

Andrey DENISOV
Thematic contents
and development in phase forms
of Boris Tischenko's works

Андрей ДЕНИСОВ
Тематизм и развитие
в фазной форме
произведений Б. Тищенко

При всем разнообразии стилевых и эстетических направлений в развитии музыкального искусства XX века можно выделить две магистральные линии. С одной стороны, это сохранение в относительно неизменном виде принципов музыкального мышления, доставшихся XX столетию по наследству от предшествующих эпох. С другой — радикальное переосмысление этих принципов, которое привело к появлению новых закономерностей организации музыкального текста — гармонии, ритма, приемов формообразования.

Среди последних следует выделить фазную форму, особенности которой оказались исключительно значимыми для музыкального мышления XX века. В настоящей работе мы остановимся только на одном из ее вариантов, а именно — связанном с творческим методом Б. Тищенко¹. Именно в творчестве этого композитора фазная форма оказалась наиболее «востребованной», а ее черты обрели законченный, более или менее стабильный облик. Впрочем, как будет показано, многие закономерности фазной формы у Тищенко имеют универсальный характер, выходя за пределы авторского стиля.

The author of article analyzes the characteristic features of the phase form organization in Boris Tischenko's symphonic works. The analysis demonstrates the peculiarities of thematic contents, the syntactic structure of the themes and transformation of their intonations. The results of the analysis allow to elucidate the general structure and the functional relations in the phase form, as well as its main compositional variants.

Key words: thematic contents, form, composition, development, process, intonation, phase, function, structure.

В статье рассматриваются особенности организации фазной формы в симфонических произведениях Бориса Тищенко. Показана специфика тематизма, его синтаксического строения и интонационных преобразований.

Анализируется общая структура и функциональные отношения в фазной форме, а также ее основные композиционные разновидности.

Ключевые слова: тематизм, форма, композиция, развитие, процесс, интонация, фаза, функция, структура.

Фазная форма основана на постепенном развертывании интонационных структур, не складывающихся в замкнутые, четко отграниченные синтаксические построения и составляющих целостное единство. Фрагменты, внутри которых сохраняется это единство, образуют фазы, представляющие структурные элементы формы. Внутренние процессы развития, действующие в пределах фазы, словно бы выходят на поверхность при смене фаз. Ведущим и основополагающим фактором, регулирующим подобное продвижение фаз, следует считать функциональность. Смена фаз диктуется общими логическими функциями, теория которых была подробно разработана В. Бобровским на основе концепции Б. Асафьева. Именно они диктуют «ход событий», выступают в роли «режиссера», осуществляющего процесс развития.

Само появление термина «фаза» в научном обиходе было продиктовано необходимостью адекватного исследования тех явлений формообразования, которые невозможно описать в системе представлений, разработанных при анализе форм эпохи классицизма. Так,

¹ Интонационно-фазной форме в творчестве Б. Тищенко посвящены работы С. Петрикова [11; 12], В. Сырова [17].

обреченными на неудачу оказываются попытки поиска «традиционных» синтаксических структур во вступлении к «Тристану и Изольде» Р. Вагнера. В то же время, значительная роль свойственного фазной форме поступательного развертывания в музыке XX века позволяет рассматривать его как некий общий принцип формообразования, действующий в условиях самых разных стилевых систем.

Первым ввел понятие фазы в сферу теории музыки Эрнст Курт. Он применил его, давая характеристику процесса мелодического движения: «внутри [...] участков, возникающих как единое замкнутое линейное целое, не распадающееся более на части, царит единство напряжения, — как бы одно дыхание, в котором формообразование из мелодической энергии ничем не прерывается. Каждая такая замкнутая связь является единством отдельной фазы движения» [10, с. 48].

Аналогичную трактовку можно обнаружить и в более поздних исследованиях. Например, В. Задерацкий определяет фазу мелодического движения как синтаксическое построение в мелодическом потоке [6, с. 18]. Фазное развитие как формообразующий принцип рассматривается Е. Ручьевской: «в формах, основанных на сдвигах-переломах [...] отсутствует резкая смена функций, функциональный контраст, части такой формы лучше определять как фазы развития»² [14, с. 123].

Отметим, что исследование форм, «ориентированных на процесс», приводит к появлению ряда категорий, также заставляющих вспомнить о фазной форме. От последней эти формы отличаются наличием ясно выраженного функционального контраста между разделами. Так, И. Барсова разграничивает закрытую и открытую формы, ориентированные соответственно на итог, цель развития и на сам процесс развития [2]³. С. Слонимский, исследуя симфоническое творчество С. Прокофьева, вводит и обосновывает понятия продолжающего тематизма и цепной формы, основанной на сквозном развитии и сопряжении постоянно вовлекаемого в процесс движения формы нового тематизма [16]. В. Бобровский, анализируя ряд произведений Д. Шостаковича, характеризует некоторые особенности формообразования в них как методы тематически-концентрированного развертывания и разработочного развертывания [4]. Кроме того, В. Бобровский, определяя особые формы тематизма в монографии «Функциональные основы музыкальной формы», описывает тип тематизма, организованный по принципу «фон равен рельефу», и рассредоточенный тематизм [5]. Не связанные прямо с процессуальной природой фазного становления, эти типы, тем не менее, имеют черты, свойственные также и фазной форме. Среди них — тематическая значимость всех компонентов музыкаль-

ной ткани, определяющая роль мелких синтаксических структур, совмещение функций изложения и развития.

Становление фазной формы в музыкальном искусстве — процесс длительный. Корни его следует искать, очевидно, в формах, основанных на непрерывно-процессуальном начале. Во-первых, это полифония строгого стиля, в которой огромную роль играет сукцессивное движение: мельчайшие синтаксические единицы образуют единый мелодический ток; внутри него и происходит процесс скрытого развития. Во-вторых, это некоторые формы эпохи барокко, основанные на импровизации: природа их также связана с тематическим развертыванием сукцессивного типа. Наконец, это разработочные разделы и сквозные сцены из опер (аккомпанированные речитативы, например). В этих случаях помимо векторного, направленного движения мелких синтаксических единиц важно общее состояние неустойчивости, напряжения, во многом свойственное (хотя и в другом качестве) и фазной форме.

В дальнейшем становление фазной формы наиболее интенсивно происходило в XIX–XX веках. Судя по всему, стремление представить внутренний, скрытый процесс смен психологических состояний, углубленно-интроспективное созерцание, наиболее близкое сукцессивной природе фазной формы, скорее всего и является предпосылкой, вызвавшей столь значительное ее распространение в музыке минувшего столетия⁴.

