваться как определяющий фактор — важно лишь, чтобы она была не менее предложения, то есть той структуры, которая обладает статусом раздела формы. Точно так же в двухчастной форме количественная соотнесенность не является определяющим фактором. Как это сплошь и рядом встречается в барочной (старинной) двухчастной форме, вторая часть и у классиков, и у романтиков может значительно превосходить первую. Реприза при этом оказывается втянутой внутрь развивающего раздела, между серединой и репризой нет функционального контраста, нет сдвига, возможность начала репризы оценивается лишь ретроспективно. Такую форму можно причислить к двухчастным с расширенной второй частью и (нередко) с кодой. Примеры подобной трактовки двухчастности: первый раздел скерцо-марша Двадцать восьмой сонаты оп. 101 Бетховена, первый раздел менюэта симфонии g-moll Моцарта, Интермеццо a-moll, оп. 118 Брамса.

СЛОЖНАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА

Генезис формы — репризные танцевальные фрагменты свободной части (между сарабандой и жигой) барочной сюиты. Менуэт I (гавот, пасье и пр.) и Менуэт II, после которого повторялся *da capo* Менуэт I, были самостоятельными и соизмеримыми с другими частями сюиты танцами. В том виде, как эта триада существует в сюите, она не представляет собой функционально спаянного единого целого, и, в сущности, сюиту вполне можно представить себе с одним Менуэтом I или II без их сопоставления и *da capo*.

Уже попав в сонатно-симфонический цикл, сложная трехчастная форма с трио сохраняет родимое пятно жанра сюиты: танцевальность, связанные с ней типовые структуры и относительную автономию формы. В сонатно-симфоническом цикле части, написанные в сложной трехчастной форме с трио, выдают свое сюитное происхождение. Чаще всего это отвлекающий контраст, семантическая функция — наиболее нейтральная (“человек играющий” — по М. Арановскому; см. 2). Так обстоит дело не только во многих симфониях венских классиков. Даже у Чайковского сложные трехчастные формы с трио в принципе возможны в примерно однородных образных амплуа в симфониях и сюитах, чего нельзя представить себе по отношению к первым частям, написанным в сонатной форме. И тем более весомым и многозначительным становится подчинение менуэта или скерцо драматургии и форме цикла, что всегда связано с заметной трансформацией типового варианта.

“Память жанра” выражена и в типе контраста, и в тональных отношениях. В ранних классических симфониях трио по своей функции еще не многим отличается от Менуэта II баховской сюиты. Но главное, что сохраняет сложная трехчастная форма с трио, — это максимальная в условиях одночастной (не требующей временной паузы между разделами) формы самостоятельность частей. Сравнительно со всеми остальными одночастными, нециклическими формами эта форма предоставляет предельную свободу и автономию своим частям. И все же, попав в сонатно-симфонический цикл, где уже не части, а целое, состоящее из разделов, то есть вся сложная трехчастная форма стала соизмеримой (количественно эквивалентной) с другими частями цикла, она должна была стремиться к единству и большей целостности, нежели триада *da capo* в барочной сюите.

Эта целостность, при условии сохранения максимальной в данных обстоятельствах автономии частей, достигается прежде всего благодаря одновременному усилению контраста материала (центробежная тенденция) и контраста функций, контраста типа развития материала (центростремительная

тенденция). Внутри классического стиля контрастность и функциональная зависимость частей сложной трехчастной формы с трио достигает максимальной степени в последних симфониях и камерных ансамблях Моцарта и, конечно, в сонатно-симфонических циклах Бетховена.

Традиционная формулировка сложной трехчастной формы ориентирована на ее структурные особенности и контрастное соотношение материалов первой части и трио. «Сложной трехчастной формой, — пишет Л. А. Мазель, — называется такая репризная трехчастная форма, в которой первая часть изложена в простой двух- или трехчастной форме, а остальные части не содержат более развитых форм» (52, 247).

Все теории отмечают, что важнейшей особенностью сложной трехчастной формы является контрастное сопоставление крупных разделов-частей. В. А. Цуккерман все сложные формы, к которым он относит кроме сложной трехчастной также и сложную двухчастную и концентрическую, определяет следующим образом: «Сложными принято называть формы, все (или, по крайней мере, начальные) части которых изложены в простых формах» (123, 4). Далее он дает перечень коренных свойств сложной трехчастной формы. На первом плане здесь «сложенность из двух простых форм с возвратом первой из них», затем — «контрастное сопоставление “извне” Тип контраста — не дополняющий, но и не конфликтный, а оттеняющий, подобный простой трехчастности контрастного типа» (123, 6).

В большинстве случаев этот эталон выдержан. Но существует громадное количество исключений. И все они принадлежат к выдающимся образцам классической музыки и не оставляют сомнений в принадлежности именно к данному типу формы. Не только второй раздел (трио), но и первый может быть практически выражен в любой форме от периода до полной сонатной. Как раз эти исключения, нарушения структуры разделов очень остро ставят вопрос о сущности формы, определяемой ее особым функциональным статусом.

И период, и простые двух- и трехчастная, и вариационная, и сонатная формы, попадая в раздел сложной трехчастной, становятся функционально подобными. Разумеется, каждый случай особенно резких отклонений вызван конкретной художественной необходимостью, вытекает из художественной и композиционной задачи. Функциональное подобие проявляется в способности — и возможности — любой из указанных форм быть максимально автономной, но лишь в качестве раздела крупной формы. А это значит, что автономия этих форм относительна, что в качестве формы раздела они не могут быть изолированы, исполнены отдельно, подобно частям цикла, и не требуют после

себя временного разрыва — паузы. С другой стороны, максимальная и все же относительная завершенность требует достаточно полного выражения функциональной триады, значительно более полного, нежели в разделах других форм.

Относительная полнота завершенности разделов трехчастной формы с трио как раз и ставит определенные условия перед формой. Так, период в качестве раздела сложной трехчастной формы естественно усложняется и укрупняется. Это может быть и удвоенные части (сложный или двойной периоды), и их внутреннее разрастание — расширение, иногда ведущее к деформации второго предложения, дополнение — как в первом разделе второй части квартета ор. 95 Бетховена. Формы же более крупные, нежели простые двух- и трехчастная, напротив, обычно становятся более сжатыми, спрессованными или “прерванными” в своем развитии. Композитор ищет средства, демонстрирующие их неполную самостоятельность. Такова сонатная форма в скерцо Девятой симфонии Бетховена или в скерцо симфонии C-dur Шуберта. Примером прерванной — разделенной эпизодом — вариационной формы крайних разделов может служить вторая часть симфонической сюиты “Шехеразада” Римского-Корсакова. Неполнота формы вариаций не только внутри каждого раздела, но и в их сумме заключается еще и в недостаточности самого вариационного развития, что компенсируется контрастным вторжением эпизода.

Все эти сонатные и вариационные формы в качестве разделов наглядно показывают свою несамостоятельность, невозможность быть частью цикла.

Количественная эквивалентность, соразмерность, пропорциональность в сложной трехчастной форме может рассматриваться и как внутреннее свойство самой формы (пропорции разделов) и в соотношении этой формы с другими частями цикла. Совершенно ясно, что гигантская первая часть Девятой симфонии Бетховена и ее не менее грандиозный финал требовали масштабной соразмерности с другими частями. В подобном цикле разделы сложной трехчастной формы не могли быть написаны в простых формах — двух- или трехчастной, где первый раздел — период, а остальные количественно соизмеримы с периодом.

Общие размеры сложной трехчастной формы колеблются в очень больших пределах. В одночастных произведениях масштаб и внутренняя структура зависят от жанра и конкретного художественного замысла. Различие между камерной миниатюрой и развернутой симфонической поэмой сказывается и на типе, и на степени контраста, и на строении частей. Ноктюрн Шопена F-dur, ор. 15 № 2 обычно трактуется как простая трехчастная форма с контрастной серединой или, в лучшем случае, как смешанная форма, вследствие того, что его первый раздел построен в форме

периода. Симфоническая поэма Чайковского “Франческа да Римини” также вызывает известные сомнения, но уже по другой причине: обе части — и первая (фазная форма), и вторая (вариационная форма) — по масштабам и по структуре выходят за рамки обычных для данной формы разделов. Если фазная форма в среднем разделе (эпизоде) сложной трехчастной формы встречается достаточно часто, то в первой части это явление чрезвычайно редкое. Обе формы — ноктюрн Шопена и “Франческа” Чайковского — по функциональным отношениям частей, по выраженности основных, сущностных признаков принадлежат к одному типу. Автономия, полнота выражения функциональной триады в ноктюрне зависит прежде всего от чрезвычайной информативной насыщенности каждого “атома” музыкальной ткани, от движения гармонии, “жизни голосов” в рамках однотипной фактуры. Период здесь близок к вариантной строфической форме с неоконченной третьей строфой, играющей роль перехода. Вторая часть — характерная фазная форма с параллельными проведениями. По типу контраста обе части создают присущую романтизму образную параллель красоты, покоя и мятежной, бурной страсти.

“Франческа” — развернутая фреска-триптих. Именно в фазной форме без резких функциональных контрастов, олицетворяющей идею замкнутого движения, волновая драматургия быстрой части с ее безысходностью страдания и тщетностью протеста находит адекватное выражение. “Рассказ Франчески” — вариации с эпизодом Es-dur; они развиваются с нарастающей экспрессией, “раскрываются” в репризу и, таким образом, играют роль не трио, а эпизода. Образный контраст, контраст психологических состояний здесь противоположен ноктюрну — ретроспективность “Рассказа Франчески”, “срез времени” здесь почти осязаем и выражен самыми сильными средствами.

