

Т.Чернова

**ДРАМАТИУРГИЯ
В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ
МУЗЫКЕ**



МОСКВА. МУЗЫКА. 1984

Рецензент — доктор искусствоведения
М. АРАНОВСКИЙ

Ч49 **Чернова Т. Ю.**
 Драматургия в инструментальной музыке. — М.: Музыка, 1984. — 144 с., нот.

В книге исследуется категория музыкальной драматургии в широком эстетическом и искусствоведческом контексте. Подробное освещение получает система принципов драматургии в инструментальной музыке. Большое внимание уделяется вопросам их исторического формирования. Издана впервые.

Книга рассчитана на музыкантов-профессионалов, преподавателей курсов истории и анализа музыкальных произведений.

Ч $\frac{4905000000-381}{026(01)-84}$ 64—84

78

ПРЕДИСЛОВИЕ

Использование слова «драматургия» применительно к инструментальной музыке стало сегодня столь же традиционным, что и по отношению к произведениям музыкально-сценических жанров. Это связано с тем, что когда пишут и говорят о драматургии, то обычно имеют в виду универсальное музыкально-теоретическое понятие, для которого различия между жанровыми сферами музыки в принципе не существенны. Если отвлечься от смысловой вариантиности — даже противоречивости — этого понятия и выделить самые стабильные компоненты его содержания, то можно заключить, что драматургией принято называть образную систему музыкального произведения.

В этом своем значении драматургия является очень сложным и емким понятием. Поскольку художественный образ — это единство содержания и формы, постольку понятие музыкальной драматургии распространяется как на образное содержание сочинения, так и на средства его выражения (в том числе композицию). Понятие драматургии предполагает образный мир произведения как многосоставное и вместе с тем единое целое — систему; как процесс сопоставления, взаимодействия, развития образно-смысовых начал и как законченную картину мира. Так как система музыкальных образов в произведении обладает индивидуальностью и в то же время типична для творчества композитора, направления, школы, стиля эпохи, жанра, формы, то понятие драматургии относится не только к образной системе данного конкретного произведения, но и к ее типу, обобщившему черты целого ряда произведений. Драматургия в этой трактовке, следовательно, — и содержание и форма, множество образов и их система, процесс и архитектоника, «данность» и «принцип».

Понятие музыкальной драматургии для теории музыки очень важно. Оно воплощает в себе взгляд на содержание произведения как на специфически музыкальное отражение реальной действительности. Не случайно это понятие возникло и интенсивно развивается именно в советском музыказнании¹. Категория драматургии

¹ Имеется в виду не только содержание понятия, но и его словесное выражение.

не охватывает всего содержания музыкального целого, которое включает в себя также и комплекс смыслов, несомых самим предметно-звуковым материалом музыки и организующей его конструкцией — «чистой формой» — вне их связи с образным планом произведения. В этом случае произведение предстает как сложно организованный материальный предмет, сообщающий о самом себе, или как система так называемых автонимных знаков, выражающих «тот класс предметов, к которому сами принадлежат» (например, «тематический контраст — средство выражения контраста вообще, контраста любых событий мира»; см.: 143, 203)². Среди значений, присущих произведению на данном уровне его содержания, — такие абстракции, как пропорциональность, соразмерность, гармония, противоречие, красота, беспорядок, тождество, контраст, устойчивость, неустойчивость, законченность, незаконченность, большое, малое, многообразие, единство, статика, динамика, процесс, движение, развитие и т. д. Кроме того, содержание музыкального произведения включает в себя «информацию» о стиле и мастерстве композитора, о его личности, взглядах на мир, ценностных установках, об идеально представляемых слушателе и исполнителю, о времени, когда было создано произведение, о том жанре, в котором оно написано, и т. д. Образный смысл произведения, следовательно, лишь одна из сторон, один из компонентов его целостного содержания. Однако этот компонент едва ли не самый важный, поскольку именно он делает произведение фактором искусства как художественного творчества.

Возникновение в теории музыки понятия драматургии обусловлено музыкальной практикой XVII—XIX веков. Именно к этому времени относится становление самого феномена музыкального образа, что связано, в частности, с бурным развитием инструментальных жанров, воплощающих самостоятельность музыкального искусства (см.: 116). На протяжении всего периода роль образного начала в произведении неуклонно возрастает, установка на выражение образного содержания, а не на формальное конструирование, в эпоху романтизма поддерживается, как известно, стремлением к программности. Образно-содержательная направленность музыкального творчества выражается в индивидуализации музыкальной формы, произведения в целом, что укрепляет автономность, неповторимость, единичность каждого конкретного сочинения. Эти тенденции находят свое продолжение и усиление в музыке XX века, подчас побуждая говорить о явлении «драматургизации» музыкального целого в современной музыке³. Понятие драматургии заключает в себе, следовательно, также музыкально-исторический

² Здесь и далее цифры в скобках означают номер работы по списку литературы и страницу.

³ См. об этом: Михалченко Е. Теоретические проблемы симфонического творчества Гии Канчели (драматургия, музыкальный язык). Дисс. Рукопись. М., 1982.

аспект. В практике анализа музыкальных произведений ощущается особое видение музыки, способ ее разбора. Об этом по существу идет речь в одной из работ Б. В. Асафьева о мазурках Шопена: «Как-то неестественно применять к мазуркам Шопена термины: первая часть, вторая, третья, период, трио, кода и т. п. Хочется говорить о главной мысли или идее, по мысли сопутствующей, доказывающей или развивающей, или завершающей главную, об образе центральном и сопутствующих ему, о мимолетно, „по пути“, вспыхивающих представлениях, о цементирующих попевках, обобщающих мысль, о мотивах, возникающих по ассоциациям, об идеях и образах, резко контрастных или вариантов основным, о параллельных равноправных проведении мыслей и т. д. и т. д.» (19, 334).

Все это объясняет то широкое распространение, которое получило понятие драматургии в практике анализа музыкальных произведений. Разбор драматургии сочинения заключает в себе притягательную силу, «тайну» деятельности музыканта-аналитика, выявляет ее природу как деятельности творческой и целостной. По отношению к индивидуальному образному миру произведения аналитик выступает одновременно и в качестве слушателя, непосредственно воспринимающего развертывающуюся художественную реальность во всей ее целостности и конкретности, и в качестве своего рода исполнителя, интерпретирующего в описаниях (подчас весьма поэтических) образное содержание целого, наконец — в качестве исследователя, не только описывающего, но и объясняющего, как построена образная система музыкального произведения. Поэтому разбор драматургии является прямым и полным выражением сложившегося в советском музыковедении метода целостного анализа музыкальных произведений, его основных принципов: анализировать произведение в единстве содержания и формы, музыкальную форму — как комплекс всех выразительных средств, отдельное сочинение — в самых разнообразных контекстах, наконец, не только описывать, но и объяснять его строение.

Переход в научно-теоретической деятельности от описания к объяснению, от явления к сущности совпадает с познанием структуры исследуемого объекта. Так на уровне анализа как музыкально-теоретической деятельности понятие драматургии становится обозначением образной структуры (или строения) музыкального произведения, то есть содержания и формы в их взаимодействиях, частей и элементов в их разнообразных — временных и вневременных, смысловых и конструктивных — связях друг с другом и с целым. К ряду свойств или, точнее, сторон драматургии, обнаруживающих ее сложность и многоаспектность, можно добавить, следовательно, оппозицию «система-структура».

К настоящему времени силами многих исследователей накоплена значительная сумма знаний о музыкальной драматургии как системе образов музыкального произведения (см., например, 11, 38, 40, 42, 69, 92, 109, 116, 118, 119, 142, 143, 155, 156, 174, 184, 185, 186, 192, 196, 226 и другие). Здесь определения самого феномена

драматургии, описания различных ее сторон, проявлений в творчестве тех или иных композиторов, драматургические анализы конкретных сочинений и т. д. О том, насколько многообразны эти музыкально-теоретические представления, можно судить хотя бы по разнохарактерным типологиям драматургии, по названиям ее отдельных разновидностей. Так, выделяются следующие типы музыкальной драматургии: эпическая, лирическая, драматическая (196); одно-, двух-, трех-, многоэлементная (42); повествующая и моделирующая (событийная); последняя в свою очередь делится на волновую, медитативную и драматургию в программной музыке (143). В разных работах можно встретить такие названия драматургии, как классическая, романтическая, симфоническая, оперная, циклическая, сонатная, диалогическая, контрастная, конфликтная, концепционная, неоэпическая, сюжетная, монтажная, параллельная, последовательная, сквозная, авторская, исполнительская, слушательская и т. д. Эти наименования охватывают драматургию с разных сторон: отмечают ее общий характер, количество образных элементов, указывают на стилевые, жанровые, структурные типы, на взаимоотношения образно-смысловых начал, особенности строения, формы существования.

В последние годы теоретический потенциал этой области музыкальной науки значительно возрос, благодаря чему сейчас можно говорить о существовании относительно самостоятельного и развивающегося учения о музыкальной драматургии⁴. Перспективы такого учения широки и многообразны. Два взаимосвязанных направления здесь видятся прежде всего. Во-первых, укрепление и расширение теоретического фундамента. Важным представляется анализ музыкально-теоретических категорий и понятий, вовлеченных в орбиту учения о музыкальной драматургии (в том числе категорий «музыкальный образ», «содержание», «форма»), а также их связей. Во-вторых, дальнейшее накопление сведений о драматургии в отдельных произведениях, обобщений, касающихся свойств драматургического мышления в творчестве разных композиторов, особенностей образных систем, типичных для творческих школ, стилей, жанров и форм.