В целом, фазная форма может существовать в трех вариантах:

1. Наряду с какой-то другой формой:
 - А. Фазная форма как будто бы «вписана» в разделы другой формы. Так, разделы сонатной формы первой части Восьмой симфонии Шостаковича образуют фазы, но логика их соотношения организована все-таки сонатной формой.
 - В. Фазная форма вместе с другой формой образуют два плана. Пример — вторая часть Седьмой сонаты Б. Тищенко, в которой вариационная форма сосуществует с фазной формой. В этом случае между планами имеются области соприкосновения.
2. Как самостоятельная форма. Пример — Третья симфония Б. Тищенко.

В первом варианте (1-А) фазная форма прорастает внутри, например, сонатной. Такой тип формы, скорее всего, уместно считать промежуточным между уже сложившимися формами и фазными формами. Во втором типе (1-В) фазная форма может пересекаться, к примеру, с вариациями. В этом случае вариации и фазная форма находятся в комплементарном соотношении, то есть дополняют друг друга. Настоящая работа посвящена фазной форме

² Сдвиг-перелом в развитии — «точка или относительно пространная зона, обозначающая переход развития в новую функциональную фазу» [14, с. 122].

³ Н. Зейфас рассматривает тенденцию к открытой форме как характеристическое проявление закономерностей музыкального барокко в жанре *concerto grosso* (при этом автор отталкивается от «пар понятий» Г. Вельфлина) [7, с. 405]; проблеме открытой формы посвящена работа Ю. Кона [9].

⁴ На роль процессуального начала в творчестве Б. Тищенко обращает внимание, например, Б. Кац [8].

Тематизм и развитие в фазной форме

третьего типа. Обращение к ней продиктовано желанием показать особенности фазной формы в ее «чистом» виде⁵, что в дальнейшем позволит анализировать и более сложные случаи.

Особенности тематизма в фазной форме

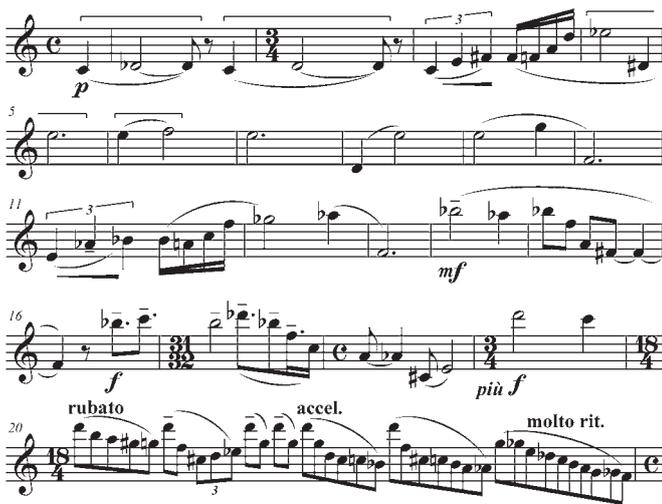
Для тематизма фазной формы характерно сосуществование диалектически противоположных черт. С одной стороны, он репрезентируется отдельными ячейками, интонационными формулами (Пример 1). С другой — он обретает тематическое качество только при восприятии некоего целостного построения. В этом построении интонационные ячейки повторяются, вовлекаясь в разный интонационный контекст (Пример 2). Сами тематические формулы представляют собой комбинации нескольких звуков, образующих своего рода «интонационное зерно», из которого вырастает вся форма. Подобные формулы можно обнаружить во многих сочинениях Б. Тищенко: в Пятой симфонии это формула, образованная нисходящей секундой (Пример 3); в Концерте для арфы с оркестром — секунда, заполняющая и распеваящая терцию (Пример 4); в Первом виолончельном концерте — ритмизованный один звук, затем опеваемый сверху и снизу секундами (Пример 5); в Третьей симфонии — две секунды, разнесенные на интервал кварты (Пример 6).

Пример 1

Концерт для флейты, фортепиано и струнных. I часть. Начало



Пример 2



Пример 3

Пятая симфония. Начало



Пример 4

Концерт для арфы с оркестром. I часть. Начало



Пример 5

Концерт для виолончели с оркестром № 1. Начало



Пример 6

Третья симфония. Начало



Отличительная черта всех формул — предельная краткость, элементарность: часто это интервал секунды, иногда даже один звук. Но именно эта элементарность содержит в себе огромный внутренний потенциал для дальнейшего развития. Краткость и простота формулы максимально способствуют ее запоминаемости. Кроме того, подобные формулы нередко представляют собой «общеизвестные» интонации, встречающиеся в произведениях многих авторов разных эпох, либо интонации с определенной семантикой. Например, нисходящая малая секунда связана с интонацией плача, начальная формула из Третьей симфонии имеет конкретный праисток⁶, отсылающий к целой группе произведений, в числе которых — соль-минорная fuga из ХТК-I И. С. Баха, ля-минорный квартет Л. Бетховена (Пример 7). Одновременно, краткость и элементарность интонационной структуры формулы дает возможность усложнять и преобразовывать ее в дальнейшем, а также позволяет вовлекать ее в постоянно обновляющийся контекст при сохранении узнаваемости.

Пример 7



⁵ По этой же причине в качестве примеров будут рассматриваться непрограммные симфонические и камерно-инструментальные произведения. В вокальных, театральных и программных сочинениях закономерности фазной формы могут регулироваться не только музыкальными, но и внемузыкальными факторами.

⁶ У Тищенко он, конечно, кардинально переосмыслен.

Описанные выше особенности тематизма фазной формы приводят к важному следствию. Оно заключается в том, что в фазной форме есть тенденция предельного насыщения всей музыкальной ткани интонационными формулами (Пример 8). В более общем виде эта тенденция может быть охарактеризована так: одна из отличительных черт фазной формы — максимальность роли тематически значимых элементов. Это повышение тематической плотности, конечно, не может не отразиться на иерархии структуры музыкальной ткани, в частности, оппозиции между ведущим и сопровождающим тематическими планами (Hauptstimme и Nebenstimme).

Пример 8

Третья симфония. Первая медитация

28

Оппозиция между ведущим и сопровождающим планами в фазной форме создается сразу в нескольких плоскостях, тесно взаимосвязанных между собой. Основную роль везде играет степень различимости звучания формулы — сохранения ее в том качестве, при котором ее можно было бы противопоставить «окружению», контексту. Степень различимости имеет всегда относительный вид — слушатель, во-первых, сопоставляет то, что звучит в настоящий момент, с первоначальным обликом формулы, а во-вторых, соотносит степень сохранности формулы в разных уровнях музыкальной ткани данного фрагмента формы.