В обоих произведениях части, особенно первые, достигают предельной в условиях одночастной формы автономии. И в то же время они не являются самостоятельными, не могут существовать вне контекста. Они зависимы друг от друга вследствие неполноты развития в каждом разделе и функционального контраста — контраста в способе развития. И в творчестве Шопена, и в творчестве Чайковского оба произведения по художественному содержанию и по форме соизмеримы с другими произведениями данных жанров. Ноктюрн F-dur Шопена, несмотря на то что по структурным признакам он не отвечает требованиям сложной трехчастной формы, в ряду других ноктюрнов, написанных в этой форме, воспринимается как полноценная сложная трехчастная форма: здесь тот же тип контраста и аналогичная форма эпизода, что и в ноктюрнах E-dur, As-dur, Fis-dur, а масштабы первой части соответствуют первым частям ноктюрнов E-dur и Fis-dur — они количественно эквива-

лентны и функционально подобны. Масштабы “Франчески”, в свою очередь, сопоставимы с масштабами других программных одночастных произведений Чайковского, а особенности и самый тип ее формы отвечают художественному замыслу в той же мере, что и сонатная форма в “Ромео и Джульетте” или контрастно-составная — в “Буре”

Сложная трехчастная форма, как известно, имеет два вида: с трио и с эпизодом. Объединяет эти формы масштаб разделов и принцип контрастного сопоставления, а также относительная автономия первого раздела. Отличие того и другого типа в различных теоретических работах определялось прежде всего отличием в структуре средней части. Но есть значительные отличия и в функциональном профиле этих форм.

Форма с трио сохранила генетическую связь с танцевальными жанрами. Отсюда вытекают не только структурные особенности разделов — они как раз довольно часто не выдерживаются, — но и характер событий, роды связей крупных разделов. По преимуществу сложная трехчастная форма с трио предполагает одинаковый тип сдвига (сопоставление) и между первой частью и трио, и между трио и репризой. Это положение не отменяется даже тогда, когда последний раздел трио разомкнут. Возникающая связка-переход не меняет общей картины формы, и устремленность трио к репризе, и вид функционального контраста (замедление темпа событий) остаются в рамках типологических отношений.

Второй вид сложной трехчастной формы — с эпизодом — отличается от первого (с трио), как отмечают все исследователи, структурой средней части (регламентированная для трио простая двух- или трехчастная форма), которая строится свободно и может заключать в себе черты разных форм. Главным же, на наш взгляд, является отличие функционального статуса обеих сложных трехчастных форм. Сложная трехчастная форма с эпизодом и генетически и функционально иная, чем с трио. Медленный темп *Adagio* (присущий форме с эпизодом) как род музыки, а не только как темп, располагает к неквадратности строения, неповторности ритмических фигур, асимметрии синтаксиса. Подобный материал склонен к свободе развертывания и в средней части, эпизоде. Сама средняя часть соотносится с крайними совсем иначе, чем трио. Функциональный контраст (в типичных случаях) между трио и крайними частями состоит в противопоставлении динамики развития крайних частей — статике, информационной разреженности, замедленности развития в трио (при сохранении общего темпа ♩ ≈ ♩) происходит замедление ритма смены аккордов, изменение синтаксиса — укрупнение мотивов и фраз при тех же рамках предложений и периодов, фигурации на одной гармонии и т. д.). Функциональный же контраст крайних частей и эпизода (в слож-

ной трехчастной форме с эпизодом) во многом противоположен. При сохранении главного общего признака — яркого контраста материала крайних частей и середины — здесь обычно динамичнее, неустойчивее середина. Как правило, и сам материал, тематизм более неустойчивый, драматичный по характеру, и его развертывание включают разработочное развитие, неустойчивый гармонический план. Все это создает гораздо более характерную для других крупных форм (например, сонатной или рондо) ситуацию функционального контраста. ЭПМ (середина) здесь более неустойчива и динамична, нежели ЭОМ начального раздела. В форме же с трио эта ситуация приближается к ситуации контраста частей цикла, разумеется, с учетом все-таки функциональной неполноты и подчинения крупных разделов-частей функции высшего порядка.

Свободно построенная, разомкнутая, включающая разработочное развитие средняя часть — эпизод — не сопоставляется с репризой как трио. Это типичный сдвиг — динамическое сопряжение как следствие развития всего эпизода. Эпизод неустойчив и направлен в своем развитии к репризе, в нем нередко можно заметить сходство с неустойчивыми разделами других форм — переключение внимания на события в гармонии, на фигуративный тип фактуры и т. д. Разумеется, этот вид эпизода не является единственно возможным. Динамическое сопряжение середины (эпизода) и репризы чревато последствиями. Сквозное развитие и видоизменение материала может быть продолжено в репризе и потребовать коды — раздела, который в форме с трио встречается гораздо реже, чем в форме с эпизодом. В форму с эпизодом легче, чем в форму с трио, проникают черты иных форм, в частности рондо и сонатной в виде нерегламентированных включений: интональных ложных реприз и видоизмененных повторений темы эпизода в коде в тональном подчинении. Эти вторжения все же не приводят к образованию смешанной формы, а лишь накладываются на основную, усложняя ее драматургию.

ВАРИАЦИОННАЯ ФОРМА

Вариационная форма в творчестве венских классиков, особенно Моцарта и Бетховена, отражает те же закономерности, что и другие формы: нарастание центробежных и центростремительных сил, функциональную целостность на основе функциональной дополнительности, внутреннюю динамику. Кажется, будто сами эти закономерности противоречат внутренней сущности вариационной формы с ее постепенностью развертывания, недостаточными средствами контраста, преобладанием тождества над отличием.

Приведем определения вариационной формы, данные в учебниках отечественных авторов. “Темой с вариациями называется форма, состоящая из первоначального изложения темы и нескольких ее повторов в измененном виде, называемых вариациями” (91, 149). “Вариационной формой или вариационным циклом называется форма, состоящая из первоначального изложения темы и ряда ее видоизмененных повторов” (52, 290). Сходно с такой формулировкой и определение в учебнике ленинградской бригады (автор главы Т. С. Бершадская; 100, 173).

Если принять за аксиому определение вариационной формы, данное в подавляющем большинстве трудов (научных работ и учебников), как формы, в основе которой лежит видоизмененный повтор, являющийся в ней единственным формообразующим принципом, то такой статус вариационного цикла действительно несовместим с основными тенденциями классической формы. В. А. Цуккерман совершенно прав, отмечая, что “вариационную форму приходится преодолевать” (121, 9). И во всех работах — учебных и научных — дальнейшая разработка проблемы вариационного цикла не только классического, но и доклассического, и романтического периода, и цикла XX века показывает сложность взаимоотношений темы и вариаций, несводимость развития к видоизмененному повтору. Но в таком случае первоначальное определение входит в противоречие с сущностью формы.

Центробежные тенденции в классической вариационной форме выразились прежде всего в нарастании самостоятельной ценности вариаций. На фундаменте темы, — а фундаментом темы строгих вариаций классического типа является форма и гармонический план, — нередко без всякой связи или с очень отдаленной, почти не определяемой на слух связью с мелодикой и фактурой темы возникают вариации, имеющие собственный производный тематизм (75), который может не только контрастировать с темой, но и создавать резкие контрасты внутри цикла. Центростремительная тенденция заключается, во-первых, в объединении вариаций в относительно крупные блоки (это можно встретить и в барочных циклах) и в арочных связях вариаций на расстоянии. Во-вторых, и это весьма существенно, в неравномерности распределения самих средств развития, вследствие чего возникает функциональный дефицит в каждой из вариаций, требующий дополнения в следующих вариациях, вплоть до финальной.

Контраст функций более устойчивых и менее устойчивых зон, разумеется, выражен не столь ярко, а главное, не столь ясно, как в других типовых структурах, где сама композиция регламентирует определенную последовательность таких разделов и, соответственно, видов сдвигов-событий. Но отражение этого процесса смены

типов информации, ускорений и замедлений (ретардаций формы) весьма заметно и в вариационной форме. Именно у классиков вариационная форма, в принципе допускающая огромный разброс в количественном отношении, в каждом конкретном случае оказывается закрытой, не предполагающей произвольных замен. Вернее, эти произвольные замены если не разрушат художественный организм произведения, то будут для него весьма травматичными.

Влияние этих общих закономерностей мышления венских классиков выразилось в вариационной форме прежде всего в том, что для нее оказались недостаточными средства собственно вариационные, то есть средства видоизменения, применение которых создает преобладание тождества над контрастом, обновлением. Вариации впитывают в себя все принципы развития, включая и самый радикальный — мотивную разработку. Но эти средства касаются не всех элементов темы одновременно и накапливаются вначале постепенно, а затем распределяются неравномерно, чтобы после постепенного отхода от темы (зона, где преобладает собственно вариационное развитие) дальнейший, более резкий отход от нее (обновление) компенсировался приближением к теме.