В настоящей книге избрано первое из выделенных направлений. Это связано с тем, что к числу понятий, прежде других, по нашему мнению, нуждающихся в дальнейшей разработке и совершенствовании относится сама категория драматургии. Для нее характерно отсутствие смысловой стабильности, однозначности употребления в музыкально-теоретической литературе. Поэтому

⁴ Еще в 1963 году Д. Б. Кабалевский высказывал мысль о необходимости создания такого учения. В частности, он писал: «...учение о музыкальной драматургии должно было бы стать теорией, рассматривающей музыку в единстве ее формы и содержания. Это учение должно помочь нам при анализе музыкального произведения ответить на три важнейших вопроса, определяющих в итоге его эстетическую оценку: каковы образы этого произведения, каково их взаимоотношение и развитие и как при этом выявляется и утверждается основная идея всего произведения и отдельных составных его частей» (89, 81).

анализ этого понятия должен предварять конкретные исследования. Опыт такого анализа содержится в первой и второй главах книги. Здесь рассматривается история укоренения термина «драматургия» в музыкальной науке, разбираются и сопоставляются различные его значения, анализируются смысловые противоречия и причины их возникновения, избирается путь создания непротиворечивого и оперативного понятия музыкальной драматургии.

В книге предлагается отличающаяся от распространенных трактовка драматургии. Определяемая как специфически музыкальное явление, драматургия вместе с тем рассматривается как конкретно-видовой «модус» общей для всех временных искусств поэтики драмы. Такая трактовка потребовала привлечения данных литературоведения и эстетики.

В третьей главе дается характеристика принципов музыкальной драматургии. Поскольку в наиболее чистом виде они предстают в музыке инструментальной, постольку именно ею автор и ограничивается, что отражено в названии исследования.

Четвертая глава содержит обзор исторического развития музыкальной драматургии. Рамки работы не позволили с желаемой полнотой отразить особенности каждого периода в эволюции драматургии; по существу, это — тема для ряда самостоятельных обширных исследований. Свою задачу автор видел в первоначальном описании основных этапов и тенденций в развитии музыкальной драматургии. Глава носит поэтому обобщенно-теоретический характер. Выбор музыкальных произведений для анализа осуществлялся с целью конкретизации теоретических положений. Естественно, что большое число замечательных композиторских имен, много прекрасной музыки осталось за пределами данной работы.

В кратком заключении намечается проблематика для дальнейшего развития теории музыкальной драматургии в предложенном направлении.

Список литературы включает лишь необходимый минимум источников, поскольку количество трудов как по проблемам литературной драмы, так и по вопросам исторического развития музыкальных закономерностей, охватываемых понятием драматургии, огромно.

Автор выражает глубокую благодарность знакомившимся с работой на разных этапах ее становления и высказывавшим советы и замечания М. Г. Арановскому, Ф. Г. Арзаманову, Ю. Б. Бореву, Н. А. Герасимовой-Персидской, В. В. Медушевскому, Е. В. Назайкинскому, В. М. Розину, В. Н. Холоповой, Ю. Н. Холопову.

ПОНЯТИЕ ДРАМАТУРГИИ В ТЕОРИИ МУЗЫКИ

1. О смысловой множественности термина «музыкальная драматургия»

Понятие драматургии существует в теории музыки как своего рода «вариантная цепь», ряд (или круг) нескольких смысловых модификаций. Одной из причин этого является, очевидно, его сложность и многогранность. Нередки такие определения драматургии, в которых охватывается не весь смысловой объем понятия, а лишь одна или несколько сторон, его составляющих. В результате возникает его вариант, связанный с исходным — образной системой музыкального произведения — лишь частично, а иногда только общим словесным обозначением.

Такого рода примером может служить одно из наиболее часто встречающихся определений драматургии как «процесса сопоставления, взаимодействия и развития образно-смысловых начал» (142, 216)¹. Драматургия представлена здесь как бы изнутри, в виде развертывающегося во времени взаимоотношения ее элементов. Однако в самой формулировке не отражены некоторые другие важные слагаемые понятия драматургии, в частности смысловая и конструктивная целостность образной системы, возникающая как результат процесса ее внутреннего развития. Не случайно Т. Н. Ливанова считает нужным подчеркнуть, что музыкальная драматургия складывается из соотношения и взаимодействия двух разных ее сторон: «эмоционально-образного движения в пределах целого и замкнутой, гармоничной композиции этого целого» (119, 33). Это положение относится автором к кантатам И. С. Баха, которые в данном исследовании анализируются, но оно, безусловно, обладает обобщающим характером.

Иногда из определения драматургии как процесса образного развития исчезает сама образность и слово «драматургия» начинает обозначать просто процесс внутреннего развития в музыкальном произведении, то есть, по существу, другое понятие. Но поскольку развитие в произведении многопланово: это не только образное становление, но и движение в плоскости музыкального материала — смена тем, тональностей, изменения фактурные, ме-

¹ Аналогичны по смыслу определения В. П. Бобровского (38, 64) и С. С. Скребкова (192, 20).

лоднические, темброво-оркестровые, ладогармонические, жанровые, — то каждый из этих «локальных» процессов в принципе тоже может именоваться драматургией. Так, определяя драматургию как «специфически музикальный процесс становления художественной мысли», С. С. Скребков вместе с тем утверждает, что драматургия есть «тематическое развертывание средствами музыкального языка и формообразования» (192, 20). Известны выражения — «фактурная драматургия», «тональная драматургия», «тембровая драматургия» и далее: жанровая, интонационная, оркестровая, мелодическая, лейтмотивная и т. п.; они нередко выносятся в заглавия исследований (см., например, 13, 28, 65, 88, 166, 187, 233, 239), а определений в тексте работ, как правило, не получают, и об их смысле нужно догадываться по контексту. Порой это даже не один, а несколько смыслов, и среди них — тот, который действительно связан с собственно драматургией. Его можно обозначить как роль (место, значение) тембрового (фактурного, тематического, тонального и т. д.) развития в драматургии произведения². Он выявлен, например, в следующем высказывании о «драматической основе мелодического процесса», которая заключается в том, что «мелодическими средствами передается развертывающееся в музыке данного произведения действие, в мелодии выражается развивающаяся музыкальная мысль, происходит становление музыкального образа» (208, 50).

Порою же речь идет о движущих силах и стимулах, которые управляют процессом развития. При этой трактовке драматургии выносится за скобки такое важное ее свойство, как целостность, системность: драматургия здесь вообще не относится к самому музыкальному произведению, а находится за его пределами, предстает в виде суммы системообразующих («формообразующих») принципов, законов. Так, в фундаментальном труде Т. Н. Ливановой драматургия определяется как «принцип темообразования и развития»; в музыке Баха им является «принцип единовременного контраста» (118, 5).

В этом определении ярко выражено понимание драматургии с позиции деятельности музыканта-аналитика: вопрос «что такое драматургия?» здесь, по существу, заменяется вопросом «что должен делать исследователь, анализирующий драматургию?». Поскольку драматургия в аналитической деятельности предстает в виде образной структуры музыкального произведения, то самой главной задачей является определение принципа (принципов), на котором основывается эта структура. Такой же «аналитический» поворот приобретает и следующее определение драматургии: драматургия — это «система взаимодействия образов, принципов их развития» (155, 156). Раскрыть данное определение можно было бы следующим образом: анализируя драматургию, музыкант должен изучить взаимоотношения образов в процессе становления це-

² Именно так формулируется название ряда других работ (см.: 66, 71, 74, 193).

лого, представить эти взаимоотношения в виде системы, а также выявить законы, управляющие данным становлением.

В указанном исследовании Т. Н. Ливановой кроме «аналитической проекции» понятия музыкальной драматургии есть его «прямая проекция»³, о которой мы уже говорили, относящаяся к образной системе произведения. Третий «модус» категории, имеющей место в этом замечательном труде, относится к работе композитора над произведением. Здесь драматургия предстает как характерный для его стиля способ, система средств создания образного мира произведения. О присутствии в книге этого варианта понятия драматургии говорит уже само ее название: «Музыкальная драматургия И. С. Баха...». Причем этот способ относится не только к образной системе произведения, но и к произведению в целом. Музыкальная драматургия Баха — это присущая его творческому почерку система принципов и средств целостной организации произведения: именно такой вариант определения драматургии можно было бы вывести из контекста всего исследования Т. Н. Ливановой.

Аналогичным образом трактуется драматургия и М. Д. Сабининой. «Симфоническая драматургия Шостаковича,— пишет она,— находится в постоянном, непрекращающемся движении и развитии. От симфонии к симфонии изменяется и структура цикла, и его внутреннее наполнение, изменяется смысловое соотношение частей и функции отдельных разделов формы» (186, 5); то есть изменяется и развивается поэтика симфонического цикла в творчестве Шостаковича.

2. «Драматургия» и специфика музыковедческих терминов

Итак, на первый взгляд, категория музыкальной драматургии, если судить о ней с точки зрения требований, предъявляемых к научным терминам, весьма несовершенна как по содержанию, так и в отношении адекватной его фиксации в языке музыкально-теоретических определений. Однако подобное суждение было бы односторонним и прямолинейным, поскольку музыказнание в силу своей специфики не сводится всецело к «чистой» науке (см. об этом, например: 129, 150, 234), что и отражается на системе его понятий, терминологическом словаре, способах фиксации наблюдений и т. д. Наряду с решением научно-познавательных задач, занимающих главное место в таких сферах музыказнания, как музыкальная эстетика, социология, психология, имеющих большое значение в истории музыки,— музыказнание выполняет и другие функции, выходящие за пределы науки. Это практические функции музыкального воспитания и обучения, хранения, регулирования и передачи

³ Точнее говоря, принятая нами за основную и исходную, ибо вариантный способ существования понятия драматургии предполагает относительное равноправие смысловых вариантов.