Если сравнить первоначальный вид формулы с ее обликом в данном участке формы, то выяснится, что степень различимости зависит, с одной стороны, от того, насколько сильно преобразована формула (фактор трансформированности), с другой, от того, выступает ли она как автономная структура, или входит в состав более сложного по строению целого (фактор автономности). Нередко оба фактора оказывают влияние на степень различимости формулы в комплексе (подробно действие каждого фактора будет рассмотрено в следующем разделе). В Примере 9 формула звучит в ракоходе, с интервальными и ритмическими изменениями, поэтому степень ее различимости — ниже, чем, например, в третьем такте партии валторны (Пример 10). В Примере 11 (Концерт для флейты, фортепиано и струнных, первая часть, цифра 2), в партии флейты формула находится в конце относительно продолжительной мелодической линии, то есть выступает как часть целого. Кроме того,

она ритмически преобразована так, что меняется соотношение длительностей нот, образующих интонацию секунды, что снижает степень различимости.

Пример 9

Третья симфония. Первая медитация

Cl. in B

14

mp

Пример 10

Третья симфония. Первая медитация

Corno

3

Иерархия ткани формируется в условиях конкретного ритмического, динамического, регистрового и тембрового контекстов, в значительной мере способствующих созданию контраста. В Примере 11 в партии второй виолончели формула изложена целыми нотами в самом низком регистре. Кроме того, создается контраст между тембровым комплексом струнных (играющих в динамике *mf* и на *crescendo*) и прозрачным тембром флейты.

Пример 11

Концерт для флейты, фортепиано и струнных. I часть

Fl.

Vc. div.

Cb.

cresc.

mf cresc. pizz. (vidr. sul G)

mf

cresc.

Если сравнивать степень различимости формулы в разных уровнях ткани данного фрагмента формы, то выясняется, что насыщению ткани интонационными формулами сопутствует появление оппозиции между ведущим и сопровождающим планами: в первом степень различимости звучания формулы в той или иной степени выше, чем в сопровождающем плане. В Примере 11 у второй виолончели формула звучит в исходном виде, в то время как в партии флейты она растворяется, теряет свою различимость. Но вид оппозиции между ведущим и сопровождающим планами подвижен и изменчив: в одном случае она обострена (как в Примере 11), в другом — границы между планами более сглажены либо почти полностью исчезают (Пример 12).

Тематизм и развитие в фазной форме

Пример 12

Концерт для флейты, фортепиано и струнных. I часть

Таким образом, степень отграниченности между ведущим и сопровождающим тематическими планами приобретает драматургический смысл. При этом само развитие, происходящее в фазной форме, распределяется в последовательности фаз⁷. В первой фазе происходит репрезентация тематического материала: излагается интонационная формула с последующим ее преобразованием. Поэтому первую фазу будем называть фазой экспозиционного становления: в ней жизнь интонационных формул постигается в их изложении и дальнейшем становлении. В произведениях Б. Тищенко эта фаза часто имеет одноголосное, монодическое изложение. Так создается ощущение значимости каждого тона, необходимое для создания максимальной степени различимости звучания формулы. Оппозиции между ведущим и сопровождающим планами не существует, только в развертывании осознается неравнозначность отдельных стадий процесса продвижения материала по отношению друг к другу. Одновременно происходит процесс развития формулы, возникают новые интонационные образования (так, в Третьей симфонии появляется вторая интонационная формула — Пример 13).

Во второй фазе излагается тематическая формула (как и в первой фазе): подключаются новые голоса (нередко — по схеме имитации). Одновременно она подвергается активным преобразованиям: осуществляется развитие, начатое в первой фазе. В этой фазе (фазе продолжающего развития) возникает оппозиция между ведущим и сопровождающим планами (Пример 11).

⁷ Трудно согласиться с С. Петриковым, выдвигающим в качестве первичного критерия разграничения фаз фактурные изменения. Фактурой той или иной фазы — внешнее, «вещественное» ее оформление, вид которого обусловлен соотношением логических функций. Фактурное развитие, безусловно, играет важнейшую роль в фазной форме, но оно не может быть рассмотрено как нечто первичное и самодостаточное.

Пример 13

Третья симфония. Первая медитация

В следующей фазе оппозиция между ведущим и сопровождающим планами исчезает. Формула присутствует во всей ткани, но слух не в состоянии вычленить ее как автономную интонационную структуру. Ткань перенасыщена формулой, растворенной в контексте и потому уже не имеющей самостоятельного репрезентативного значения (Пример 12). В этой фазе (фаза диссолюции, распада) нередко используется алеаторика (например, в первой части Третьей симфонии), иногда так называемая мнимая (точно выписанная) алеаторика (в первой части Пятой симфонии).

Фазе диссолюции противопоставляется фаза концентрации, в которой формула вновь обретает автономность, хотя и запечатлевает только что произошедший с нею процесс разрушения, представляя в преобразованном виде (Пример 14 — первая часть Концерта для

Пример 14

Концерт для флейты, фортепиано и струнных. I часть

флейты, фортепиано и струнных; см. также первые части Третьей и Пятой симфоний). В этой фазе формула выходит на первый план в предельно концентрированном, императивном виде. Она звучит на *ff* (как правило, у всего оркестра) подобно взрывам, разделяемыми паузами и подчеркиваемыми императив формулы. Фаза концентрации необходима для максимального накопления организующей энергии, противопоставляемой дезорганизующей энергии разрушения предыдущей фазы.

Фаза замыкания имеет несколько функций. С одной стороны, это реприза, в которой почти полностью восстанавливается исходный вид формулы. Так между первой и последней фазой образуется тематическая арка, дополнительно организующая форму всей части и ограничивающая ее от следующей части. Но последняя фаза имеет также функцию коды, завершения, поэтому звучание мотивов первой фазы обретает характер реминисценции, словно бы «воспоминания о первой фазе». Это выражается в постепенном замедлении движения, остановке процесса развития, почти полном исчезновении формулы в плане сопровождения: сама формула излагается на фоне длительных органичных пунктов (Пример 15). В некоторых случаях последняя фаза имеет и третью функцию — подготовки следующей части. В Третьей симфонии в конце первой части возникает небольшая зона «нагнетания энергии», обеспечивающая плавный переход ко второй части.