Вопреки господствующим представлениям, в строгих классических вариациях композиторы широко прибегают к самым радикальным способам образного перевоплощения — жанровым трансформациям. Например, Гендель в клавирных вариационных циклах средствами фактурных преобразований сближает отдельные вариации с танцевальными жанрами сюиты — аллемандой, сарабандой, жигой. Гораздо смелее И. С. Бах. В Гольдберг-вариациях он дает очень резкие образные контрасты, в том числе и жанровые. Эту традицию продолжает Моцарт и в самостоятельных вариационных циклах, и в вариациях внутри сонатно-симфонических циклов. Однако внутри цикла форма вариаций развивается в разных направлениях: в одних случаях Моцарт всеми средствами подчеркивает контрастность, самостоятельность (конечно, относительную) тематизма вариаций, создавая галерею портретных и жанровых зарисовок, — таковы вариации в первой части фортепианной сонаты A-dur, где предвосхищается характер второй части и финала цикла. В других случаях, например в квартете d-moll, Моцарт больше стремится к цельности, к углублению, детализации исходной темы. Единственная контрастная вариация в одноименном мажоре оттеняет, просветляет основной элегический тон музыки, но не выходит за его пределы. Скорее всего, противоположные тенденции можно объяснить положением формы вариаций в цикле. Вариации сонаты A-dur в начале цикла с их жанровыми контрастами реализуют прогноз на цикл в целом. Кроме того, здесь в иной форме, в ином решении осуществляется характерная

240

и для сонатных *allegri* Моцарта множественность материалов, богатство тематизма, “смена действующих лиц” и их диалоги. В квартете же — произведении драматическом — это финал, где уже сама тема (в жанре сицилианы, как и в сонате) подана таким образом, что в ней сразу ощущаются функции заключения (кадансирование, “прощальное слово”). Вариации обогащают тему многочисленными, весьма существенными в содержательном плане оттенками, не меняющими, однако, сути темы. Иначе говоря, финал здесь по своей функции — моноаспектности — сходен с такими монотематическими финалами в форме рондо-сонаты, как финал фортепианной сонаты *a-moll*.

Еще заметнее различие в направлениях развития вариационной формы в творчестве Бетховена. Как и у Моцарта, вариационная форма в начале цикла (Двенадцатая соната *op. 26*) — в роли заместителя сонатного *allegro* — построена по принципу контраста. В Двенадцатой сонате вариации первой части еще более явственно, чем у Моцарта, прогнозируют цикл, его общую структуру. Иное отношение вариаций с темой и друг с другом в медленных частях. Здесь вариации развивают идею темы, углубляют ее, но не противостоят ей, что естественно согласуется с типовым амплуа этих частей — с их созерцательностью, углубленной детализацией. Сильнее всего контрастные тенденции заметны в позднем периоде творчества Бетховена. Полярны по своей направленности медленные финалы Тридцатой и Тридцать второй сонат, Тридцати трех вариаций на тему Диабелли и третьей части Девятой симфонии. В циклах первого типа главенствует контраст, в том числе и самый глубокий — жанрово-стилевой. Роль производного тематизма велика в создании не только образного контраста, но и функционального контраста вариаций. Подчеркнутая контрастность, цикличность вызывает к жизни контртенденцию — сплочение вариаций в группы, связи на расстоянии, репризность. К этому следует добавить, что, как и у Моцарта, вариации то резко отдалаются от темы, то приближаются к ней. В Тридцатой сонате приближение к теме в конце и повторение ее в роли коды создает эффект репризы, замыкающей не только цикл вариаций, но и всю сонату с ее фантазийной первой частью и броским контрастом между частями цикла. В вариациях этого типа еще ярче, чем у Моцарта, проявляются обе тенденции форм классицизма: центробежной тенденции (нарастание контраста материала) и одновременное нарастание центростремительной тенденции (связи на расстоянии, репризность, функциональный контраст).

Вариации второго типа имеют иной функциональный профиль. Здесь в содержательном плане главенствует тема, а вариации поддерживают, углубляют и детализируют ее. Отсутствие резких контрастов, бóльшая роль колорирования (а не преобразования,

переосмысления темы в ее отдаленных производных вариантах) способствуют созданию плавного функционального рельефа — пологой лестницы восхождения и нерезкого спада. Функции *im*t выражены без резких контрастных сопоставлений. Общий профиль формы определен сдвигом \wedge .

В Девятой симфонии вариационное развитие захватывает две темы, вторая из которых не столько контрастирует, сколько дополняет первую. Само по себе уже наличие двух тем говорит о том, какое значение имеют для Бетховена ценность и целостность образа экспонируемого материала.

Характерный для форм классицизма принцип одновременного нарастания центробежных и центростремительных тенденций оригинально проявился в вариационных циклах И. Гайдна. Гайдн тяготеет к двухтемным вариациям. Контраст тем подчеркнут прежде всего их ладовой разнонаправленностью, в то время как мелодическая (в особенности ритмическая, а иногда и фактурная) связь налицо. Тема в одноименной тональности звучит, или, скорее, звучала бы, как производная минорная вариация, появившись она в середине цикла. Гайдн же сопоставляет их сразу (по формуле $A\ B\ A_1\ B_1\ A_2\ B_2$ и т. д.) или — в смешанных трехчастно-вариационных формах — через одну вариацию на мажорную тему (по формуле $A\ A_1\ B\ A_2$). На близком расстоянии эти темы выглядят как разные и образно-контрастные (в этом проявляется центробежная тенденция). Уже само по себе чередование тем может служить основой сложной трехчастной формы, удвоенной или даже утроенной — в зависимости от количества чередований. Однако при точном повторе возник бы автоматизм, тождество отношений. Варьирование же олицетворяет сквозное движение — центростремительную тенденцию.

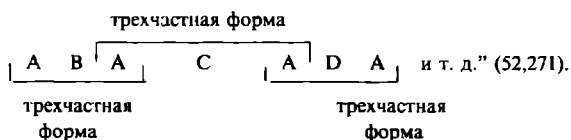
Принцип функционального подобия проявляется в вариационной форме двояко: во-первых, в том, что тема вариаций (а следовательно, и вариации) может быть написана в разных формах, начиная от автономного предложения и кончая развитой двухчастной (например, двухчастной, каждая часть которой подобна куплету с припевом, то есть тоже двухчастна — как в Вальсе Диабелли, на чью тему писали вариации несколько авторов, в их числе Бетховен) или простой трехчастной. Во-вторых, в том, что вариационные циклы даже в качестве самостоятельных жанров, вполне завершенных и автономных, содержат от трех до пятидесяти вариаций (64 вариации в сюите *G-dur* Генделя предоставляют, по всей вероятности, возможность выбора и сокращения). Здесь само по себе варьирование обычно не затрагивает сущности тем и в вариациях не возникает сколько-нибудь яркого производного тематизма, противопоставляемого теме. Это противопоставление перенесено на отношения одноименных (разноладовых) тем и их вариаций.

РОНДО

Происхождение рондо из замкнутого круга хороводной песни накладывает отпечаток на эту форму и после того, как она попадает в профессиональные жанры. Возвращение рефрена после каждого эпизода (не менее трех раз) — принцип формы, который лежит в основе всех дефиниций рондо. Приведем несколько определений формы рондо: “Рондо называется такая форма, в которой одна и та же тема проводится не менее трех раз, а между ее проведениями помещаются части иного содержания и, притом, чаще всего каждый раз — нового. Таким образом, общая схема рондо имеет следующий вид: $A + B + A + C + A$. Из определения и схемы нетрудно заключить, что в этой форме особенно ярко проявляется принцип репризности, который с количественной стороны ни в какой другой форме не выражен так сильно. В то же время он сочетается с принципом контрастного сопоставления (внешний контраст)” (91, 166). “Формой рондо называется такая форма, в основе которой лежит чередование неоднократно возвращающейся главной темы с различными эпизодами... Заметим, что по отношению к форме рондо принято называть эпизодами все темы, кроме главной, независимо от их структуры, тогда как по отношению к сложной трехчастной форме принято различать средние части типа трио и типа эпизода в зависимости от их строения” (52, 269). “Форма рондо основана на многократном (не менее трех раз) проведении одной и той же темы, чередующейся либо с другими темами ($A + B + A + C + A + D + A +$ и т. д.), либо с вариантными изменениями той же темы ($A + A_1 + A + A_2 + A +$ и т. д.)” (100, 198).

Во всех трех формулировках (определениях) рондо можно заметить недостаточную дифференциацию или недостаточную соотнесенность понятий “тема” и “раздел формы”. Если принять за основу главную часть определения, где вместо понятия “раздел” фигурирует понятие “тема”, то к форме рондо можно отнести любую форму, где тема будет повторяться, чередуясь с другими темами или развивающимися разделами. Например, такая ситуация обеспечена в сложной трехчастной форме, если ее первая часть написана в простой трехчастной форме. Проведение темы (повторение на расстоянии) ГП не менее трех раз встретится в сонатной форме классического концерта с двойной экспозицией, в сонатной форме, где тема ГП может звучать в начале разработки или в коде. Между тем в дальнейшем из контекста выясняется, что речь идет не о теме (“персонаже” — по Ю. Тюлину), а о разделе (“участке действия” — Ю. Тюлин), что весьма существенно для понимания принципа рондальности.