музыкальной культуры: художественных оценок, норм музыкального языка, критериев оценки тех или иных явлений музыки и др. Причем об этих нормах и критериях нужно не только осведомить читателей и слушателей, главное — внушить их аудитории. Что же касается художественных оценок, то их передача и осуществляется, в первую очередь, с помощью внушения, вовлечения слушателей, композиторов, исполнителей в мир звучащей музыки. Поэтому средства музыковедческого языка чрезвычайно разнообразны. Среди них есть и термины, и обычные слова, и образные выражения разной степени яркости и оригинальности. Границы между ними очень зыбки и подвижны. В этом отношении афоризм Гёте «коль недочет в понятиях случится, их можно словом заменить» («Фауст») прекрасно характеризует специфику музыказнания.

Наряду с довольно строго употребляемыми, однозначными терминами, здесь имеют место и такие, которые не несут одного определенного научного понятия, а наделены своего рода «кругом выразительных возможностей», реализующихся в рамках того или иного контекста. Эти термины, а их в музыковедческом языке немало, кроме того, отсылают не только к понятиям, но также и к различным представлениям, чувствам, настроениям, устремлениям. Объем их значений может быть очень широким. Каждому, кто употребляет такой термин, как бы предоставляется свобода в трактовке его содержания, возможность «провернуть» данное слово в нужном направлении, дополнить или ограничить его смыслы в своих интересах. Так осуществляется «смещение» термина в поле значений, возникают новые смыслы, вводимые часто метафорическим путем, путем аналогии, сравнения, метонимии (выражение целого через его часть). Благодаря своей многозначности, единству субъективного и объективного в содержании, благодаря динамичности, способности к самодвижению, такого рода термины близки художественным средствам языка, хотя все же отличаются от них меньшей индивидуализированностью и, следовательно, в музыкально-теоретическом плане достаточно общезначимы. В определенном смысле их использование аналогично работе по моделям, матрицам, канонам. Образные их качества обусловливают подвижность границ и внутри терминологической системы музыковедения в целом, где скольжения, перекреивания, взаимные дублирования терминов гораздо более часты, чем в языках «чистой» науки.

Очевидно, «драматургия» принадлежит как раз к числу такого рода терминов⁴. Действительно, этому слову присуща многозначность, сжатие и растяжение смыслового объема, свободное перемещение смыслового центра (иногда в рамках одной работы), возникновение все новых и новых значений. Происходит как бы непрекращающееся смысловое «мерцание», «излучение» термина, которое столь многоцветно, что задача охватить его содержание полностью оказывается почти невыполнимой. Все эти свойства

⁴ Среди них: «симфонизм», «тема», «композиция», «интонация», «форма», «архитектоника» и др.

интересующего нас предмета обусловливают то, что подчас «драматургия» вторгается на территорию иных музыкально-теоретических терминов — таких, например, как «структура», «процесс развития», «поэтика», — дублируя их функции.

Особенности терминов типа «драматургия» ярко и отчетливо выявляют специфические черты музыкальной науки. Поэтому суждения о них с точки зрения науки «чистой», ориентирующейся на естествознание, представляются методологически неправомерными. Оценивать их нужно в контексте наук гуманитарных, и в первую очередь, с позиции самой музыкальной науки. Вопрос о понятии драматургии, следовательно, стоит так: является ли оно для музыказнания неудовлетворительным, противоречивым, нуждается ли в усовершенствовании? Ответ на этот вопрос, как нам представляется, должен быть следующим: является неудовлетворительным, противоречивым, нуждается в усовершенствовании, но не только (и даже не столько) в плане его динамичности, содержательной вариантности и множественности: в этой связи понятие музыкальной драматургии обычно не вызывает к себе критического отношения музыковедов, поскольку данные его качества естественны, традиционны и потому не привлекают к себе особого внимания, попросту не замечаются. Несовершенство понятия драматургии с точки зрения музыкальной науки заключается в другом. Противоречивость его обусловлена тем, что слово «драматургия» вызывает прямые ассоциации с литературой и театром. Эти литературно-театральные ассоциации притягивают к себе отдельные компоненты понятия, заставляют их светиться отраженным светом, умаляя тем самым специфичность стоящих за ними музыкальных явлений. Так, уже в выражениях «тематическая драматургия», «тональная драматургия», «тембровая драматургия» и т. д. содержится скрытая аналогия: процесс тематического, тонального, тембрового развития уподобляется сценическому действию. В образных описаниях конкретных музыкальных произведений такого рода сравнения очень распространены и значительно более весомы и активны. Приведем лишь два примера. Произведение Т. Шахиди для струнного квартета «Continuum» характеризуется в рецензии как небольшая пьеса «с естественной и стройной драматургией: от ряда „монологов“ к выразительному слиянию голосов, а затем к постепенному, поочередному „уходу“ каждого персонажа» (170, 31). В Этюде-картине es-moll оп. 39 № 5 Рахманинова исследователем выявлена «мелодическая драматургия „конфликтного сопряжения“». Происходят настоящие „мелодические схватки“, подчеркнутые „злобными“ целотонными ходами» (45, 489).

Не случайно поэтому высказываются сомнения в целесообразности использования термина «драматургия» по отношению к инструментальной музыке. Этот термин, будучи, по мнению Ю. В. Келыша, лишь аналогией законам сценической драмы, не в состоянии сколько-нибудь адекватно отразить те «специфические закономерности, которым подчиняется развитие музыкальных образов в инструментальной музыке» (99, 301).

Интересно, что обозначенное противоречие порождено самой спецификой музыказнания, тем значением, какое имеет в теоретическом мышлении о музыке живая образность. В области терминологии эта специфика проявляет себя как весомость собственных значений слов, за которыми стоят музыкально-теоретические понятия. Поэтому для музыковедческого термина желательна гармония, согласование его значения со значением несущего его слова⁵. Язык музыкальной науки в большей степени «открыт», чем язык «чистой» науки, более восприимчив к влиянию смежных искусствоведческих дисциплин, гуманитарной сферы знания и даже наук более отдаленных. Не случайно в нем существует масса заимствованных инонаучных терминов, например: «фактура», «тема», «период», «фраза», «предложение», «тяготение», «эллипсис», «архитектоника», «синтаксис» и др. Значение многих из них не образует диссонанса со смыслом соответствующего слова; в случае же с «драматургией» этот диссонанс звучит достаточно остро.

Но если противоречие термина «драматургия» продиктовано самой природой музыказнания, то возможно ли его устранение? Очевидно, нет. Не проще ли в таком случае, последовав совету Ю. В. Келдыша, не употреблять слово «драматургия» по отношению к развертывающейся во времени системе музыкальных образов инструментального произведения и заменить его каким-либо другим, значение которого не будет диссонировать с содержанием понятия?⁶ Термин же «драматургия» найдет себе единственное применение в описании произведений музыкально-сценических жанров, где он не является столь противоречивым. К тому же сама собой устраниется возникшая здесь его омонимичность, и два его значения — система музыкальных образов и система «музыкальных средств (в первую очередь вокальных), раскрывающих сценические образы в их драматическом развитии» (216, 26), — сольются в одно.

В этой связи, однако, возникает ряд вопросов: действительно ли противоречие термина «драматургия» столь велико? так ли уж далеки друг от друга понятие и слово? является ли аналогия музыки со сценической драмой перенесением присущих последней свойств на специфические музыкальные предметы? сводятся ли вообще смыслы слова «драматургия» к литературе и театру? Для того чтобы дать ответы на эти вопросы, продолжим обзор тех содержательных модификаций и смысловых нюансов, которыми так богато понятие музыкальной драматургии.

Существует группа смысловых оттенков этого понятия, которые в комплексе формируют еще один вариант его содержания, весьма для нас примечательный.

⁵ В «чистых» науках это не является обязательным условием: содержание понятий здесь довольно безразлично к смыслам их обозначений.

⁶ Так поступил, например, В. В. Медушевский, в докторской диссертации которого место «драматургии» заступила «фабула». См.: Медушевский В. Иntonационно-фабульная природа музыкальной формы. Дисс. Рукопись. М., 1982.

В подавляющем большинстве работ термин «драматургия» соотносится с крупным планом музыкального времени, то есть имеется в виду все произведение или его законченная и относительно самостоятельная часть. Со стороны формы драматургия сопрягается с тематической организацией и композицией (см.: 38, 42, 48, 142, 143, 192), со стороны содержания — с целостными, законченными состояниями, явлениями, процессами, их развитием и взаимодействием. Понятием драматургии, следовательно, охватывается здесь образная система музыкального произведения не во всем ее объеме, но лишь частично. Сама категория «образ» в практике анализа музыкальных произведений обычно означает относительно завершенную и целостную смысловую единицу, эквивалентную на уровне музыкального материала классической теме, хотя и не совпадающую с ней по масштабам (см.: 241). Не случайно, когда хотят выделить смысловую единицу иного масштаба, предпочитают термину «образ» другие обозначения, например «образно-смысловое начало» и «драматургический элемент». Произведения малых размеров, особенно те, которые ограничиваются одним образом, не так часто бывают предметом драматургического анализа.