Пример 15

Концерт для флейты, фортепиано и струнных. I часть

Рассмотренная последовательность фаз образует модель формы, ее инвариант⁸. Этот инвариант, являясь основой фазной формы, «формой-принципом» (В. Бобровский), может обретать разные воплощения, конкретный вид которых зависит от тематизма, типов тембрового, фактурного решения и т.д. Например, в фазе диссолюции первой части Третьей симфонии использована алеаторика, а в первой части Концерта для флейты, фортепиано и струнных — диминуирование мелодического движения. Таким образом, драматургический профиль фазной формы выстраивается в соответствии с общей логикой преобразования тематического материала, реализующегося в смене фаз⁹. Но детальный анализ развития самого тематического материала неотделим от исследования особенностей его преобразования. Этот вопрос и будет рассмотрен ниже.

Преобразование тематизма в фазной форме

Тематические элементы-формулы в фазной форме, во-первых, предстают в «явном», кристаллизованном виде; во-вторых, вовлекаясь в процесс развития, подвергаются трансформации.

В первом случае (типичном для фаз экспозиционного становления, концентрации, замыкания) формула служит своего рода «опорной точкой», с которой начинается движение каждой мелодической линии (Пример 16: в тактах 1–2 с формулы начинается изложение мелодической линии у флейты, в цифре 1 — у подключающегося к флейте контрабаса, в цифре 2 — у виолончели):

Пример 16

Концерт для флейты, фортепиано и струнных. I часть

⁸ Об инварианте в фазной форме (правда, в несколько другом смысле) пишет также С. Петриков [см.: 11; 12]. Применение термина «инвариант» в контексте настоящей статьи продиктовано следующими соображениями. Во-первых, инвариантная последовательность пяти фаз наиболее часто встречается в творчестве Б. Тищенко. Во-вторых, именно в ней соотношение общих логических функций получает особенно четкое, совершенное воплощение.

⁹ Деление, близкое по существу делению на фазы, предлагает В. Сыров. Определяя основной метод тематического развития у Б. Тищенко как мелодическое развертывание, В. Сыров рассматривает три тематические формы, в которых оно предстает: развертывание — прорастание (темообразующая функция), развертывание — нейтрализация (функция расходования тематизма), вариантное развертывание (статическая функция — «переливание тематизма») [17].

Во втором случае (фазы продолжающего развития и диссолюции) формула подвергается различным преобразованиям, нередко приводящим к значительному изменению ее интонационного облика. В подобных ситуациях формула остается узнаваемой, благодаря сохранению в неизменности какого-то ее компонента. В первой части Третьей симфонии сохраняется интервальный контур, образованный двумя секундами, разнесенными на более широкий интервал (Пример 17), в первой части Концерта для арфы с оркестром — тон, окруженный разными интервалами (Пример 18), в Концерте для виолончели с оркестром № 1 — тон, опетый снизу и сверху секундами (Пример 19).

Пример 17

Третья симфония. Первая медитация

Example 17 shows four staves of music. The first staff has a note marked 'R'. The second staff has a note marked 'I'. The third staff has a triplet of notes marked '3'. The fourth staff has a note marked 'I'.

Пример 18

Концерт для флейты, фортепиано с оркестром.
I часть

Example 18 shows four staves of music, all in treble clef, illustrating a melodic line with various intervals.

Пример 19

Концерт для виолончели с оркестром № 1

Example 19 shows three staves of music, all in treble clef, illustrating a melodic line with a specific interval structure.

Как видно, при варьировании формулы неизменными сохраняются наиболее запоминающиеся элементы, особенно ярко представленные в экспозиционном изложении формулы и вычленяемые слухом из всех ее вариантных проведений. Таким элементом может стать интервальный контур, ритм — все то, что способно, с одной стороны, представлять в качестве тематически значимой структуры, с другой — подвергаться разнообразным изменениям без опасности полного исчезновения узнаваемости.

Переходя к рассмотрению особенностей преобразования тематических формул, следует отметить значительное многообразие приемов развития. Их можно разбить на три большие группы. Во-первых, это инверсионные методы преобразования материала, оперирующие мелодически целостной линией и заимствованные из полифонии свободного стиля — инверсия (Пример 17 — такт 3), ракоход (Пример 17 — такты 1–2), ракоход инверсии (Пример 20).

Пример 20

Третья симфония. Первая медитация

Example 20 shows a single staff of music in bass clef. It features a melodic line with a note marked 'RI' and a measure marked '28'.

Во-вторых, это метроритмические преобразования. К ним следует отнести метрическое смещение¹⁰, ритмическое варьирование. Сущность метрического смещения заключается в перенесении тонов, образующих формулу, на новые метрические позиции. Например, в начале первой части Концерта для флейты, фортепиано и струнных формула излагается так, что верхняя нота секундовой интонации оказывается на сильной доле (это подчеркивает восходящее движение к *des* в формуле). Далее, в тактах 4–5 при переизложении формулы тоны, ее образующие, распределяются между одинаковыми длительностями, равноправными по метрическому положению (Пример 2). В результате создается ощущение равнозначности обеих тонов формулы. Наконец, в шестом такте формула излагается в контексте ритмических отношений, заданных при первом изложении (четверть–половинная), но нижняя нота секундовой интонации помещена уже на сильную долю такта. В тактах 6–7 (Пример 11) нижняя нота формулы помещена также на сильной доле, дополнительно подчеркнутой *pizzicato* у третьей виолончели. Таким образом, при метрическом смещении рождается эффект внутренней изменчивости функциональных отношений между элементами интонационной структуры, образующей формулу. Одновременно возникает и другой эффект. Более краткой длительности, находящейся на метрически сильной позиции противостоит более продолжительная нота,

¹⁰ Сходное явление определено В. Холоповой как акцентное варьирование [18, с. 38].

находящаяся на метрически слабой позиции — создается внутреннее противодействие между метрическим и квантитативным акцентами:

метрический акцент: — U

квантитативный акцент: U —

При ритмическом варьировании формула переизлагается в иных длительностях либо с равномерным, регулярным их изменением (увеличение и уменьшение), либо с изменением нерегулярным (Пример 21). В начале первой части Пятой симфонии введение подобных вариантов с нерегулярными ритмическими изменениями способствует появлению ощущения мобильности (Пример 22, в котором сопоставлены проведения формулы из вступительного *solo* английского рожка первой части Пятой симфонии).