Почти во всех учебниках к рондообразным формам относят и двойные трехчастные (простые и сложные), в особенности с разными по материалу серединами. В этих формах, на первый взгляд, все отвечает изначальному определению: чередованию рефрена и эпизодов. В связи с этим неясно, на основании каких признаков эти формы все же относятся не к собственно рондо, а к рондообразным. Формулировки не вмещают в себя отличия функциональных отношений между формой рондо (в том виде, в каком она существует в профессиональной музыке) и двойными формами. Описывая конкретные особенности и старинного, и классического рондо (наличие связок-ходов, разных по типу строения эпизодов и т. д.), авторы все же не приводят окончательного признака отграничения рондо от других форм, а. Л. А. Мазель пишет: “Какого-либо внешнего технического признака, по которому можно отличить сложную трехчастную форму с неполной репризой (и с новым музыкальным материалом в середине первой части) от пятичастного рондо, где тема изложена в форме периода (а первый эпизод не сложнее периода), нет” (52, 270). И далее Л. А. Мазель пишет, что “рондо можно рассматривать... как цепь трехчастных форм (иногда простых, иногда сложных), в которых реприза предыдущей трехчастной формы одновременно является первой частью последующей трехчастной формы:



Однако если принять во внимание соотношение композиции и функционального статуса формы, то различие рондо и двойных трехчастных форм выступит рельефно. Наиболее существенным в рондо, в отличие от других форм (с одной стороны, от сонатной с нерегламентированными повторениями тем, и с другой — от двойных простых и сложных трехчастных), будет сочетание чередования идентичных по тематическому содержанию разделов (а не тем) с разделами (но не темами), основанными на изложении нового материала или развития темы рефрена (эпизоды, разработка).

В отличие от других форм, характерной чертой рондо является изменение функциональных отношений между рефреном и эпизодами (изменение ролей эпизодов), а также эпизодов друг с другом. Это касается как старинных рондо клавесинистов, так и классического рондо, независимо от того, строятся ли эпизоды на новом материале либо развивают тему рефрена, а также от того, есть в форме связующие части и ходы

или их нет. Именно этим обстоятельством обусловлены и различные типы сдвигов. Схема А В А С А и т. д. не отражает этих функциональных различий, скорее даже, наоборот, предполагает однородную зависимость рефрена и эпизодов, а в качестве основного сдвига — сопоставление. В действительности же эпизоды, обладая одни большей, другие меньшей устойчивостью, соотносятся с рефреном по-разному, и сдвиг-сопоставление существует наряду со сдвигом — динамическим сопряжением (последнее может быть реализовано и в ситуации: рефрен || ход → эпизод, и в ситуации: рефрен || эпизод → рефрен, и в ситуации: рефрен || эпизод → рефрен → эпизод → рефрен). Вследствие этого форма рондо обладает гораздо более выраженной потенцией сквозного развития, большей целеустремленностью и цельностью, а следовательно, и большим дефицитом функций внутри разделов, чем, например, сложная трехчастная форма.

Обратимся к примерам. Формами рондо обильно творчество клавиристов — композиторов, у которых черты стиля барокко преломляются весьма своеобразно и уже очень ясно проступают черты классицизма.

У Ф. Куперена и Ж. Ф. Рамо рондо чрезвычайно распространено в жанре клавирной миниатюры. Это так называемое куплетное рондо. Исследователи нередко подчеркивают в качестве основы такого рондо принцип количественного накопления, системы пристроек, увеличения за счет прибавления числа эпизодов и, соответственно, проведений рефрена. Само наличие в старинном рондо разного количества эпизодов и проведений рефрена может навести на мысль об открытости этой формы. Среди рондальных форм Куперена есть и пятичастные (“*Les Vendangenses*”), и семичастные (“*La Bandoline*”, Пятая сюита), и девятичастные (“*L’Enchanteresse*”, Первая сюита), и одиннадцатичастные (“*La Favorite*”, Третья сюита), и тринадцатичастные (“*Passacaille*”, Восьмая сюита).

Однако же, как и в вариациях, возможность строить форму из неопределенного множества частей не означает, что в каждой конкретной форме это множество произвольно и допускает уменьшение или увеличение количества эпизодов и проведений рефрена. В рондо клавиристов, особенно Куперена, можно заметить обратно пропорциональную зависимость между количеством частей и величиной рефрена. В многочастных рондо — чаконах — тема рефрена укладывается в небольшое построение — дважды проведенное автономное предложение, то есть по величине рефрен соизмерим с темами баховских полифонических пассакалий — произведений крупной формы. В пятичастных же рондо сам рефрен не менее периода, а в отдельных

рондо рефрен построен довольно сложно. Например, структурой рефрена является предложение + период, соотносящиеся друг с другом как куплет и припев (“Les Vendangenses”).

Наиболее существенным фактором объединения формы в старинном рондо служит функциональная неоднородность как самих эпизодов — если их сопоставить между собой, так и соотношений их с рефреном. Особенно это заметно в монотематических рондо, где рефрен отличается от большинства эпизодов только своей структурой и функциональным статусом. Сопоставление “неподвижного”, неизменяемого рефрена с подвижными, меняющимися эпизодами — осознанная художественная задача. В условиях рондо клавесинистов всякое изменение рефрена могло бы “спутать карты”, нарушить основной принцип формы. Естественно, что “монотематические”³³ рондо всегда укладываются в небольшие по количеству разделов структуры. Многораздельные, многочастные рондо, а также и некоторые пяти- и семичастные рондо обычно содержат в эпизодах новый материал. Здесь параллельно проявляется и принцип постепенного тематического удаления от рефрена (принцип нарастания контраста — примерно к третьей четверти формы), и принцип нарастания функционального контраста.

Одновременно с этим прямолинейным движением формы включается и принцип круговой связи, иногда арочных “тематических переключек” (“La Favorite”). Любопытно, что последний эпизод до проведения заключительного рефрена уже нередко несет в себе черты коды: включение нового регистра, более оживленного движения (кода — стремление к цели), гармонического развития, подводящего к тонике последнего рефрена. И тогда последний рефрен не только обрамляет всю форму, но и выполняет роль второй коды — коды-заключения, утверждения (“Les Vendangenses”, “La Bandoline”).

Рондо Рамо, за исключением двух-трех пьес (в их числе не поддающиеся однозначной трактовке “Циклопы”), более стабильны, чем рондо Куперена. Здесь нет “чрезмерных” рондо типа купереновских “Любимая” (“La Favorite”) или Пассакалии на две темы. Большинство из них пятичастны. Для этих пятичастных рондо характерна та же тенденция, что и у Куперена, которая впоследствии будет преобладать и у венских классиков: эпизоды и между собой и с рефреном соотносятся различным образом, и эта неоднородность соотношений способствует созданию целостной формы. Как правило, и у Рамо (как у Куперена) второй эпизод более неустойчивый, чем первый. Его неустойчивость тем яснее

³³ “Монотематический” в данном случае означает, что в произведении рефрен и эпизоды строятся на одном тематическом материале.

проявляется, что в нем, так же как и в первом эпизоде, в качестве исходного материала берется рефрен. Оба эпизода являются более или менее ожидаемыми вариантами рефрена. На фоне “монотематизма” ярче выступает отличие в способах развития, в функциональном статусе всех трех основных разделов — рефрена, первого и второго эпизодов. Подобное строение имеют “Пьеса в венецианском роде” (Первая тетрадь), Вторая жига в форме рондо (Вторая тетрадь), “Сельское рондо”, “Нежные жалобы”, “Вихри” (Вторая тетрадь), “Ликующая”, “Дикари” (Третья тетрадь), рондо “Ливри”, “Застенчивая”, “Болтливая” (Транскрипции из концертных пьес для клавесина со скрипкой или флейтой и виолой или второй скрипкой). Одинаково неустойчивыми являются эпизоды в Первой жиге (Вторая тетрадь). В рондо “Солонские простаки” (основной вид) более неустойчивым оказался первый эпизод. В обоих случаях рондо имеют продолжение в виде второй жиги и двух дублей (в “Солонских простаках”), что позволяет предполагать преднамеренность этих отклонений. Так же, как и для Куперена, для рондо Рамо характерно сохранение рефрена в неизменном виде. Только в “Сельском рондо” изменено последнее его проведение.

В классическом стиле, особенно у Моцарта и Бетховена, рондо приобрело совершенно новые черты в сравнении с теми же формами у клавесинистов. Оно повысилось в структурном ранге — перешло в разряд сложных форм, разделы которых построены более сложно, чем период. Центробежные тенденции в форме классического рондо сказываются в усилении контраста как эпизодов с рефреном, так и эпизодов между собой. Это новое качество формы теснейшим образом связано с другим — расширением формы рефрена и эпизодов и, соответственно, большей их самостоятельностью и определенностью функций *int.* Центростремительные же тенденции выражены во введении связующих построений, особенно при переходе от эпизодов к рефрену, размыкании эпизодов и рефрена, варьировании, сокращении и в других изменениях рефрена. Но главным, как и в рондо клавесинистов, средством сплочения формы является функциональный контраст рефрена и эпизодов и неоднородность событий-сдвигов на протяжении всей формы.

Все это и создает в совокупности достаточно сложную, диалектически двуединую сущность формы рондо, сочетание повторности, двойной (тройной и более) репризности и сквозного развития. Последнее противостоит повторности и расчлененности. В то же время само это сквозное развитие, как и повторность, внутренне связано, взаимообусловлено. В отличие от рондообразных форм (двойной и тройной сложной трехчастной и других), основные разделы рондо — рефрен и эпизоды — не обладают той

полнотой развития и выраженностью функций *imt*, как разделы сложной трехчастной формы. Они более неустойчивы по функциональному статусу и требуют дополнения в следующем разделе. Если в сложной трехчастной форме развивающий раздел, а иногда разработка в собственном смысле слова (например, в сонатно-симфонических циклах Бетховена) находится внутри раздела А, то в рондо рефрен ограничен функцией ЭОМ и развивающий раздел или дополняющий контраст вынесен в ход или эпизод. Поэтому трудно представить себе, например, любую первую часть классических скерцо и менуэтов в симфониях в роли рефрена рондо и, наоборот, рефрен рондо в роли первой части скерцо или менуэта. Двудеиная сущность классического рондо (она присутствует и в рондо клавесинистов) позволяет этой форме наиболее эффективно выполнять роль финала цикла. В ней олицетворяются обе функции коды: кода-утверждение и кода — стремление к цели.