Говорить о драматургии также предпочитают в тех случаях, когда процесс образного движения (на уровне и содержания, и формы) отличается активностью, напряженностью, целенаправленностью, результативностью, то есть является развитием, становлением, а не, скажем, развертыванием. Не случайно понятие драматургии в музыкально-теоретических трудах соседствует с понятием симфонизма. Они зачастую и легко взаимозаменяются. Например, может не возникать существенной разницы в употреблении выражений «эпическая драматургия» и «эпический симфонизм». Следовательно, и здесь драматургия понимается несколько уже, ибо не всякое образное развитие обладает такими качествами. Напоказательно, что в характеристике сонатной формы (например, в курсе анализа музыкальных произведений) непременно присутствует раздел, посвященный особенностям ее драматургии, а в характеристике, скажем, формы рондо или куплетной формы — нет⁷.

В музикоедческих работах термину «драматургия» нередко сопутствует термин «конфликт»; идея драматургии в музыке осознается как идея конфликта и его разрешения (см., например: 109, 316—321). Так, Н. С. Николаева определяет «драматургичность» как «раскрытие в сложной системе музыкальных образов, в их взаимодействии, последовательно возрастающей напряженности развития больших жизненных конфликтов» (155, 6). «...В самом термине „драматургия“,— отмечает С. С. Скребков,— отражается исконная природа музыки как искусства действенного, построенного на художественно многообразных явных и скрытых противо-

⁷ Сошлемся на учебник «Музыкальная форма» под общей редакцией Ю. Н. Тюлина, где лишь в главе о сонатной форме есть специальный параграф, касающийся ее драматургии (212, 277—279).

рениях, конфликтах, то есть в глубине своей — драматического» (192, 29).

Термин «драматургия», далее, значительно реже употребляется для описания образной системы синтетических музыкальных жанров: песен, танцев — и особенно старинных, — чем для характеристики инструментальной музыки. Лишь песни и романсы более позднего времени, в которых, кроме того, весома инструментальная партия идается развитие собственно музыкальных образов, побуждают говорить о драматургии. Музыкальная драматургия, следовательно, оказывается ограниченной в жанровом и историческом отношении, для ее понимания также существенно указание на музыкальную специфику образной системы произведения.

В результате всего сказанного вырисовывается следующий вариант понимания музыкальной драматургии: драматургия — это целостный, законченный, отличающийся напряженностью и интенсивностью процесс развития и взаимодействия собственно музыкальных образов в масштабе всего произведения или его крупной, относительно самостоятельной части, движущей силой которого является конфликт. По сравнению с определением драматургии как системы музыкальных образов это значительно более узкое ее понимание. С его позиций правомерен вопрос: во всяком ли произведении есть драматургия?⁸ Ответ, разумеется, не будет положительным.

Данная смысловая модификация понятия драматургии в музыке ценна тем, что в ней практически отсутствует противоречие между понятием и словом, его обозначающим⁹. При этом имеется в виду специфически музыкальный процесс, но обладающий аналогичными свойствами, что и развитие сценического действия. Законченные образы и темы — это музыкальные события, «ситуации», «персонажи», а конфликтное целенаправленное образное развитие, тематическая работа — драматический музыкальный сюжет.

То же самое представляет собой драматургия и в опере. Что же касается совокупности оперных форм — речитативов, арий, ансамблей, хоров, инструментальных эпизодов, которые нередко рассматриваются как выражение оперной драматургии (см., например: 99), то их, очевидно, более верным было бы считать лишь атрибутами жанра, следствиями его синтетической природы. Эволюция оперы, как известно, шла по пути ломки жанровых канонов и возрастания роли собственно музыкальной драматургии; этот процесс обычно определяется как симфонизация оперного жанра. Рассматриваемая модификация понятия драматургии, таким образом, ценна также и тем, что не влечет за собой двойственности его трактовки в отношении оперы.

⁸ М. Г. Арановский в одном из своих устных выступлений весьма удачно проиллюстрировал этот вопрос: можно ли утверждать, что драматургия есть в «Музыкальной табакерке» Лядова?

⁹ И напротив, противоречивы выражения «эпическая драматургия», «мелодико-драматическая драматургия» и т. п.

Причины данного понимания драматургии в теории музыки связаны, вероятно, с ориентацией преимущественно на классическую музыку XVIII—XIX веков, где образная система произведений обладает отмеченными качествами. Сочинения Бетховена, Чайковского, Шопена могут служить здесь прекрасными примерами. Не случайно само слово «драматургия» возникло в музыковедческом языке в связи с анализами и характеристиками произведений Бетховена и Чайковского.

Впервые его употребил Б. В. Асафьев. В ряду таких слов, как «драматизм», «драматическое», «драма» и т. д., оно привлекается и для научного обоснования, и для образной характеристики отдельных элементов и сторон созданной исследователем целостной системы представлений о симфонизме, сонатности, процессуальном начале в музыкальной форме, об интонационной природе музыкального искусства, о направленности формы на слушателя. Эта система является не только чисто научной теоретической концепцией, она фиксирует и передает также и особый, индивидуальный художественный взгляд на музыку, свойственный Асафьеву, которому было важно подчас не столько изложить те или иные факты и идеи, сколько передать свое слышание музыки, и в соответствии с ним заставить ее воспринимать и понимать. Этим обусловлено и то чрезвычайно широкое использование в его трудах образных средств языка, которое составляет особенность его мышления и так импонирует читателю. «...В подборе и наслаждении эпитетов,— пишет Асафьев,— я стараюсь выявить необходимые для меня стороны музыкального восприятия и внушить их „слушателям“, ибо книгу эту (имеется в виду „Музыкальная форма как процесс“, кн. 2.—Т. 4.) надо не только читать, но и слышать» (20, 214).

Одним из «эпитетов», сопровождающих развитие асафьевской системы представлений о симфонизме, является «драматургия». Однако это слово у него — не просто элемент образного описания, за ним стоит также и понятие, а именно — целостная организация музыкального произведения, ориентированного на законы симфонизма. Это понятие в трудах Асафьева находится в процессе кристаллизации: нигде мы не найдем его определения, оно может быть лишь реконструировано в результате сравнения текстов, где применяется слово «драматургия». У Асафьева обнаружилась лишь тенденция к его использованию в функции научного термина. Являясь постоянным спутником, а иногда и дублером слова «симфонизм», отражая всю значительность представлений и идей, заключенных в этом последнем, «драматургия» наделяется большей теоретической весомостью, чем это свойственно «эпитету», и по мере обретения своего понятийного содержания «втягивается» в орбиту музыкальной терминологии, обслуживающей научные сферы музыказнания. В работах музыковедов, выступивших непосредственно вслед за Асафьевым и опиравшихся на его идеи, «драматургия» употребляется главным образом в функции термина — служит средством теоретического мышления, участвует в построении научных концепций и т. д. (см., например:

69, 118). Что же касается более поздних работ, то мы, очевидно, не ошибемся, если станем утверждать, что в исследованиях, например, В. П. Бобровского и В. В. Медушевского «драматургия» используется исключительно как музыкальный термин.

«Драматургия» у Асафьева находится на полпути от образа-метафоры к понятию-метафоре, то есть такому понятию, которое обладает наряду с основным значением рядом вспомогательных, обогащающих видение предмета дополнительными сравнительными характеристиками.

Признание научной значимости понятий-метафор — факт недавнего времени. В противовес философии позитивизма, явившейся выражением «крайне отрицательной реакции на возможность использования метафор, аналогий и других „недостойных“ лингвистических приемов в науке» (165, 76), советские логико-методологические исследования последних лет, труды историков науки показывают, что «научные понятия всегда сохраняют некоторые метафорические свойства вопреки попыткам их строгого определения» (165, 31). Это связано, в частности, с тем, что метафора играет определенную роль в изменении значений терминов, их развитии. Научным метафорам свойствен гипотетический характер: многие из них «являются гипотезами, которые могут быть подтверждены или опровергнуты» (165, 80). Их отличие от художественных метафор заключается в том, что они в большей степени предполагают, чем выражают.

В рассматриваемом асафьевском понятии-метафоре целостная организация музыкального произведения, ориентированного на законы симфонизма, уподобляется строению сценической драмы. Гипотетический характер этого понятия проявляется в том, что оно предполагает возможность чисто музыкальными средствами воплотить в произведении логику драмы, способность музыкального искусства к структурно-драматическому выражению, существование специфически музыкального варианта драматической организации. Как отмечалось, примеры, подтверждающие научно-метафорическую природу «драматургии», можно найти во многих трудах Асафьева, особенно же в книге «Музыкальная форма как процесс» (20, 33, 139, 142—147, 189, 192, 225, 227, 236 и др.) и в работах 40-х годов о Чайковском (14, 27; 18, 63—67; 21, 70; 22, 44—45). Например, сонатно-симфоническое аллегро — самая действенная и симфоничная из всех форм — часто определяется как «„драматургическое построение“ с борющимися тенденциями, идеями — и характерами-образами», как форма «преимущественно драматургическая и возникающая из становления контрастных идей-тем» (24, 139, 147).

В работах последователей Асафьева развивается и углубляется трактовка «драматургии» как понятия-метафоры. Целостная организация музыкального произведения по законам симфонизма все менее соотносится с театральной пьесой, действием, спектаклем, и все более — с драмой как родом искусства, рассматривается в качестве специфически музыкального ее выражения. При этом драма

потенциально приобретает значение предмета более высокого ранга, чем ранг искусствоведения, а им может быть только уровень общей теории искусства, эстетики.