Пример 21

Третья симфония. Первая медитация



Пример 22

Пятая симфония. I часть



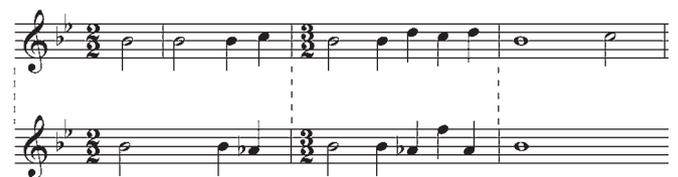
Особую группу образуют звуковысотные преобразования: интервальные расширения и сжатия, распевание интервалов, включение новых тонов. Интервальные расширения возникают в процессе переизложения формулы: уже во втором такте первой части Концерта для флейты, фортепиано и струнных малая секунда превращается в большую, в третьем такте она сменяется большой терцией. Во втором такте первой части Третьей симфонии ракоходному переизложению формулы сопутствует интервальное расширение (кварта превращается в малую сексту), кроме того, верхняя секунда подвергается распеванию. Затем формула звучит в исходном виде, но с сужением сексты в квинту, распеванием нижней секунды и использованием новой

ритмической фигуры (Пример 17). В последующих проведениях формулы при мелизматическом распевании второй секунды происходит также включение новых тонов (Пример 9).

Давая общую характеристику методам развития, отметим, прежде всего, комплексный характер преобразований: как правило, используется не один прием, но их комбинация — контрапунктическое изменение материала вместе с метроритмическим, и так далее. Так, в начале первой части Концерта для арфы с оркестром инверсия формулы сопровождается интервальными изменениями (Пример 23, см. также Пример 18). В таких случаях сходство исходного изложения формулы и ее варианта достигается с помощью синтаксического подобия — при варьировании формулы остается неизменной ее синтаксическая структура. Синтаксическое подобие является дополнительным мощным фактором, сохранения узнаваемости формулы при трансформациях.

Пример 23

Концерт для арфы с оркестром. I часть



При сочетании отдельных типов преобразований создается безграничное разнообразие вариантов формулы. С другой стороны, это разнообразие рождается не только комбинированием разных приемов, но и самим способом их применения. Ведущую роль в развитии играют преобразования нестрогого типа, то есть, преобразования, не связанные с последовательным проведением преобразующего принципа. Например, точная инверсия относится к строгим преобразованиям, а инверсия, примененная лишь к отдельным участкам линии — к нестрогим. Так, в рассмотренном выше Примере 17 контрапунктическим и интервальным изменениям формулы сопутствуют ритмические трансформации:

Ритмическая

схема



№ изложения формулы

1 2 3

Сравнивая эти трансформации, мы видим, что для них бессмысленно выделять некую строго проведенную, регулярную закономерность преобразования. В основе указанных изменений лежит воплощение устной речевой культуры, синтаксиса живого слова. При воплощении речевого синтаксиса в произнесении музыкальном возникает также стремление создать метроритмическую свободу движения интонационного потока.

Подобная свобода достигается средствами противоположными внешне, но дающими, как ни парадоксально, одинаковый эффект. В одних сочинениях — это неравномерная ритмика (при исполнении допускаются относительные метроритмические отклонения — начало первой части Концерта для флейты, фортепиано и струнных — *Пример 2*). В других сочинениях — это тенденция предельно точной фиксации всех мельчайших ритмических отклонений, возникающих при устном произнесении (*Пример 24*). Наконец, следует отметить, что методы трансформации формулы в фазной форме имеют общую природу с варьированием, существующим в фольклоре. Устная память, действующая в фольклорной культуре, с одной стороны оперирует небольшим числом базовых единиц, на основе которых создается высказывание, с другой — вызывает необратимость процессов речевого воспроизведения. Поэтому вариантность возникает как результат действия установки на повтор и обновление, то есть реализацию инварианта.

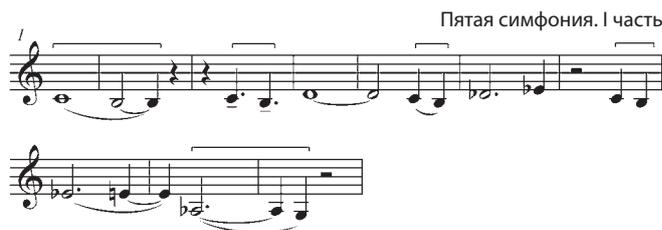
Природа этой вариантности, разнообразия (достигающегося комбинированием приемов вместе с использованием преобразований нестроогого типа) обуславливает довольно широкие границы степени изменчивости варианта по сравнению с исходным звучанием формулы. В целом же, степень, или глубина, изменений, и образует фактор трансформированности, о котором шла речь выше.

Пример 24



Синтаксис фазной формы строится из мелких структур — мотивов и субмотивов. Эти структуры функционируют только как часть более крупного целого, которое и складывается из них. Поэтому позиция тематической формулы в синтаксической структуре фазной формы может иметь подвижный, изменчивый вид. Функцию элемента в синтаксисе далее будем называть синтаксической функцией (СФ)¹¹. В одних случаях элемент представляет собой относительно самостоятельную структуру (все случаи экспонирования интонационной формулы). В этих ситуациях имеет место ведущая, или главная СФ. В процессе развития интонационная формула может потерять автономность, войти в состав более масштабного целого. Так происходит модуляция от ведущей СФ к побочной СФ. Начало первой части Пятой симфонии демонстрирует этот случай (*Пример 25*): в тактах 1–2 излагается формула нисходящей секунды.

Пример 25



В тактах 3–4 секундовая интонация утрачивает самостоятельность: она служит затактом к *d*, устремлена к нему. Далее секундовый затакт устремляется уже к восходящей секунде *des-es* — такты 5–6; в тактах 7–10 возникает более развернутое построение, включающее в себя инверсию формулы и в заключение — саму формулу. В рассмотренном примере происходит прогрессирующее в масштабном отношении движение от мельчайшей единицы — интонационного зерна — к более крупному целому.

В первой части Концерта для арфы с оркестром происходит прямо противоположное явление — модуляция от побочной СФ элемента к ведущей. В начале интонация секундового заполнения терции представлена как часть мелодической линии (*Пример 4*), то есть, имеет побочную СФ. Она ее и сохраняет вплоть до седьмой цифры, в седьмом такте которой у флейты появляется фигура, вычлененная из этой мелодической линии (*Пример 26*). Эта фигура пока что выглядит как своеобразный «всплеск», лишь ненадолго обращающий на себя внимание. Через некоторое время эта фигура промелькнет у валторны, еще через несколько тактов — у кларнета и гобоя (такт 4 цифры 10 и такты 15–16 цифры 12 соответственно). Затем она звучит все чаще и чаще у деревянных духовых, и наконец, в цифре 18 на *ff* у деревянных духовых и струнных проводится как самостоятельный материал (*Пример 27*). Во второй части он уже с самого начала является объектом развития.