Как и в форме вариаций, в рондо принцип функционального подобия выражается двояко: на уровне разделов и на уровне формы как целого. На уровне разделов рондо, конечно, допускает меньшее количество вариантов, чем сложная трехчастная форма, — именно вследствие особенностей, принципиально отличающих рондо от сложной трехчастной формы. В классическом рондо рефрен и эпизоды не могут иметь структуру более сложную, чем простая трехчастная форма, и менее сложную, чем предложение (последнее встречается в рефрене у клавесинистов, а у классиков — в эпизодах). Уникальный случай — эпизод в сложной трехчастной форме (Шуберт, финальное рондо в сонате D-dur, op. 53) говорит о продолжении тенденции расширения формы разделов в XIX веке, в отличие от прибавления их в первой половине XVIII века. На уровне целого функционально подобными оказываются простые пятичастные, а также шестичастные (с пропущенным рефреном в репризе), семичастные рондо-сонаты и чрезмерные рондо.

Количественная эквивалентность может выступать и в формо-различительной функции. В рондо-сонате происходит на высшем уровне группировка частей, подобная сложной трехчастной: А В А, С А В₁ А₁. Раздел С нередко имеет функцию трио, а первые и последние три раздела внешне выглядят как замкнутая трехчастность. Впечатление контраста при появлении раздела С усиливается, если раздел В построен на теме, близкой А или на той же самой. Возникает крен в сторону сложной трехчастной формы. Однако и структура А В А, и несоизмеримость, количественная неэквивалентность А В А и С сразу обнаруживают внутреннее несходство рондо-сонаты и сложной трехчастной формы. Иначе проявляется форморазличительная функция количественной

эквивалентности в сложных или высших рондо. Эта форма выделена Ю. Н. Тюлиным из типа рондо-сонат по функциональному признаку (100, 259 — 260). В отличие от рондо-сонаты, в этих рондо раздел А + В не имеет черт сонатной экспозиции. А и В сопоставляются как контрастные разделы, нет динамического сопряжения, характерного для ГП и ПП сонатной формы. Этот принцип сопоставления контрастных, относительно самостоятельных разделов сближает, например, шумановские высшие рондо со сложной трехчастной формой. При этом сам композитор в некоторых случаях обозначает эпизоды как трио, видимо, четко представляя себе родственность их функций с трио. Получается по схеме тройная сложная трехчастная форма. Если учесть, что Шуману вообще близок принцип сопоставления контрастных материалов и что в его симфониях и камерной музыке сплошь и рядом встречаются двойные сложные трехчастные формы с двумя трио — одинаковыми или разными по материалу, то прибавление еще одного эпизода (инотональное проведение В) не “перечит” основному принципу. Все же между высшими рондо Шумана и его же двойными сложными трехчастными формами есть существенная разница. В пьесах “Порыв” (“Aufschwung”) и “Ночные бабочки” (“Grillen”) сами сопоставляемые разделы А и В малы, не способны выполнить роль разделов сложной трехчастной формы. В этих пьесах гораздо большую роль, чем это обычно бывает в сложной трехчастной форме, играют раскрытые фрагменты формы — переходы, разработки. Роль сквозного развития нарастает к моменту соединения С и А в репризе. Дефицит развития, короткость разделов в начальной стадии становления формы компенсируется количеством самих разделов и нарастанием сквозного развития.

СОНАТНАЯ ФОРМА

В сонатной форме еще более, чем в рондо, обнажились внутренняя связь и внутреннее противоречие развития, процесса и кристаллического целого. Вследствие этого ни описание композиционных признаков (на чем базируются все формулировки сонатной формы в существующих учебниках, за исключением учебника “Музыкальная форма” под редакцией Ю. Н. Тюлина), ни описание только процесса развития материала, его качественных преобразований не дают удовлетворительных результатов.

И наличие репризы, и разнотональные проведения тем в экспозиции, и их тональное подчинение в репризе, и само по себе качественное преобразование тематизма не являются прерогативами сонатной формы. Тональное подчинение практически может встретиться во многих формах: в простой трехчастной (тональное подчинение дополнения в репризе, если первый период был моду-

лирующим), в сложной трехчастной (тональное подчинение материала средней части в коде), в рондо (тональное подчинение эпизода В в случае его повторения в двухтемном и сложном семичастном рондо). Точно так же сонатный тип развития тем — разработка — проникает в музыку венских классиков во все формы, начиная от простой трехчастной. Все эти явления (тональное подчинение, разработочность, сквозное развитие) объясняют обычно влиянием сонатной формы. Скорее всего, здесь мы имеем дело не с влиянием сонатной формы, а с выражением общих и характерных для эпохи закономерностей, проявляющихся так или иначе во всех формах. Это положение относится и к тональному плану экспозиции — репризы. Тональные отношения TD — ТТ сформировались задолго до появления зрелой сонатной формы. В старинной двухчастной форме они уже налицо как типовые. Сонатная форма и аккумулировала все эти принципы, и привела их к единству. Но сущность сонатной формы в другом: не в том, что ее сближает с другими формами, а в том, что ее от них отличает. Самой прогрессивной и новаторской представляется точка зрения Ю. Н. Тюлина. Он пишет: «Именно в динамическом сопряжении (а не в контрастном сопоставлении) возникает то противоречие тематизма и разделов формы (участков действия), которое нашло наиболее яркое и полное выражение в драматургии сонатной формы» (100, 3Л). В § 18 той же книги, посвященном непосредственно сонатной форме, Ю. Н. Тюлин показывает, что «сонатность заключается прежде всего в самом процессе развития (формообразования). Этот процесс предопределяет структуру целого и частей, последование тематического и ходообразного материала, расположение разных „участков действия“, их модуляционные связи и тональные соотношения» (100, 25Л).

Сущностью сонатной формы является особое отношение между процессуальной и композиционной сторонами формы, которое репрезентирует собой лишь один раздел, определяющий все целое, — сонатную экспозицию. Феномен сонатной экспозиции действительно не встречается ни в какой другой форме, а внедрение его в иную форму служит реальным признаком влияния сонатной формы на другие формы. Определение, данное Ю. Н. Тюлиным сдвигу, — динамическое сопряжение, касается отношений ГП и ПП в сонатной форме и выведено из наблюдений над ней. Динамическое сопряжение в сонатной экспозиции есть частный случай, его особый вид. Динамическое сопряжение — сдвиг между ГП и ПП — содержит в себе суть всякого динамического сопряжения: переход от неустойчивого к более устойчивому разделу, смена функций $m \rightarrow \frac{j}{m}$. Конкретное же отли-

чие динамического сопряжения в экспозиции сонатной формы от сдвига “разработка — реприза” (сонатная форма, рондо, сложная трехчастная с эпизодом, простая трехчастная с развивающей серединой) заключается, во-первых, в том, что здесь этому сдвигу предшествует сложный процесс внутри самой ГП. Роль связующей части (или раздела ГП, выполняющего ее роль, — “разомкнутая реприза”) в том, чтобы после экспозиции основного материала ЭОМ создать неустойчивую ситуацию ожидания и лишь затем ввести ПП—ЭПМ. Такой общей ситуации нет ни в одной форме (кроме рондо с ходами и разработкой между рефреном и эпизодом — ситуацией сравнительно редкой, так как во всех формах, в том числе и в рондо, ходы и разработки появляются при возвращении рефрена, то есть в ситуации “развитие — реприза”).

Поворот от ЭОМ к Р (развитию) и подготовке ЭПМ, изложению побочного нового материала, в той или иной мере менее устойчивого, более противоречивого в функциональном отношении, и составляет специфику сонатной экспозиции. Выраженный дефицит функций в каждом из разделов, включая и заключительную часть, создает спаянность, единство классической экспозиции, которая в целом остается неустойчивой. Заключение ПП и заключительная часть функционально противоречивы в экспозиции, ибо это разделы или, вернее, фазы формы, выражающие закрепление антитезы как утверждение неустойчивости. Баланс между устойчивостью и неустойчивостью, неустойчивое равновесие отличают весь этот раздел, требующий в целом продолжения в разработке или репризе (в некоторых редких случаях это будет продолжение в другой части контрастно-составной формы и сонатная рифма — реприза появится позже или трансформируется в финальный раздел цикла).

Вопреки существующему мнению о разрешении противоречий ГП и ПП в репризе, там неустойчивость раздела, — если его рассматривать изолированно, — не только не убывает, но чаще всего возрастает. Во-первых, благодаря частым внедрениям разработочности, во-вторых, благодаря перестройке ГП и связующей части, а также ПП. Сокращения ГП и изменения в связующей части, частое внедрение разработочных фрагментов всегда представляются вторичными по отношению к “оптимальному” строению в экспозиции. Тональное подчинение влияет не только на общий план формы, исчерпывая тональный конфликт экспозиции, но приводит иногда к довольно радикальным переменам внутри материала ПП.