Итак, рассмотренный вариант понятия драматургии позволяет не отказываться от слова «драматургия» в описаниях инструментальной музыки: в этой своей форме термин «драматургия» лишен как противоречий между словом и понятием, так и множественности смысловых «модусов». «Драматургия» здесь — не просто образное сравнение с законами сценической драмы и тем более — прямая их проекция на специфически музыкальные предметы, но понятие, обозначающее собственно музыкальное явление, лишь аналогичное сценической драме. Данный вариант понятия в силу своей гармоничности, непротиворечивости, естественности, очевидно, и должен лежать в основу категории музыкальной драматургии. Для целого же ряда феноменов, которые обозначаются ныне этим словом, — в том числе и для образной системы произведения — можно при необходимости подыскать другие, более точно их выраждающие слова.

Глава 2

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ

Развитие понятия драматургии в предложенной трактовке определяется всем ходом его предшествующего движения в теории музыки. Об одном из этапов этого движения — от образа к понятию — говорилось в первой главе. Второй этап — от понятия-метафоры к снятию метафоричности — в музыкознании поначалу был намечен, но затем вполне конкретное по содержанию понятие драматургии стало множиться в различных вариантах, о чем тоже уже шла речь. В настоящей главе мы ставим себе задачей развить то, что было намечено ранее. Движение «драматургии» от понятия-метафоры к снятию метафоричности означает следующее. Будучи соотнесенной с понятием драмы, принадлежащим не театрovedению или теории литературы, но эстетике, «музыкальная драматургия» естественным образом теряет свой метафорический характер, поскольку оказывается конкретно-видовым воплощением общего для искусства в целом явления драмы.

Решение нашей задачи значительно упростилось бы при существовании в эстетике специального раздела, посвященного драме как одному из общеэстетических феноменов. В таком случае исследование состояло бы в выявлении специфики, способов и средств ее воплощения в музыке. Однако, как известно, в эстетике не существует сколько-нибудь определенных и самостоятельных представлений о драме. Понятие драмы находит здесь отражение главным образом через посредство категории «драматическое». Ученые еще не пришли к единому мнению относительно сущности драматического и его связей с другим эстетическими категориями, такими, как трагическое, комическое, гармония, конфликт и другие (см., например: 43, 96, 103, 107). Ясно, однако, что содержание категории драматического не включает в себя целостной организации произведения, поэтики драмы, то есть всего того, что необходимо для эстетического обоснования понятия музыкальной драматургии. И это естественно: основные категории эстетики, являясь вариантами общей для них категории эстетического, имеют свою специфику. Драматическое обычно определяется как «эстетическое отношение человека к противоречиям действительности и прежде всего к общественным противоречиям» (см.: 96, 56).

Понятие драмы, правда, фигурирует в эстетике и само по себе, в том ее разделе, который М. С. Каган назвал «морфологией искусства». Этот раздел изучает членение искусства на классы, семейства, виды, роды, жанры, определяет их существо, отношение друг к другу. Однако «драма» здесь трактуется не как эстетическое, но как литературоведческое понятие, обозначающее род литературы; общеэстетической значимостью обладает лишь понятие рода. Такая трактовка не учитывает потенциальных возможностей литературоведческих представлений о драме к эстетическому обобщению. А такие возможности существуют: среди литературоведческих представлений о драме есть такие, которые могут быть подняты до эстетического уровня, поскольку содержат то общее, что в равной мере свойственно всем временным видам искусства. На основании этих представлений возможно формирование общеэстетического понятия драмы, имеющего значение также и для музыки. В данной главе мы попытаемся это показать; вначале — лишь одно предварительное замечание. Литературоведческие знания о драме находятся в тесной связи с представлениями о двух других родах — эпосе и лирике, а также о сущности рода в целом как одной из «морфологических» единиц. Поскольку специфические черты драмы выступают в данном контексте особенно ярко и отчетливо, важно иметь это в виду и при решении нашей задачи¹.

1. Проблема драмы в литературоведении

В литературоведческих трудах драма получает многостороннюю характеристику. Весь комплекс представлений о ней условно можно разделить на три группы.

В основе первой группы лежит мысль о тяготении драмы к театру, к сценическому воплощению. «От других родов литературы драму отличает двойственность предназначения,— указывается в одной из книг,— являя собой самостоятельный род искусства словесного, она в то же время призвана стать основой искусства сценического» (186, 6; см. также: 96, 10). В связи с этим драма мыслится как пьеса и характеризуется такими признаками, как наличие монологов и диалогов действующих лиц, отсутствие авторской речи и др.

Драма-пьеса противопоставляется, с одной стороны, эпосу-прозе, с другой стороны, — лирике-поэзии. Лирика, кроме того, сравни-

¹ Автор осознает всю ее сложность и ответственность, но убежден в том, что искусствовед-предметник вправе вторгаться в область эстетики, так как именно он имеет дело с конкретным художественным материалом и потому яснее видит искусствоведческую проблематику, достойную эстетического обобщения, способную обогатить общую эстетику новыми идеями и предметами изучения.

вается и сближается с музыкой², эпос же считается собственно литературной формой, наилучшим образом выражющей специфику литературы³.

Вторая группа представлений, восходящая к Платону и Аристотелю, наиболее полно, по общепринятым мнениям, проявляет себя в «Лекциях по эстетике» Г. В. Ф. Гегеля.

Для обоснования своей концепции родовой дифференциации искусства Гегель использует антитезу двух философских категорий — объекта и субъекта. С его точки зрения, эпос — это «объективное в его объективности» (54, 419), лирика — «субъективное, внутренний мир, размышляющая и чувствующая душа, которая не переходит к действиям, а задерживается у себя в качестве внутренней жизни». Род драмы «соединяет, наконец, оба первых в новую целостность... объективное представляется принадлежащим субъекту» (см.: 54, 420)⁴.

Эти общие формулировки, если рассматривать их изолированно от концепции Гегеля в целом, представляются односторонними и спорными. Действительно, в любом эпическом произведении содержится субъективное начало, в любом лирическом произведении — начало объективное. Новалис в свое время спрашивал: «...не являются ли эпос, лирика и драма только тремя различными элементами, которые присутствуют в каждом произведении,— не там ли мы имеем собственно эпос, где всего лишь преобладает эпос?» (цит. по: 96, 9).

Указанная односторонность, явившаяся у Гегеля следствием его пристрастия к триаде «тезис — антитезис — синтез» (эпос — тезис, лирика — антитезис, драма — синтез), подчас служит основанием для отказа от категории субъекта и объекта в определении соотношения родов и замены их гегелевскими же понятиями «действие» и «событие» (206, 39). Гегель отмечает, что «эпос призван описывать не действие, как таковое, а событие. В области драматического важно, чтобы индивид проявлял активность в достижении своей цели и был представлен именно в такой деятельности и ее последствиях». В области эпоса «у героев тоже могут быть, конечно, желания и цели, но главное — это не деятельность в их дос-

² В. Г. Белинский замечает, что «лирическую поэзию можно сравнить только с музыкой» (36, 476). См. также: 91, 394—395.

³ «Эпический род, — пишет М. С. Каган, — есть третий тип словесного творчества, в котором литература, „отдав должное“ музыке и актерскому мастерству, остается, наконец, наедине сама с собой... В эпическом повествовании литература обретает некую внутреннюю чистоту, утверждает свою полную независимость от влияний других искусств, раскрывает свои специфические, собственные, одной ей присущие художественные возможности» (91, 398—399).

⁴ Ср. также у Аристотеля: определяя, вслед за Платоном, творческую деятельность словом «подражание» («мимесис»), Аристотель считал, что подражать можно, «рассказывая о событиях как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается сам собой, не изменения своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих или деятельных» (12, 45).

тижении, а все то, что при этом встретится героям на пути» (54, 450).

Единство субъективного и объективного, свойственное драме, по Гегелю, выражается в действии, в котором обнаруживается и раскрывается человеческий характер. Эти мысли развивает В. Г. Белинский, полностью принявший гегелевскую концепцию. «Несмотря на то,— пишет Белинский,— что в драме, как и в эпосе, есть событие, драма и эпопея диаметрально противоположны друг другу по своей сущности. В эпосе господствует событие, в драме — человек. Герой эпоса — происшествие; герой драмы — личность человеческая» (36, 482).

Категории «действие» и «событие» широко используются в современном советском литературоведении (см., например: 50, 7; 169, 11—13; 224, 29—30). По существу, именно с их помощью рассматриваются соотношения эпоса и драмы. Однако лирика при этом не затрагивается, так как не может быть охарактеризована в данных понятиях. Уже это заставляет усомниться в их способности служить единственным основанием родовой дифференциации. Кроме того, будучи лишенными контекста гегелевского учения, в котором они сопрягались с категориями субъекта и объекта и раскрывались через них в своем содержании, понятия «действие» и «событие» подчас значительно теряют в определенности и весомости, нередко отождествляются друг с другом. Так, в одной из книг читаем следующее: «Главное в эпосе — воспроизведение событий. Вне участия в событиях не могут быть раскрыты характеры действующих лиц» (64, 300). В другой книге та же мысль выражена при помощи понятия «действие». «Действие — это основное средство эпического раскрытия характерности жизни персонажей» (168, 36). Обе формулировки к тому же с легкостью могли бы быть отнесены и к драме.

Думается, что необходимо уточнить содержание этих понятий. Событие — единица сюжета, поэтому данное понятие применимо как к эпосу, так и к драме. Действие — драматическая интерпретация сюжета; в эпосе сюжет предстает в виде повествования. При сравнении драмы и эпоса, следовательно, действие должно сопоставляться не с событием, а с повествованием (см.: 44, 113). Далее, отказ от категорий субъекта и объекта как от «философской фразеологии» представляется неправомерным. Они нуждаются в более гибком употреблении, преодолевающем догматичность гегелевской традиции. Основания для этого содержатся в учении самого Гегеля. Легко заметить, что, раскрывая определение эпоса как «объективности в ее объективности», Гегель не исключает при этом из эпоса субъективного начала. Он говорит лишь об определенном сопротивлении субъективного и объективного, характеризующем эпос. «Но ради объективности целого,— указывает он,— поэт как субъект должен отступать на задний план перед своим предметом и растворяться в нем. Является только создание, а не творец, и, однако, все выражющееся в поэме принадлежит поэту: он разработал это в своем созерцании, вложив в него свою душу и

всю полноту своего духа» (54, 430). Аналогичным образом Гегель комментирует и данную им характеристику лирики, в результате чего становится ясным, что субъективность в лирике не является единственным началом.