Пример 26



Пример 27



¹¹ В сходном аспекте рассматривает функции мотива в формообразовании Р. Лаул.

Модуляции СФ, конечно, встречаются далеко не только в фазной форме. Дело в том, что постоянные переходы от ведущей к побочной СФ составляют неотъемлемую сущность фазной формы. Кроме того, в фазной форме особо подчеркнута относительность модуляций СФ — они происходят по принципу «от более автономной структуры к менее автономной, и наоборот», чем обеспечивается значительная гибкость в построении синтаксических структур. В целом, модуляции СФ воплощают принцип формообразования, рассмотренный выше на макроуровне (принцип изменчивости границ между ведущим и сопровождающим планами), на уровне синтаксиса, так как СФ элемента образуют фактор автономности, который, как было сказано выше, вместе с фактором трансформированности определяет различимость звучания формулы.

От СФ в общем случае зависит иерархия синтаксических структур — то, как они выстраиваются в ряд от самых мелких к наиболее крупным. Синтаксис фазной формы в общем плане характеризуется двумя особенностями. О первой уже неоднократно говорилось выше — это максимальная связность внутри относительно законченного синтаксического построения, существование взаимозависимости между всеми входящими в его состав элементами. Так, в фазной форме постоянно присутствует единый, непрерывный поток интонационного движения: одна синтаксическая структура плавно переходит в последующую. Особую роль здесь играет существование сопряжений мелодической природы, на что обращает внимание М. Арановский [1].

Эта связность приводит к появлению второй черты — изменчивости границ синтаксического членения внутри целого. В уже неоднократно упоминавшемся примере из начала первой части Концерта для флейты, фортепиано и струнных в такте 18 мотив $a-as$, с одной стороны, является продолжением нисходящего движения $des-b-f-c$, с другой — входит в состав структуры $a-as-cis-e$ (Пример 2). Поэтому в синтаксической иерархии фазной формы критерий расчлененности действует далеко не всегда и может быть принят весьма условно. В таких случаях более плодотворно выделять синтаксические уровни с позиции СФ интонационной формулы. Так, в Примере 2 в тактах 3–10 излагается относительно законченное построение (такт 11 начинается как переизложение такта 3). При этом формула появляется как продолжение мелодического восходящего движения в четвертом такте и завершается в пятом такте, что ограничивает эту структуру внутри тактов 4–11. Далее формула появляется в тактах 6–7 и 8, что также позволяет их разграничить. Таким образом, в фазной форме создается синтаксическая иерархия, несмотря на мобиль-

ность, гибкость структуры синтаксиса, возникающие благодаря модуляциям СФ.

Итак, мы рассмотрели особенности преобразования тематического материала в фазной форме. Как видно, они раскрывают нижний, «чувственно-осязаемый» уровень формообразования. Осталось обратиться к верхнему уровню, диктующему архитектонику развития и определяющему как логику изменений тематизма, так и смену фаз. Это уровень функциональных отношений в фазной форме.

Функциональные отношения в фазной форме

Ориентация на процессуальное начало в фазной форме на уровне общих логических функций совершается за счет внедрения функции развития во все разделы формы. Таким образом, ведущим принципом формообразования становится принцип совмещения функций, при котором функция развития совмещается, например, с экспонированием или репризой материала¹². Этот принцип воплощает логику развития фазной формы в наиболее общем виде: именно он определяет СФ и преобразование интонационных структур в их тесной взаимосвязи с соотношением ведущего и сопровождающего планов. Материал живет в преобразованиях и трансформациях — в начале первых частей Пятой и Третьей симфоний, Концерта для флейты, фортепиано и струнных, Концерта для арфы с оркестром (и многих других произведений) уже повторное изложение интонационной формулы варьируется. Поэтому более корректно говорить не столько о совмещении функций как их сосуществовании, но об их переплетении, сплаве: действие одной функции совершается за счет другой, и наоборот. Данное явление можно назвать равноправным функциональным совмещением. Синкретическое равноправное совмещение следует отличать от неравноправного — в нем действие функций разграничено¹³.

В то же время, и на внутрифазном уровне в фазной форме действует функциональная последовательность $i-m-t$, хотя в каждой фазе она раскрывается по-разному. В фазе экспозиционного становления, как правило, присутствуют все три функции, в фазе продолжающего развития — обычно i и m , причем последняя переходит в t фазы диссолюции (в ней отсутствуют i и t). Наконец, для фазы концентрации типичны функции i и m , а для фазы замыкания — i и t .

В фазной форме помимо совмещения функций имеет место и другое явление, также связанное с ее процессуальной природой, — отсутствие яркой функциональной границы между фазами. Если в фазной форме

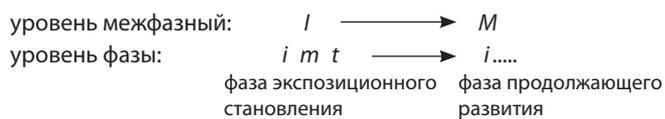
¹² О внедрении развивающей функции в разделы, которым не свойственна функция развития, пишут многие исследователи музыкальной формы XX в. (см., например, [5]); на это также обращает внимание Б. Бергинер в своей работе о Б. Бартоке [3]).

¹³ Например, в главной партии экспозиции первой части Пятой симфонии П. Чайковского происходит внедрение развития, но экспонирование материала отделено от его дальнейшего преобразования.

и присутствует ясно очерченная синтаксическая цезура (например, при переходе от фазы экспозиционного становления к фазе продолжающего развития — *Пример 2*), то функциональная цезура¹⁴, как правило, размывается. Для межфазных границ вообще нехарактерен резкий перелом, контрастная смена состояний¹⁵. Нередко граница между фазами почти полностью исчезает, что особенно характерно для перехода от фазы продолжающего развития к фазе диссолюции и, в меньшей степени — от фазы концентрации к фазе завершения. Граница между фазами экспозиционного становления и продолжающего развития, как правило, совпадает с моментом подключения нового голоса. Между фазами диссолюции и концентрации граница очерчена наиболее четко — это своего рода «точка перелома» фазной формы, ее кульминация.

Существование подобных функциональных отношений в фазной форме — источник ряда проблем. Во-первых, это проблема контраста. Из сказанного выше следует, что в фазной форме контраст в максимальной степени проявляется при переходе от фазы диссолюции к фазе концентрации. Фазная форма у Б. Тищенко преимущественно не ориентирована на конфликтное столкновение полярных сфер, поэтому контраст в ней воплощается на расстоянии (сопоставление материала, изложенного в фазе экспозиционного становления, с его трансформированным вариантом в фазе концентрации, например — ср. *Примеры 2 и 14*).