Оптимальной тональностью ПП является тональность экспозиции, а не репризы. Именно в экспозиционной тональности тематизм (материал) ПП звучит наиболее целостно и ярче всего демонстрирует свои образные, художественные качества. Важна не только тональная семантика, но и оптимальное для данного мате-

риала регистровое решение. В репризе же, где материал ПП либо поднимается на кварту, либо опускается на квинту или на малую терцию (в минорных сонатных формах), композитор часто прибегает к дополнительным мерам, чтобы “согласовать” материал и тональность. Иногда одни элементы темы “поднимаются”, другие “опускаются”, что приводит к большей неустойчивости структуры. В оркестровой и ансамблевой музыке происходит переинструментовка, что также воспринимается как вторичное, наложенное на первоначальный вид темы ее переизложение, как вариант, могущий быть лишь вторым. Таким образом, неустойчивость ПП, даже если в основном ее материал не изменен в репризе, не меньшая, а большая, чем в экспозиции. Добавим к этому, что характерное для минорных симфоний Моцарта проведение ПП в миноре требует приспособления темы к иному ладу, и что сам минор при прочих равных условиях менее устойчив, чем мажор. Неустойчивость репризы делает невозможным ее существование в качестве формы самостоятельного произведения или части цикла. Скорее к самостоятельному существованию приспособлена экспозиция с ее тональным противостоянием, нежели однотональная, следовательно, “монотонная” реприза. Функцию завершения реприза выполняет лишь в контексте целого. В контексте целого воспринимается и нарушающая сбалансированность репризы кода.

Принцип функционального подобия в сонатной форме выступает в еще более ограниченных рамках, нежели в рондо. Имеются в виду, конечно, сонатные формы венских классиков. Проявляется он в возможности различным образом строить основную часть главной и побочной партий. В ГП функционально эквивалентными будут предложение и простая двухчастная (гораздо реже — простая трехчастная) форма. Варианты регламентированы главным образом жанровыми разновидностями сонатной формы: в фортепианной сонате, например, в ГП возможно и предложение, а в дуэтной (скрипка или виолончель с фортепиано) подобная форма ГП маловероятна. Еще менее вероятна она в симфонии. Точно также в камерных жанрах по сравнению с симфонией менее обширна и область ПП, включая сюда и зону “прорыва”, и дополнительного развития в недрах заключительной части. Словом, жанр диктует свои количественные пределы в зависимости от состава исполнителей. Но и в рамках одного жанра, например фортепианной сонаты в творчестве Бетховена, масштабы разделов и их структура определяются художественным замыслом.

ФОРМА И ПРИНЦИП

Некоторые из классических форм своеобразно соотносятся с принципами развития. Мы часто употребляем словосочетания: ва-
252

риации и вариационность, сонатная форма и сонатность, рондо и рондальность, трехчастная форма и трехчастность. В связи с этим можно вывести следующую закономерность: чем менее регламентирована композиционная сторона формы, чем универсальнее ее принцип, тем свободнее он проявляется в любой другой форме. Сами же отношения рондо и рондальности, вариаций и вариационности и т. д., генетически, изначально непротиворечивые и гармоничные, в формах классицизма оказываются весьма напряженными и по-разному выражаются в разных формах. В вариационной форме этот конфликт принципа вариаций как видоизмененного повтора и вариационной формы заключается в том, что средства вариационного развития (включая как вариационные, так и варианты изменения) оказываются недостаточными для построения самостоятельной вариационной формы.

Рондообразность, принцип рондо, проявляющийся на фоне других форм, уже не имеет того характера всеобщности, какой присущ принципу вариаций, ибо касается видоизменения не материала, а структуры. Вместе с тем структурный принцип рондо — чередование повторяющегося и неповторного (так определяет самую общую черту рондо В. А. Цуккерман) — представляется достаточно свободным. Все же отношения формы рондо и принципа рондообразности складываются иначе, чем отношения формы вариаций и вариационности. Отношение повторяющегося и неповторного в самом точном смысле и служит основным критерием рондообразности в нерондальных формах. Сюда можно отнести и двойные трехчастные формы $\underline{A B A_1 B_1 A}$ (сложная) или $\underline{a b a} b_1 a$ (простая), и форму типа $\underline{a b, c b, d b}$ и т. д., то есть форму, состоящую из разных куплетов или танцевальных колен с одинаковыми припевом, рефреном (такова форма в “Экоссезах” Бетховена). Черты рондообразности могут возникнуть и внутри сонатной формы в том случае, если, например, материал ГП в основной тональности в полном или сокращенном виде, но достаточно оформленный (не менее предложения или периода), появится в “неположенном” месте — в начале разработки, в коде и т. п. Такого рода вторжения рондальности нередки — и закономерны — в финальных частях циклов. Наконец, “микророндальность” возможна в любом разделе сложной формы (в том числе и в разработке) при условии, что какая-либо тема, достаточно четко оформленная, будет возвращаться, чередуясь с разработочными, функционально неустойчивыми фрагментами (как, например, в разработке Третьей симфонии Бетховена). В самой же форме рондо воплощение принципа чередования изменяемого и неизменного носит сугубо ре-

лятивный, относительный характер. Существуют однетемные рондо (у клавесинистов), в которых принцип чередования изменяющегося и неизменного осуществляется посредством сопоставления неизменного рефрена и более мобильных неустойчивых построений на материале основной темы, то есть главенствующим становится функциональный контраст. Имеются рондо, в которых определяющим является чередование рефрена с разделами, контрастными по материалу, то есть в основу формы положен контраст тематический. Смешанный тип представлен формами, в которых наряду с эпизодами на новой теме есть и разработки темы рефрена, и ходы, противопоставляемые рефрену.

Все три вида у венских классиков, как правило, сохраняют главный признак рондо — проведение рефрена в главной тональности. Не случайно этот признак кладется в основу самого определения формы в большинстве учебников. Но и он, как показывает материал, не стабилен. При некоторых условиях инотональные проведения рефрена могут выполнять функцию как рефрена, так и эпизода — все зависит от общей ситуации формы. В XX веке в творчестве Прокофьева на фоне ярких контрастных эпизодов и разработки инотональные проведения главной темы — даже сильно сокращенные и видоизмененные — несут функцию рефрена. А инотональные измененные проведения главной темы у клавесинистов могут с успехом выполнять роль эпизода. У Ф. Э. Баха такие проведения часто имеют двойственный смысл: их можно воспринимать и как возвращение рефрена, и как эпизоды и даже как ходы.

Если вариационность и форма вариаций различаются прежде всего по способу развития и преобразования темы, то рондальность и рондо различаются по принципу композиционной и функциональной соотнесенности разделов. В рондо и рефрен, и эпизоды являются полноправными и композиционно соотнесенными разделами в отличие от рондальности, возникающей “поверх” другой формы, где “лишние” проведения входят в какой-либо раздел как его составная часть. В рондо рефрен и эпизоды, а также связующие части и ходы функционально отличны и по-разному соотносятся друг с другом, что придает форме целенаправленность и завершенность, в отличие от рондообразных двойной простой и сложной трехчастной, двойных вариаций и рефренной (разные куплеты с одинаковым рефреном — типа экосезов Бетховена), где функциональные отношения рефрена и эпизодов однородны.

Еще более сложными и неоднозначными выглядят отношения между сонатной формой и сонатностью как принципом. Здесь все зависит от того, что именно каждый исследователь считает главным признаком сонатности: разработочность, или проведение в

репризе темы ПП в тональном подчинении, или строение экспозиции. Проникновением сонатности в рондо можно считать и разрастание хода до самостоятельного раздела — разработки или внедрение разработочного развития в любую другую форму. Иногда под сонатностью имеется в виду качественное переосмысление тематизма, тот принцип развития, который (на раннем этапе становления термина) Асафьев определял словом “симфонизм” Сонатность в качестве синонима симфонизма становится понятием расплывчатым, имеющим оценочно-эстетический, а не теоретический смысл. Признаки сонатности в несонатных формах (достаточно типичные для сонатной формы) все же не являются сущностными. Они могут встретиться в других формах, совершенно независимых от сонатности. Только Ю. Н. Тюлин при разграничении высших форм рондо на сложные рондо и на рондо-сонату руководствовался сущностным признаком сонатности — наличием сонатной экспозиции и в ней динамического сопряжения ГП и ПП (100, 260). Сонатная экспозиция — специфическая принадлежность сонатной формы и вне ее, в качестве раздела, в классической форме встречается только в рондо-сонате (основной признак) и простом рондо (факультативный признак). В сонатной экспозиции может быть написан раздел контрастно-составной или даже циклической формы, но тогда это уже нельзя расценивать как проникновение сонатности в какую-либо другую форму.

ТРЕХЧАСТНОСТЬ И ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА

В музыке венских классиков, где и простая и сложная трехчастные формы отвердели и функционально определились, понятие “трехчастность” обозначает резкие отклонения от функционального статуса этих форм при сохранении композиционного сходства с ними. Трехчастность может быть трактована очень широко, может относиться и к таким формам, как полная сонатная и рондо-соната, ибо трехчастность здесь — самый крупный уровень членения. Трехчастность — это и форма с обрамлением, то есть с достаточно масштабными вступлением и заключением. Трехчастность в смешанных формах композиционно объединяет нетрадиционные и функционально не соответствующие трехчастной форме разделы (первая часть Двдцать восьмой сонаты ор. 101 Бетховена). Трехчастность как вторичная форма в вариационном цикле, где середина фактурно и тонально обособлена или служит интермедией, вариацией не на тему, — также частое явление. В вариационном цикле понятие репризы как раздела, идентичного первому по материалу, становится условным. Еще более условной воспринимается репризность в опере, где

сольная сцена может быть обрамлена хоровыми или ансамблевыми сценами, и наоборот. Тем не менее, несмотря на то что “репризы” могут быть по материалу совершенно иными, чем экспозиции, такое обрамление играет весьма существенную композиционную роль. Трехчастность высшего типа в сонатно-симфоническом цикле более всего характерна для концерта, где медленная часть контрастирует с оживленными по темпу и насыщенными игровым началом крайними частями.