Следовательно, отношение субъективного и объективного характеризует не триаду родов в целом, но каждый род в отдельности. Различие же родов определяется тем качественным своеобразием, которое приобретает данное отношение в рамках каждого из них.

В определении этого своеобразия Гегель не достиг полной ясности еще и потому, что, используя категории объекта и субъекта для характеристики родов, не учел реального многообразия субъектно-объектных отношений в искусстве. Так, разбирая свойственные драме, эпосу и лирике связи объекта и субъекта, Гегель под субъектом подразумевает то автора произведения, то определенную роль, которую он играет в содержании произведения (в лирике — «лирический герой», в эпосе — «рассказчик»), то действующее лицо сюжета. В качестве объекта, соответственно, выступают то произведение в целом, то воплощенный в его содержании «художественный мир», то сюжетная ситуация, в которую попадает герой.

Многозначность категорий объекта и субъекта унаследовал от Гегеля Белинский, заложивший основы русского литературоведческого учения о драме, эпосе и лирике. В современном советском литературоведении этот вопрос продолжает оставаться нерешенным. Думается, что путь совершенствования представлений о родовой дифференциации искусства должен лежать через выявление и изучение различных форм субъектно-объектных отношений, установление типов их связей в рамках целостной системы, через выделение тех форм, относительно которых, согласно сущности категории рода, должно проводиться разграничение родов, определение характера отношения субъекта и объекта,нского каждого роду. Весь этот путь еще предстоит проделать литературоведению. На основании же выводов, уже имеющихся к настоящему времени, можно выстроить следующую систему представлений (здесь они изложены конспектично и схематично).

Наиболее ярко и явно, можно сказать персонифицированно, авторское «я» проявляется в эпическом произведении, где нередки предисловия, прямые авторские слова — обращения к читателю, комментарии, отступления⁵. В них автор вступает в непосредст-

⁵ Здесь и далее под автором подразумевается его «образ», запечатленный в произведении. Образ автора многогранен: это — мастер, творец, создатель произведения, это и личность, с присущим ей мировоззрением и мироощущением. Личностный аспект проявляется в позиции автора к преломленным в «художественном мире» фактам реальной действительности, и поэтому охватывается понятием «авторское отношение». Авторскому отношению свойственна диалектика индивидуального и общего; оно выражается в различных формах: в виде прямых авторских слов, в виде «авторской интонации» — опосредованно. Выражение авторского отношения в произведении может быть поручено рассказчику, персонажу.

венный контакт с читателем, «через голову» своих героев, «мимуя» созданный им в произведении «художественный мир». Такого рода приемы образуют особый, дополнительный план текста, развертывающийся иногда параллельно с основным. В нем обнаруживается реальный мир автора и тех, к кому он обращается, и тем самым подчеркивается условность мира «художественного». Этому способствует нередко и сам сюжет, который не является (полностью или частично) авторским вымыслом, но представляет собой миф, народное предание об исторических событиях прошлого (см. об этом: 34). Такой сюжет не принадлежит автору, не является его «сочинением», но существует независимо от него, «объективно», «сам по себе».

«Независимость», параллелизм основного и дополнительного планов текста, различные художественно-коммуникативные приемы, сопоставление «художественного» и реального миров, мифа или истории и авторского вымысла,— все это ставит эпос на грань искусства и неискусства.

Другим субъектом эпоса является рассказчик. Иногда в его роли выступает автор; иногда рассказчик — самостоятельное лицо, и отождествление его с автором чревато ошибками в интерпретации и понимании произведения⁶.

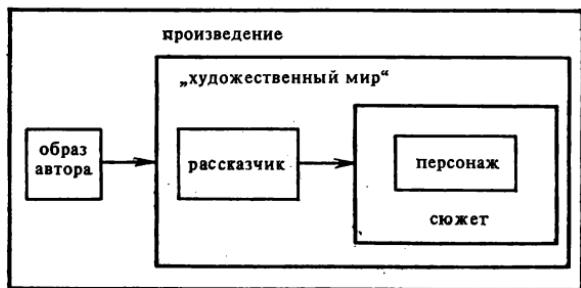
Фигура рассказчика включается в основной план текста, помещается в «художественный мир», так как именно в форме рассказа, повествования развертываются сюжетные события в произведении. Рассказчик интерпретирует происшествия, оценивает поступки героев и обстоятельства, в которые они попадают, выражает свое отношение к совершающимся событиям. В его воле смена темпа действия: об одном он рассказывает обстоятельно и подробно, о другом — конспективно и сжато. Рассказчик может остановить ход течения событий для того, чтобы высказать свою точку зрения. Вместе с тем по отношению к сюжету он находится в той же позиции, что и автор по отношению к созданному им произведению,— в позиции «постороннего». Содержательный план рассказчика развертывается как бы «параллельно» сюжетному плану, но в другой временной плоскости, в другом художественном пространстве.

Рассказчиков может быть несколько, и если при этом ни один из них не отождествляется с автором, повествование приобретает вид сложно построенного контрапунктического целого, предъявляющего большие требования к читателю, как, например, в произведениях У. Фолкнера.

Герой эпического произведения — третий субъект эпоса — обычно получает многостороннюю развернутую характеристику, проявляет себя не только в действии — борьбе с обстоятельствами, столкновениями с другими персонажами, но и в непосредственном бытии.

⁶ Так, например, отождествление Пушкина как автора «Повестей Белкина» с рассказчиком — самим Белкиным — повлекло за собой не совсем верную оценку качества этих произведений В. Г. Белинским.

Мы коротко остановились на трех основных формах субъектно-объектных отношений в эпическом произведении. Легко заметить, что они представляют собой уровни в рамках единой системы.



Эта система обнаруживает себя и в лирике. Особенностью лирики, однако, является вуалирование граней между уровнями субъектно-объектных отношений. Если в эпосе автор, рассказчик и герой — это чаще всего самостоятельные фигуры, то в лирике они тяготеют к слиянию. Запечатленный в эпическом произведении реальный авторский мир, «художественный мир» и сюжет — суть разные пространства, хотя и пересекающиеся; в лирике же они, можно сказать, взаимопроникаемы. Субъективное пространство авторского «я» возрождается в «художественном мире», являя собой в то же время «лирический сюжет»⁷.

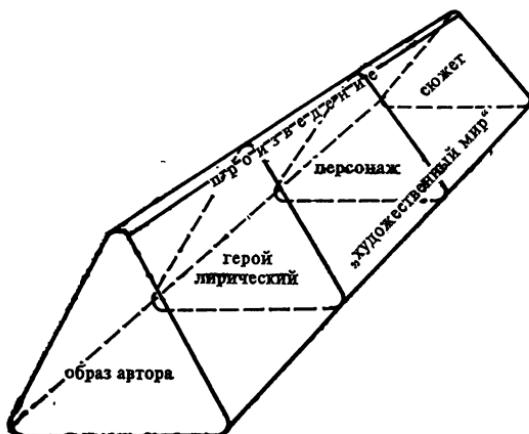
Как и в эпосе, в лирике ярко и открыто звучит голос автора. Однако, в отличие от эпоса, авторское слово не противопоставляется здесь «объективному» «художественному миру», оно подчищает его себе, полагая выражением авторского «я». Фермент субъективности делает лирику, как и эпос, явлением пограничной зоны между искусством и неискусством, но уже в плане психической жизни человека.

На другом уровне субъектом в лирике является «лирический герой» (в эпосе — «рассказчик»). Изображаемое событие дается сквозь призму его переживаний, благодаря чему оно представляет собой не самостоятельно развертывающееся целое, а скорее предмет единого высказывания, созерцания, переживания.

О событиях, сюжете в лирике чаще всего говорить бывает труд-

⁷ Представляется необходимым пояснить, что имеется в виду под «художественным миром» в этой книге и как он соотносится с сюжетом. «Художественный мир» — это образная система произведения, включающая не только сюжетные события, но и позицию субъекта по отношению к ним; в эпосе — это позиция и роль рассказчика. Соотношение «художественного мира» и сюжета в какой-то мере напоминает соотношение сюжета и фабулы, где под фабулой понимается «естественная», прямая временная последовательность событий, под сюжетом — само повествование, допускающее событийные сдвиги, перестановки.

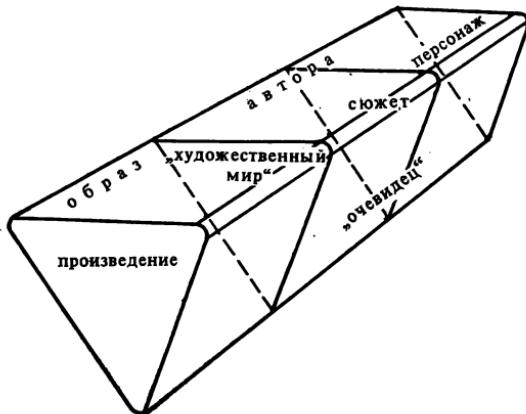
но; сюжет в собственном смысле слова — явление здесь очень редкое. Существуют, правда, представления о так называемом «лирическом сюжете», о котором «может идти речь применительно к произведениям, рисующим сложное развитие, нарастание чувств» (64, 317).