Вторая проблема — это проблема импульса, введения «отправной точки», осуществляющей «запуск» всей формы. В фазе экспозиционного становления можно встретить два варианта введения импульса. Первый вариант — открытое, контрастное столкновение интонационных элементов между собой. Так, в начале первой части Концерта для арфы с оркестром сталкиваются подчеркнута острая фигура у рояля и собственно интонационная формула у кларнета (*Пример 28*). Второй вариант — введение внутреннего контраста в самой интонационной формуле, либо между формулой и ее переизложением. В первой части Первого виолончельного концерта — это характерный ритм (*Пример 5*), в первой части Третьей симфонии — появление ритма триоли, распевającego секунду и контрастирующего с первоначальным изложением формулы (*Пример 17*). Далее, при наступлении фазы продолжающего развития, формула, появляющаяся у нового голоса, также представляет собой толчок для дальнейшего развития. Таким образом, импульс совмещается с развитием:



где —> — обозначение динамического сопряжения (см. [13]).

Пример 28

Концерт для арфы с оркестром. I часть

The image shows a musical score for Clarinet I and Piano. The Clarinet I part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The music is in 2/2 time and features a key signature of one flat. The piano part begins with a *pp dolce* dynamic, while the clarinet part enters with a *p* dynamic. The score illustrates the dynamic connection between the two instruments as described in the text.

Наконец, возникает и третья проблема: каким именно образом в фазной форме оказывается возможным сохранение логических позиций интонационных элементов, иными словами — почему их нельзя поменять местами в произвольном порядке. В основном, создание позиционной определенности происходит благодаря действию общих логических функций на внутрифазном уровне. Анализируя фазу экспозиционного становления из первой части Концерта для флейты, фортепиано и струнных (*Пример 2*), нетрудно заметить общее движение к кульминации: постепенное преобразование формулы, ритмическое диминуирование, уход в верхний регистр. После кульминации — спад напряжения: замедление движения, возврат в нижний регистр, восстановление формулы в ее первоначальном облике (*Пример 2*, такты 23–24). Но кроме общих логических функций особую роль играют мелодические связи, о которых уже говорилось выше: они дополнительно создают сопряжения между отдельными интонационными структурами.

В результате комплексного действия всех рассмотренных выше факторов преодолеваются две противоположные по природе, но равно губительные для формы тенденции — тенденция к дезорганизованности и тенденция к инерционности движения. Позиционная определенность способствует внутренней организованности движения, не дающей возможности воспринимать фазную форму как некоординируемый поток произвольным образом сменяющихся друг друга интонаций. Преодоление инерции движения формы, ее развертывания по как бы абсолютно предсказуемому плану достигается с помощью введения импульсов движения — «интонационных формул», а также с помощью постоянной изменчивости их СФ в процессе развития.

¹⁴ Функциональная цезура возникает при смене разных по функции разделов, синтаксическая цезура — в момент членения синтаксических структур.

¹⁵ Вторжение ярко контрастных эпизодов, происходящее, например, в первой фазе первой части Пятой симфонии Б. Тищенко, следует рассматривать скорее как исключение, чем норму, тем более, что оно происходит внутри фазы.

Фазная форма как целое

Введенное выше понятие инварианта фазной формы предполагает присутствие в ней всех пяти фаз — как было сказано выше, именно в таком случае реализация формообразующих функций имеет наиболее «явный» вид. Однако эта реализация возможна далеко не только в условиях полного пятифазного инварианта; в настоящем разделе и будут рассмотрены случаи фазной формы, «отступающие» от него.

Первая группа включает в себе случаи «упрощения» инварианта — слияние и пропуск фаз. Возможность слияния фаз предпослана самой природой фазной формы, для которой, напомним, свойственна непрерывность, слитность движения.

Наиболее типичный случай — слияние фаз экспозиционного становления и продолжающего развития, иногда с ними сливается и фаза диссолюции — между этими фазами функциональная цезура, как правило, наименее ярко выражена, следовательно, ей легче всего исчезнуть. Особенно располагает к такому слиянию остигатное движение, в котором всегда трудно найти однозначную цезуру. Так, во второй части Концерта для флейты, фортепиано и струнных первые три фазы сливаются в одно единое целое именно благодаря присутствию остигатного ритмического потока. Аналогичное явление происходит в первой и третьей частях Пятой фортепианной сонаты (уже вне контекста остигатного движения).

В случае пропуска одной или нескольких фаз обычно исчезают три последние фазы. Фаза замыкания выпускается в том случае, если после данной части цикла сразу идет часть, начало которой выполняет функции фазы замыкания — в первой части Пятой симфонии непосредственно после фазы концентрации начинается вторая часть («Посвящение»). Нет фазы замыкания и во второй части Концерта для флейты, фортепиано и струнных: эта часть *attacca* переходит в третью, а замыкание уничтожило бы непосредственность этого перехода.

С другой стороны, фаза замыкания является лишней, если автор стремится закончить фазную форму в кульминационной точке ее высшего драматургического напряжения — тогда функцию замыкания воплощает фаза концентрации (*Simfonia Robusta*). Фаза диссолюции выпускается в тех случаях, когда сам материал не располагает к дроблению, индифферентному исчезновению. В медленных заключительных частях цикла (в которых фаза диссолюции опускается чаще всего) это исчезновение, нивелирование тематизма было бы к тому же драматургически неоправданно — третья часть Первого струнного квартета, четвертая часть Третьей фортепианной сонаты, третья часть Пятой фортепианной сонаты.

В указанных примерах дробление мелодически слитного по природе тематизма препятствовало бы выполнению тормозящей функции, которую реализуют эти части на уровне цикла в целом. Отметим, что в таких случаях пропуск фазы диссолюции нередко сопровождается

слиянием всех оставшихся фаз — часть превращается в однофазную форму, внутри которой вообще невозможно выделить функциональные цезуры. Однофазная форма появляется также в условиях остигатного оформления материала, подразумевающего единство движения (пример — вторая часть Первого скрипичного концерта). Наконец, следует сказать, что тенденция размывания границ действует не только на межфазном уровне, но и на уровне частей целого цикла, в котором входящие в его состав фазные формы выступают как фазы (это происходит, например, в Третьей симфонии, где медитации образуют своеобразную фазную сверхформу).