Вместо заключения

В творчестве Бетховена классический (в узком смысле — классицистский) принцип формообразования нашел свое высшее выражение. Это верхняя граница стиля и соответствовавших ему форм выражения. Но именно в творчестве Бетховена классицизм уже чреват прорывами в новый стиль, к новым если не принципам, то отношениям к сложившимся в классицизме формам. Прочность, вместительность классических форм и принципов формообразования как раз и заключается в том, что они выдерживают напор стилей, вбирая в себя все новые и новые тенденции. Словом, классическая форма — форма в широком смысле слова — явление развивающееся. Перекинув мост от XVIII к XX веку иногда через голову раннего романтизма, Бетховен тем не менее остался классиком: его эстетика, его мышление остались классическими. Точно так же младший современник Бетховена Шуберт — романтик — связан узами тесного родства с классицизмом еще добетховенским.

Эти очевидные факты говорят не только и не столько о том, что типовая форма отнюдь не тождественна содержанию, отделяется от содержания, но и о том, что иерархическая структура самой формы как целого развивается асинхронно, что какие-то ее элементы и уровни могут обгонять другие или отставать в своем развитии, что одни стереотипы оказываются прочнее, другие исчезают вовсе или переосмысливаются.

Каковы судьбы типовых форм классицизма в XIX веке? Как обогатились и видоизменились основные формообразующие принципы?

1. Увеличились, количественно разрослись не только крупные формы, но и, конечно, сонатно-симфонический цикл в целом. Прецедент — Девятая симфония Бетховена и Девятая (C-dur) симфония Шуберта. Более отдаленные связи это явление имеет с крупной формой в инструментальных жанрах барокко.

2. Одновременно с процессом количественного разрастания происходит уплотнение информации, насыщение партитуры событиями разных планов, функционально и образно контрастных. В

этом выражается связь с классицизмом, ибо в барочной полифонии голоса статистически функционально близки — если не иметь в виду каждый отдельный момент, где может проявляться функциональное неравенство голосов. Чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить страницу партитуры Вагнера или Чайковского, Рихарда Штрауса или Скрябина со страницей партитуры Гайдна, Моцарта, Телемана и даже И. С. Баха.

3. Наряду с уплотнением информации и разрастанием формы сказывается и новая тенденция в содержательном плане: “моноаффектность” разделов, эмоциональное единство, рост образа “изнутри”, что, конечно, связано с удержанием монофактуры на больших пространствах и завершенностью, полнотой экспонирования, с возникновением в экспозиционных разделах не периода и тем более не предложения, а репризных или фазных форм.

4. Следствием этого явилось дальнейшее углубление контрастов (центробежная тенденция) внутри формы. Это отразилось на всех формах: сонатной (контраст ГП и ПП); рондо (контраст рефрена и эпизодов); вариаций (контраст вариаций); сложной трехчастной (первый и второй разделы). Центробежная тенденция выразилась и в увеличении роли сдвига-сопоставления, и в сюитности как следствии эмансипации разделов. Господство материала над развитием, уплотнение информации и расчлененность формы очень характерны для фортепианных произведений Шумана.

5. Самым ярким воплощением этой тенденции явился культ лирической миниатюры. Область характерного (карнавального), область быта, пейзаж, история, фольклор, переосмысленные в лирическом аспекте, — все это стало основой для контрастных сопоставлений в рамках цикла, объединенных общей авторской позицией. Прецедент — Багатели Бетховена, циклы одножанровых пьес Шуберга.

6. Контртенденции, центростремительные силы действуют и в формах романтиков. Однако диалектическое единство центробежных и центростремительных сил отчасти уже нарушено благодаря поляризации обеих тенденций. Особенно наглядно эта поляризация выразилась в так называемых свободных формах. Л. А. Мазель в статье “Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена” (49) рассматривает очень характерное (и не только для Шопена) явление — сосредоточение экспозиционности в начале формы и разработочности в конце, связывая его с мировоззрением и стилем романтиков. Сюитности и автономизации разделов противостоят принцип сквозного тематизма, монотематизм, тяготение к контрастно-составной форме (цикл в одночастности), то есть специфические “декларативные” способы объединения, стоящие как бы над процессом формообразования, хотя и традиция собственно развития и преобразования материала также не только продолжена,

258

но и в отдельных случаях приобрела сквозной характер, проникая во все поры формы, во все ее разделы. Тем самым постепенно размывается принцип контраста функций разделов, столь типичный для классиков. В конечном счете этот процесс привел в творчестве немецких композиторов конца XIX — начала XX века к фазным формам, недифференцированным в функциональном отношении, опирающимся на сдвиг \wedge

Однако наряду с этим традиции классических типовых форм сохранились и в XX веке. И функциональный контраст экспозиционных и развивающих разделов, и диалектическое единство центральных и центробежных сил, и классические формы синтаксиса (в особенности синтаксиса I — мелких единиц) — все это очень рельефно и четко выражено в творчестве Шостаковича, Прокофьева, наследовавших эти принципы классической формы, продолженные в творчестве Брамса, Франка, Чайковского, Бородина, Танеева, Скрябина (раннего и среднего периодов).

Классическая форма, так же как и классическая гармония, не умерла, не исчезла бесследно и в наши дни. Подобно строгой полифонии, фуге, она вошла в современную культуру в лучших, самых высоких и совершенных художественных образцах. Закон “отрицания отрицания” действует и в масштабах истории. Сегодняшний день — всегда отрицание дня вчерашнего, психологический акцент стоит на новизне. Но тем большее внимание к этому вчерашнему ждет нас завтра. Есть основания предполагать, что классическая форма, ее законы и эстетика пресуществятся в классическом искусстве завтрашнего дня.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Мелодика С. Прокофьева. Л., 1969.
2. Арановский М. Симфонические искания. Л., 1979.
3. Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. М., 1991.
4. Арзаманов Ф. Тансеев — преподаватель курса музыкальных форм. М., 1963.
5. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963.
6. Барабаш Ю. О повторяющемся и неповторимом // Современные проблемы литературоведения и языкознания. М., 1977.
7. Барсова И. Симфонии Густава Малера. М., 1975.
8. Березовчук Л. О специфике периодов изменения системы музыкального языка (к постановке проблемы) // Эволюционные процессы музыкального мышления. Л., 1986.
9. Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л., 1985.
10. Бессознательное: Природа, функции, методы исследования. Вып. 2. Тбилиси, 1978.
11. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970.
12. Бобровский В. К вопросу о драматургии музыкальной формы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.
13. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
14. Борьба идей в современной эстетике: Теории, школы, концепции // Художественный процесс и идеологическая борьба. М., 1975.
15. Бражников М. Древнерусская теория музыки. Л., 1972.
16. Браудо И. Артикуляция. Л., 1973.
17. Буцкой А. Структура музыкального произведения. М.; Л., 1948.
18. Буцкой А. Методологические предпосылки курса анализа музыкальных произведений // Вопросы музыкознания. Вып. 2. М., 1955.

19. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев, 1973.
20. Горюхина Н. Открытые формы // Форма и стиль. Ч. 1. Л., 1990.
21. Грамматика современного русского литературного языка. М., 1970.
22. Григорьев С. О мелодике Римского-Корсакова. М., 1961.
23. Давыдов Ю. Вульгарно-потребительский гедонизм и кризис художественного восприятия // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 2. М., 1973.
24. Друскин М. Иоганн Себастьян Бах. М., 1982.
25. Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. М., 1972.
26. Евдокимова Ю. Полифонические традиции в раннесонатной форме // Вопросы музыковедения. Вып. 2. М., 1973.
27. Евдокимова Ю. История полифонии. Вып. 1. Многоголосие Средневековья X—XIV века. М., 1983.
28. Задерацкий В. Полифония как принцип развития в сонатной форме Шостаковича и Хиндемита // Вопросы музыкальной формы. Вып. 1. М., 1967.
29. Катуар Г. Музыкальная форма. Ч. 1, 2. М., 1937.
30. Климовицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти // Вопросы музыкальной формы. Вып. 1. М., 1967.
31. Климовицкий А. О кульминации в первой части Героической симфонии Бетховена // Л. ван Бетховен. 1770—1970. Л., 1970.
32. Козлов П., Степанов А. Анализ музыкального произведения. М., 1960.
33. Кон Ю. Вопросы анализа современной музыки. Л., 1982.
34. Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., 1931.
35. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в “Тристане” Вагнера. М., 1975.
36. Кушнарев Х. К проблеме анализа музыкального произведения // Сов. музыка, 1934, № 6.
37. Кушнарев Х. О полифонии. М., 1971.
38. Лаврентьева И. Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта // От Люлли до наших дней. М., 1967.
39. Лаврентьева И. Влияние песенности на формообразование в симфониях Шуберта // О музыке. М., 1974.
40. Лаул Р. Модулирующие формы. Л., 1986.
41. Ливанова Т. Музыкальная драматургия И. С. Баха. М., 1949.