В драматическом произведении авторские слова минимальны, автор проявляет себя опосредованно — как создатель, творец. Вместе с тем «художественный мир» драмы по сравнению с эпосом приближен к миру автора и читателей, создавая иллюзию реальности. Драматическое произведение тяготеет к реализму, и наоборот: реализм находит свое полное выражение именно в драме.

«Художественный мир» драмы сюжетен. Сюжет здесь развертывается «самосильно» (по выражению Горького), черпая энергию к своему становлению изнутри — во взаимоотношениях персонажей, логике событий. «...Самодвижение,— замечает Е. Холодов,— представляет собой подлинное драматическое действие» (224, 51). Необходимость в рассказчике поэтому отпадает. На его месте в драме находится субъект, для которого нет в литературоведении удобного наименования, аналогичного «рассказчику» в эпосе, «лирическому герою» в лирике. Назовем его условно «очевидцем сюжетных событий». Он, однако, не просто безучастный наблюдатель, он исполнен сопереживания, но не может вмешаться в ход событий, остановить их, повернуть в другое русло, не может даже выразить своего отношения к тому, что происходит. Ему предписаны лишь «сострадание и страх» (Аристотель).

Драматический герой в отличие от эпического характеризуется более сжато, концентрированно. В его характере выделены однажды доминирующие черты, соответствующие его роли в рамках сюжета. Взаимосвязь поступков героя и развития действия в драматическом произведении является гораздо более тесной, чем в произведении эпическом (см.: 61).



Третья группа существующих в литературоведении представлений о родовой дифференциации касается вопросов композиции и временной организации сюжета, характеризующих каждый отдельный род.

Эпический сюжет развертывается замедленно, прерывается ремарками рассказчика, разного рода отступлениями и т. п. «Основное свойство эпического произведения,— писал Гёте,— заключается в том, что оно постоянно то движется вперед, то возвращается назад, поэтому все замедляющие мотивы являются эпическими» (55, 259). Эпическому сюжету присуща гораздо меньшая целостность, чем «саморазвертывающемуся» драматическому сюжету, так как он в своем движении опирается не только на внутренние ресурсы, но также и на деятельность рассказчика, повествователя. «...Основную особенность эпического произведения,— пишет Шиллер,— составляет самостоятельность его частей». Эпический поэт «рисует нам лишь спокойное бытие и действие вещей, согласно их природе; его конечная цель заключена уже в каждой точке его движения; поэтому мы не рвемся с нетерпением к цели, но любовно задерживаемся на каждом шагу. Он сохраняет нам высшую духовную свободу» (55, 259—260).

По отношению к рассказчику сюжетные события эпического произведения находятся в прошлом. Смещения из прошлого времени сюжета в настоящее время рассказчика — типично эпические приемы.

Композиция лирического произведения, так же как и эпоса, отличается свободой. Однако это свобода совсем другого плана. В эпосе она возникает в результате нарушения логики предметно-сюжетного развертывания, путем вторжения линии повествования, разного рода вставок и отступлений. В лирическом произведении предметно-сюжетное движение, как правило, отсутствует и эффект свободы связан с воспроизведением непосредственного, ничем не скованного течения размышлений и переживаний «лирического героя». Поэтому о композиции в собственном смысле слова здесь

можно говорить лишь условно — как о композиции словесной, речевой.

Медитация «лирического героя» развертывается в настоящем времени, которое в свернутом виде может содержать в себе и прошлое, и будущее. Если для эпического произведения характерны ясные временные грани, то лирика — «форма внутреннего мира» (Гегель) — стремится к стиранию всяких временных границ. «Вечный миг», «остановленное мгновение» — вот символы лирического.

Композиция драматического произведения, в отличие от эпоса и лирики, обладает строгой логикой и определяется ходом сюжетного развертывания. Поскольку сюжет в драме наделен способностью «самостоятельного» становления, ему свойствен ясно очерченный внутренний конфликт и его целенаправленное динамичное развитие⁸. Сюжетное время драматического произведения развертывается от прошлого к будущему, в принципе неуклонно и однородно.

Охарактеризованные три группы представлений о драме в ее связях с эпосом и лирикой, разумеется, далеко не исчерпывают собой всех знаний об этом предмете, накопленных в современном литературоведении. Однако они дают возможность довольно полно, хотя и схематично, представить проблематику данного раздела теории литературы.

Драма выступает здесь как весьма сложное многогранное явление. Невозможно постичь ее существо, не охватив при этом всего богатства ее признаков. Вместе с тем определение сущности любого предмета предполагает выделение ведущих, доминирующих черт, отличающих данное явление от смежных. Но как видно из обзора литературоведческих представлений о драме, последние содержат скорее детальную и многостороннюю характеристику, чем ясное и конструктивное в теоретическом отношении определение ее природы и специфики. Вопрос о ведущих признаках драмы, отличающих ее от эпоса и лирики, нельзя считать окончательно решенным. На этот счет в литературоведении имеются разные мнения. За основу принимается то один, то другой ее признак, в результате чего драма каждый раз, по существу, оказывается отнесеной к различным явлениям литературы. Большинство исследователей, однако, сходятся на том, что композиционные особенности драмы образуют группу вторичных ее признаков, обусловленных либо тяготением драмы к театру, либо характером присущих ей отношений объекта и субъекта. Следовательно, в качестве «претендентов» на роль определителя сущности драматического рода выступают те признаки, которые были описаны нами при характеристике первых двух групп представлений о драме, эпосе и лирике.

Наиболее часто в качестве исходного полагается свойственное драме отношение субъекта и объекта, то есть акцентируется вторая группа представлений. Данный признак предстает еще и как

⁸ Строению драматической фабулы (сюжета) уделяет большое внимание в своей «Поэтике» Аристотель.

«изображение действия». В таком случае он получает наименование предмета драмы. На то, что сущность драматического рода корениится в его предмете, указывают многие исследователи. Так, Е. Холодов отмечает: «...именно предмет драмы и определяет собой все главные особенности драматургии как специфического способа воспроизведения действительности» (224, 30; см. также: 188, 7).

Это положение важно тем, что связывает сущность драмы с содержанием произведения. Однако, как показывает анализ литературоведческих трудов, содержательный критерий определения специфики драмы является господствующим подчас только на словах, последовательно не выдерживается. Поясним сказанное.

Если исходить из посылки, что предмет определяет главные черты драмы, то, тем самым, такие, казалось бы, коренные свойства драмы, как ее тяготение к театру и вытекающие отсюда ее формальные признаки — диалоги и монологи действующих лиц, — следует признать вторичными. «Построение драмы как системы диалогов и монологов, перемежаемых текстом от автора (так называемыми ремарками), часто рассматривается как важнейшая особенность драмы. Однако эта структура не может быть признана исключительным достоянием драмы, хотя ей, несомненно, преимущественно свойственная» (188, 6). Из этого, далее, следовало бы сделать такой важный вывод, что драма не тождественна пьесе, соответственно: эпос — прозе, лирика — поэзии. Однако данный вывод, со всей очевидностью отвечающий принятой установке, но ставящий под сомнение одно из традиционных представлений о драме, в литературоведении не сделан. Тем самым заявленный содержательный критерий вынужден, по существу, разделить свое господство с критерием формальным. Последний нередко становится единственным моментом, относительно которого определяется сущность драмы в ее связях с эпосом и лирикой. Так, М. С. Каган в монографии «Морфология искусства» различает драму, эпос и лирику именно и прежде всего по выбору средств выражения — диалогических, прозаических, стихотворных. Поэтому род он рассматривает как модификацию формы произведения одного вида искусства в сторону другого. Драму и лирику автор представляет как формы литературного произведения, отягощенные, соответственно, театральными и музыкальными закономерностями; эпос же — как чисто литературную форму. Род здесь оказывается, таким образом, несамостоятельным феноменом, так как определяется относительно вида искусства, предстает, по существу, как его разновидность. С точки зрения этой трактовки оказывается невозможным объяснение целого ряда конкретных художественных фактов — таких, например, как эпический театр Брехта, стихотворные поэмы Гомера, лирические пьесы Чехова и Блока. Кроме того, ориентация на «театральность» драмы, «литературность» эпоса, «музыкальность» лирики не всегда позволяет удержать в качестве признаков каждого рода особенности присущего ему «предмета». Ведь еще Аристотель отмечал, что «подражать» тремя выделенными им

способами («рассказывая о событиях как о чем-то отдельном от себя... или же так, что подражающий остается сам собою... или представляя всех изображаемых лиц как действующих или деятельных») можно «в одном и том же (материале. — Т. Ч.) и одному и тому же» (12, 45).

В результате того, что формально-видовой критерий преобладает над содержательным, традиционная триада родов размыкается, дополняясь (у Кагана и других авторов) киносценарием, телесценарием, радиопьесой, то есть, по существу, жанрами⁹.

Все это ставит под сомнение целесообразность использования формально-видового критерия в качестве основного и определяющего. Тяготение драмы к театру (эпоса — к литературе, лирики — к музыке) — вторичный признак этого рода. Главным здесь должен служить последовательно проведенный содержательный критерий.