Формы второй группы по своей сути противоположны формам первой группы: в них происходит усложнение развития — либо за счет повтора одной или нескольких фаз, либо через усложнение структуры отдельной фазы. В первом случае происходит не формально-структурный повтор, но скорее, функциональный возврат к уже пройденной стадии формообразования. Так, Первый виолончельный концерт открывают фазы экспозиционного становления (виолончель *solo*) и продолжающего развития (с цифры 1 — подключение трубы, других духовых), подходящего вплотную к концентрации (цифра 14). Затем происходит «возврат» к экспозиционной стадии на новом качественном уровне: с восьмого такта цифры 14 вновь звучит тематический материал у виолончели *solo*, далее развитие возобновляется. В первой части Первого струнного квартета наблюдается иная картина — вместо наметившейся фазы замыкания продолжается развитие, приводящее к окончательно утверждающейся фазе замыкания (с цифры 8). Во второй части Концерта для арфы с оркестром после фазы концентрации (цифра 52) идет вновь фаза диссолюции, затем, с цифры 62, — концентрации и, наконец, — замыкания (с цифры 65). Как видно, во всех этих случаях в той или иной фазе ее потенциал не реализуется до конца: функции фазы оказываются не осуществленными полностью в отведенных структурных границах, и потенциал фазы как бы «выплескивается» наружу через некоторое время.

Усложнение структуры отдельной фазы происходит тогда, когда функциональные границы фазы сохраняются, но внутри них появляются фрагменты с функциями, свойственными какой-то другой фазе. Так, например, в рамках фазы концентрации может происходить развитие, не оформленное в виде отдельной фазы, — четвертая часть Третьей фортепианной сонаты. Усложнение фазы концентрации ярко выражено в *Simfonia Robusta*: в 29-й цифре звучит один тон, в 32-й цифре появляется материал, излагавшийся ранее в цифре 7, происходит постепенное расслоение голосов, с 39-й цифры происходит возврат к диссолюции, а затем — к концентрации.

Общий драматургический эффект, достигающийся в формах этой группы, — волнообразное, поступательное движение, в котором развитие проходит через стадии нарастания и спада. Подобное усложнение разви-

тия, повышение его «плотности» оказывается особенно характерным для частей, выполняющих на уровне цикла функцию разработки (вторая часть Концерта для арфы с оркестром), либо в тех случаях, когда все произведение состоит из одной части (в которой, следовательно, желательна повышенная степень внутренней дифференциации и сложности организации) — *Simfonia Robusta*, Первый виолончельный концерт.

В заключение отметим, что все множество фазных форм в самом общем плане можно разделить на два драматургических типа. Первый назовем восходящим типом: в нем развитие идет от низшего энергетического уровня к высшей точке напряжения — от *pp* и *solo* фазы экспозиционного становления к *ff* и *tutti* фазы концентрации. Таковы многие первые части циклов (Третьей и Пятой симфоний, Концерта для флейты и фортепиано с оркестром, Концерта для Арфы с оркестром); это и завершающие цикл части (финалы Концерта для арфы с оркестром, Первого струнного квартета). Второй тип — нисходящий, в котором с самого начала задается высший уровень напряжения; впоследствии происходит либо возврат к нему, либо спуск «вниз», к динамическому и энергетическому спаду — с высшей точки начинается *Simfonia Robusta*, четвертая часть Концерта для флейты, фортепиано и струнных.

* * *

Особенности фазной формы в творчестве Б. Тищенко в принципе направлены на монологичность музыкального высказывания. Автор не воспроизводит в музыке модель окружающего мира, но строит особый, замкнутый мир. Благодаря фазной форме рождается высказывание, апеллирующее к глубинам человеческой психики, к сознанию индивидуальному. Тищенко воссоздает два полярных модуса человеческого сознания — состояние предельного самоуглубления, интроспективного созерцания (фазы экспозиционного становления, продолжающего развития), и образ всеобщего разрушения, когда в хаосе все гибнет для того, чтобы вновь возродиться (фазы диссолюции и концентрации). Поэтому в фазной форме Тищенко обращается к архаическим монодическим культурам, с одной стороны, с другой — к алекторике, додекафонии, игре с метроритмом, методам контрапунктического развития. Так древнейшие формы музыкального искусства оказываются вовлеченными в систему современного музыкального мышления. Образ внутреннего мира предстает в единстве, целостности авторского «Я», преломленного сквозь призму культуры XX века.

Литература:

1. Арановский М. На пути к обновлению жанра // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1971. Вып. 10. С. 123–164.
2. Барсова И. Симфонии Густава Малера. М.: Сов. композитор, 1975. 495 с.
3. Бергинер Б. О тематическом развитии в сонатных формах квартетов Б. Бартока: Автореф. дис. канд. искусствоведения. Л., 1970. 23 с.
4. Бобровский В. О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича // Дмитрий Шостакович. М.: Сов. композитор, 1967. С. 359–396.
5. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.
6. Задерацкий В. Полифония в оркестровых сочинениях Д. Шостаковича. М.: Музыка, 1969. 270 с.
7. Зейфас Н. Concerto grosso в музыке барокко // Проблемы музыкальной науки: Сб. ст. М.: Сов. композитор, 1975. Вып. 3. С. 379–406.
8. Кац Б. О музыке Бориса Тищенко. Л.: Сов. композитор, 1986. 168 с.
9. Кон Ю. Об открытости формы: Доклад // Музыка: Анализ и эстетика: Сборник статей к 90-летию Л. А. Мазеля. Петрозаводск; СПб., 1997. С. 119–126.
10. Курт Э. Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония. М.: Гос. муз. изд-во, 1931. 304 с.
11. Петриков С. Нетиповые формы в инструментальных сочинениях Б. Тищенко: Автореф. дис. канд. искусствоведения. Л., 1987. 24 с.
12. Петриков С. Об интонационно-фазной форме в инструментальных произведениях Б. Тищенко // Проблемы музыкальной науки. М.: Сов. композитор, 1989. Вып. 7. С. 174–180.
13. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. СПб.: Композитор, 1998. 266 с.
14. Ручьевская Е. Формообразующий принцип как историческая категория // История и современность. Л.: Сов. композитор, 1981. С. 120–138.
15. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977. 160 с.
16. Слонимский С. Симфонии Прокофьева. М.; Л.: Музыка, 1964. 229 с.
17. Сыров В. Борис Тищенко и его симфонии // Композиторы союзных республик: Сб. ст. М.: Сов. композитор, 1976. Вып. 1. С. 3–47.
18. Холопова В. Музыкальный ритм: Очерк. М.: Музыка, 1980. 72 с.