42. Ливанова Т. Большая композиция в пору И. С. Баха // Вопросы музыкознания. Вып. 2. М., 1955.
43. Лобанов М. Новое значение старого термина // Сов. музыка, 1973, № 10.
44. Лосев А. О понятии художественного канона // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
45. Лотман Ю. Структура художественного текста. М., 1970.
46. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Л., 1972.
47. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.
48. Мазель Л. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки // Интонация и музыкальный образ. М., 1965.
49. Мазель Л. Исследования о Шопене. М., 1971.
50. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972.
51. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. М., 1978.
52. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1979.
53. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
54. Медушевский В. Динамические возможности вариационного принципа в современной музыке // Вопросы музыкальной формы. Вып. 1. М., 1967.
55. Медушевский В. О динамическом контрасте в музыке // Эстетические очерки. Вып. 1. М., 1967.
56. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.
57. Милка А. Теоретические основы функциональности в музыке. Л., 1982.
58. Михайлов М. Стиль в музыке. Л., 1981.
59. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966.
60. Музыкальная эстетика Средневековья и Возрождения/ Сост. и общая ред. В. И.Шестакова. М., 1968.
61. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
62. Назайкинский Е. О роли музыкознания в современной культуре // Сов. музыка, 1982, № 5.
63. Нейштадт И. Проблема жанра в современной теории музыки // Проблемы музыкального жанра. М., 1981.
64. Папуш М. К анализу понятия мелодия // Музыкальное искусство и наука. Вып. 2. М., 1973.
65. Праут Э. Музыкальная форма. М., 1917.
66. Пропп В. Морфология волшебной сказки. М., 1969.

67. Протопопов В. Вторжение вариаций в сонатную форму // Сов. музыка, 1949, № 11.
68. Протопопов В. Вариационный метод развития тематизма в музыке Шопена // Фридерик Шопен. М., 1960.
69. Протопопов В. "Иван Сусанин" Глинки. М., 1961.
70. Протопопов В. Контрастно-составные формы // Сов. музыка, 1962, № 9.
71. Протопопов В. История полифонии. Западноевропейская классика. М., 1965.
72. Протопопов В. Вариационные процессы в музыкальной форме. М., 1967.
73. Протопопов В. Принципы музыкальной формы Бетховена. М., 1970.
74. Протопопов В. Проблемы формы в полифонических произведениях строгого стиля // Сов. музыка, 1977, № 3.
75. Протопопов В. Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX в. М., 1979.
76. Ремпель Л. Изобразительный канон и стилистика форм на Среднем Востоке // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
77. Ручьевская Е. Интонационный кризис и проблемы перинтонирования // Сов. музыка, 1975, № 5.
78. Ручьевская Е. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Современные вопросы музыкознания. М., 1976.
79. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1977.
80. Ручьевская Е. Формообразующий принцип как историческая категория // История и современность. Л., 1981.
81. Ручьевская Е. Стиль как система отношений // Сов. музыка, 1984, № 4.
82. Ручьевская Е., Широкова В. и др. Анализ вокальных произведений. Л., 1989.
83. Сергеев В. Андрей Рублев. М., 1981.
84. Скребков С. Анализ музыкальных произведений. М., 1958.
85. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
86. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке. М., 1985.
87. Словарь современного русского литературного языка. М.; Л., 1964.
88. Соколов О. О двух основных принципах формообразования в музыке // О музыке. М., 1973.
89. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. Горький, 1977.
90. Сохор А. Теория музыкальных жанров // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.

91. Способин И. Музыкальная форма. М., 1947.
92. Тиц М. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений. Киев, 1972.
93. Тох Э. Учение о мелодии. М., 1928.
94. Тюлин Ю. Строение музыкальной речи. Л., 1962.
95. Тюлин Ю. Учение о гармонии. М., 1966.
96. Тюлин Ю. Современная гармония и ее историческое происхождение // Теоретические проблемы музыки XX в. Ч. 1. М., 1967.
97. Тюлин Ю. О произведениях Бетховена последнего периода // Бетховен: Сб. статей. Вып. 1. М., 1971.
98. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. М., 1977.
99. Тюлин Ю., Привано Н. Теоретические основы гармонии. М., 1965.
100. Тюлин Ю. и др. Музыкальная форма. М., 1974.
101. Управление, информация, интеллект. М., 1976.
102. Успенский Б. О семиотике иконы // Труды по знаковым системам. Вып. 5. Тарту, 1971.
103. Федотов В. Начало западноевропейской полифонии. Владивосток, 1985.
104. Харлап М. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма. М., 1978.
105. Харлап М. Ритм и метр в музыке устной традиции. М., 1986.
106. Холопов Ю. Принцип классификации музыкальных форм // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.
107. Холопов Ю. Концертная форма у И. С. Баха // О музыке. М., 1974.
108. Холопов Ю. Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма. М., 1978.
109. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М., 1988.
110. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. М., 1971.
111. Холопова В. О прототипах функции музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М., 1979.
112. Холопова В. Фактура. М., 1979.
113. Холопова В. Музыкальный ритм. М., 1980.
114. Холопова В. Музыкальный тематизм. М., 1983.
115. Холопова В. Мелодика. М., 1984.
116. Холопова В. К проблеме музыкальных форм 60 — 70-х годов XX в. // Современное искусство композиции. М., 1985.
117. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964.

118. Цуккерман В. Целостный анализ музыкальных произведений и его методика // Интонация и музыкальный образ. М., 1965.
119. Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 1, 2. М., 1970, 1975.
120. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. М., 1971.
121. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма. М., 1974.
122. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования. Простые формы. М., 1980.
123. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Сложные формы. М., 1983.
124. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Рондо в его историческом развитии. Ч. 1. М., 1988.
125. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. М., 1984.
126. Чигарева Е. О связях музыкальной темы с гармонической и композиционной структурой музыкального произведения в целом // Проблемы музыкальной науки. М., 1973.
127. Южак К. О природе и специфике полифонического мышления // Полифония. М., 1975.
128. Яворский Б. Строение музыкальной речи. В 3-х ч. М., 1908.
129. Altmann G. Musikalische Formenlehre. Berlin, 1979.
130. Bessler H. Das musikalische Hören der Neuzeit. Berlin, 1959.
131. Leichtentritt H. Musikalische Formenlehre. Leipzig, 1911.
132. Riemann H. Musikalische Formenlehre. Leipzig, 1897.
133. Riemann H. Musik-Lexikon. Sachteil. Mainz, 1967.
134. Riemann H. Grosse Kompositionslehre. Bd. 1. Berlin, 1902.
135. Stöhr R. Formenlehre der Musik. Leipzig, 1954.

Содержание

<i>Введение</i>	3
Р а з д е л I. ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ	
Глава 1. Отношение текста и закономерности (к проблеме эволюции понятий)	7
Глава 2. Стиль, жанр, форма	15
Форма и стиль	23
Форма и жанр	28
Глава 3. Функциональность музыкальной формы	35
Общие положения	35
Бифункциональность элементов музыкальной ткани	41
Музыкальное событие	48
Взаимодействие событий	55
Обобщающее событие	56
Структурная полифункциональность и функциональное подобие структур	57
Количественное подобие	62
Функциональность и количественная сторона формы	63
Р а з д е л II. СИНТАКСИС	
Глава 1. Система понятий, терминология	66
Глава 2. Языковой уровень синтаксиса	77
Мотив, попевка, субмотив, микромотив, <i>Korfmotiv</i> , фраза, фигура, комбинация фигур	77
Глава 3. Предложение и период	92
Тактометрический период и предложение	92
Экспозиционное предложение	94
Тактометрический период	97
Синтаксические единицы высшего уровня в неэкспозиционных разделах формы	110
Прозоподобный период	119
Глава 4. Общие проблемы синтаксиса	120
Событие на уровне синтаксиса	120
Сочетаемость и взаимодействие элементов синтаксиса	122
Функциональность и афункциональность синтаксиса	128
Функциональное подобие и количественная эквивалентность в синтаксисе	132
Синтаксис и фактура	135
Синтаксис в многоголосной фактуре	139
Синтаксис и тематизм	140
Синтаксис вербальный и музыкальный (сходство и различие)	142

Раздел III. ФОРМА КАК ЦЕЛОЕ

Глава 1. Функциональность классической музыкальной формы. ...	150
Специальные функции музыкальной формы.....	151
Реприза	164
Взаимодействие функций (переменность, наложение, принципы замещения)	167
Событие на уровне композиции	168
Глава 2. Типовые структуры классической формы.....	178
Композиция.....	179
Принципы развития: тождество, контраст, варьиро- вание. Роль тождества и контраста в становлении музыкальной формы	189
Тождество и проблема “открытой формы”	201
Контраст.....	207
Принцип видоизмененного повтора (вариация, вариант).....	217
Взаимодействие вариационного и вариантного развития. Вариационное и вариантное развитие в невариационных формах	224
Глава 3. Типовые формы классицизма с позиций отношения структуры и функции.	228
Простые формы	228
Сложная трехчастная форма	232
Вариационная форма	237
Рондо	242
Сонатная форма	248
Форма и принцип	251
Трехчастность и трехчастная форма	254
 <i>Вместо заключения</i>	 255
<i>Список литературы</i>	258

Екатерина Александровна Ручьевская

**КЛАССИЧЕСКАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА**

Учебник по анализу

Редактор А. Д. Трейстер

ЛР № 030560 29. 06. 98. Формат 60х90/16. Бум. офс. Гарн. таймс. Печ. л. 16,75.
Уч.-изд.л. 17. Издательство "Композитор" (Санкт-Петербург). 190000, Санкт-
Петербург, Большая Морская ул., 45.

Телефоны: (007) (812) 314-50-54, 312-04-97. Факс: (812) 311-58-11

E-mail: office@compozitor.spb.ru

Internet: <http://www.compozitor.spb.ru>

80
72113