При такой установке очень важным является устранение той неопределенности, которая свойственна самому понятию «содержательный критерий», равно как и понятию «предмет драмы (эпоса, лирики)». На самом деле, какие конкретно особенности содержания произведения имеют отношение к сущности родов? Можно согласиться с Г. Н. Поспеловым в том, что содержательные отличия родов не лежат в сферах тематики, проблематики, идеально-эмоционального пафоса произведений (см.: 169, 12—13). Поэтому сатира, которая основывается на определенном типе пафоса, не встает в один ряд с драмой, эпосом и лирикой, не является четвертым родом искусства, как это иногда считают (см., например: 207, 384—391). Затрагивая вопрос о так называемых дополнительных родах, Белинский заключает, что «дидактический» или «поучительный» род таковым не является, а есть «характер поэзии» в рамках эпического рода. Родов же «только три, и больше нет и быть не может» (36, 527).

Не определяет существа драмы, эпоса и лирики также и сюжет произведения с присущим ему конфлиktом, теми или иными взаимоотношениями действующих лиц.

Среди содержательных признаков рода нерассмотренными остались лишь два: отношения автора и «художественного мира» произведения, а также отношения «рассказчика» («лирического героя», «очевидца») и сюжетных событий. И здесь мы подошли к вопросу о формах субъектно-объектных отношений в произведении, их связи с проблемой различия драмы, эпоса и лирики, который ранее оставили нерешенным.

Последовательное соблюдение такого критерия родовой дифференциации, как отношения автора и «художественного мира», выводит нас за пределы искусства. Разбирая свойства эпоса и лирики, мы уже указывали на пограничный их характер между искусством и неискусством — объективной и субъективной реаль-

⁹ См. также о таких «литературных» родах, как «лирико-вокальный» и «музыкальная драматургия» (!). — 64.

ностью. Не случайно развитие теории рода на основании данного критерия, берущего, несомненно, свое начало в учении Гегеля, привело ее к границе искусствознания и смежных дисциплин. Известны, в частности, психологические трактовки интересующей нас триады, особенно распространявшиеся в XX веке. Например, эпос, лирика и драма рассматриваются как художественные трансформации различных сторон и категорий психической жизни; лирика понимается как поэтическое бытие чувства, драма — воли, эпос — мысли. Другая трактовка такова: драма — усилие, эпос — представление, лирика — воспоминание.

Любопытны грамматические интерпретации родов: драма — третье лицо, эпос — второе, лирика — первое лицо.

Если эпос и лирика, согласно данной трактовке, характеризуются взаимодействием художественных и внехудожественных сторон, то драма считается средоточием искусства. Характерным в этом отношении можно считать следующее высказывание Белинского: «Это высший род поэзии и венец искусства — поэзия драматическая» (36, 476). Здесь, таким образом, возникает опасность «драмоцентрической» трактовки художественного творчества, норм построения произведений, а также историко-литературного процесса, идеалом которого является драма как воплощающая искусство в его чистом виде.

Знак равенства между драмой и собственно искусством не позволяет рассматривать явно повествовательные произведения, основанные целиком на авторском вымысле и созданные в пору высокой зрелости и самостоятельности искусства, как эпические. Тем самым практически все профессиональное искусство Нового времени с этой точки зрения оказывается драматичным и исключает эпос и лирику¹⁰.

Не углубляясь далее в сложную эстетико-философскую проблематику, связанную со всеми теми «подводными камнями», которые ждут теорию рода на пути, имеющем исходной точкой отношение автора и «художественного мира», сделаем вывод, что опора на данный критерий чревата разрывом теории и практики, концепции и реальных художественных факторов. Поэтому он не может служить основой родовой дифференциации.

По нашему мнению, главным содер жательным признаком рода в искусстве являются те отношения субъекта и объекта, которые связывают «рассказчика», «лирического героя», «очевидца сюжетных событий» с развертывающимися в рамках «художественного мира» сюжетом. Специфика каждого рода определяется характером соотношений субъекта и объекта на данном уровне произведения.

Общее для эпоса, лирики и драмы явление — род литературы, следовательно, представляет собой тип организации

¹⁰ Отолосок такого рода выводов содержится в противопоставлении эпоса и романа как принципиально не эпической формы, имеющем место в упоминавшейся уже работе М. Бахтина «Эпос и роман» (34).

(структур) «художественного мира» произведения, определяемый соотношением его объективной и субъективной сторон. Категория рода получает, таким образом, самостоятельный содержательный критерий, характеризующий ее индивидуальность в ряду других литературоведческих понятий. Принятая трактовка, кроме того, соответствует реальным художественно-историческим фактам.

Следует отметить также и то, что положенный нами в основу критерий оказывается более других способным служить средством объединения всего комплекса представлений о драме. При этом тяготение драмы к театру, композиционные особенности сюжета, отношения автора и «художественного мира» оказываются вторичными признаками драматического рода. Действительно, драматическое произведение тяготеет, с одной стороны, к сценическому воплощению, которое многократно усиливает его способность к «саморазвертыванию» сюжета, с другой стороны — к единству субъективного и объективного в самом сюжете, то есть к изображению характеров в действии, наконец, требует подобия «художественного мира» реальному миру автора и слушателя.

Завершим экскурс в область литературоведения описательной формулировкой определения драмы. Драма — это категория, обозначающая тип структуры «художественного мира» произведения, характеризующейся таким соотношением позиции «очевидца» (субъекта) и сюжетных событий (объекта), когда на первый план выходит «саморазвертывающийся» сюжет.

2. «Драма» как эстетическая категория.

Драма и драматургия

Перейдем теперь из области литературоведения в сферу общей эстетики и постараемся ответить на вопрос, в чем заключается общееэстетическая значимость категории драмы в принятой нами трактовке.

Для ответа на этот вопрос необходимо коснуться природы искусства. Искусство Маркс относил, как известно, к практическо-духовному способу освоения действительности¹¹. Результаты же духовной деятельности и могут сыграть практическую роль лишь в том случае, когда они выступают в виде действующей модели жизни и жизненных переживаний и раздумий человека» (176, 58). Поэтому основная функция искусства заключается «в дополнении реального жизненного опыта человека опытом воображаемой жизни во имя социального целеустремленного формирования человеческого сознания и человеческой деятельности (90, 264—265).

Воплощением этой «вторичной жизни» является создаваемый

¹¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., 2-е изд., т. 12, с. 728.

автором в произведении и воспринимаемый читателем, зрителем, слушателем «художественный мир». Будучи своеобразным «иллюзорным удвоением», особого рода «моделью» мира реального, «художественный мир» по своей структуре двупланов: наряду с воспроизведением тех или иных объективных сторон жизни, составляющих сюжетный его план, он моделирует также отношение субъекта к сюжетным событиям, которое характеризуется единством всех форм жизнедеятельности — познания, общения, созидания, ценностной ориентации. Развертываясь во времени, субъективный план «художественного мира» представляет собой процесс существования, бытия человека в «окружающей» его квазиреальной действительности. Воспринимающий, оставаясь самим собой, вместе с тем как бы «раздваивается» и «втягивается» с помощью специальных художественно-семиотических средств (см.: 177) в «художественный мир», начиная играть ту или иную отведенную ему роль. Именно таким путем он «заражается» поэтической идеей произведения, так «внушается» ему поэтическая истина, которая становится его самостоятельно сформированным мнением, частичей личного жизненного опыта, добытого в процессе «вторичного бытия». Важно отметить, что роль, исполняемая слушателем, читателем, зрителем, ранее была «сыграна» автором. Поэтому субъективный план «художественного мира» может быть с известным основанием рассмотрен как относящийся и к слушателю, и к автору. По существу же, эта роль представляет нам некоего абстрактного обобщенного субъекта в процессе его «жизни» в «художественном мире», некое обобщенное «я», место которого может быть занято и слушателем, и автором. Слушатель, пребывая в этой ипостаси, может «перевоплощаться» в автора, и наоборот, автор — в слушателя, благодаря чему возникает эффект общения: сотворчества, совосприятия.

Из сказанного ясно, что субъектно-объектные отношения, характеризующие, согласно нашей трактовке, драму, эпос и лирику, являются в то же время одним из важнейших моментов, определяющих и природу искусства в целом. Следовательно, общезестетическая значимость категории драмы заключается, прежде всего, в том, что она служит конкретным воплощением общей для всех видов искусства категории рода. Последняя обобщает знания о типах и формах, в которых слушатель приобретает дополнительный жизненный опыт, в частности, воспринимая ценностные установки произведения. Со стороны субъекта род — это способ его бытия в «художественном мире», со стороны объекта — способ сюжетного развертывания произведения.

Общезестетическая значимость категории драмы, однако, этим не ограничивается. Общезестетической ценностью она обладает и сама по себе как конкретный вариант рода, что особенно наглядно выступает, если мы отвлечемся от литературных аналогий, по традиции несомых категориями драмы, эпоса и лирики, и представим себе родовую дифференциацию на уровне всего класса временных искусств. Следовательно, литературоведческие категории родов, по

существу, выходят за рамки литературоведения. Здесь мы столкнулись с чрезвычайно распространенным феноменом: общеэстетические знания, понятия и категории существуют на правах конкретно искусствоведческих в той области, в которой они впервые возникли. Чаще всего в такой функции носителя общего в конкретном выступают именно литературоведческие представления. Здесь, очевидно, сказывается генетическая связь литературоведения и эстетики.

То, что понятия драмы, эпоса и лирики, обнаружив свое общехудожественное содержание, вышли за пределы литературной теории и стали по существу понятиями эстетики, осознается самими литературоведами. Приводим в качестве примера высказывание, принадлежащее В. Д. Днепрову. Оно столь убедительно и исчерпывающе характеризует предмет, что представляется целесообразным процитировать его максимально полно. «Одной из важных форм развития науки является уточнение и ограничение сферы применимости законов, ранее наивно принятых за универсальные. Однако случается и обратное: законы, сначала прилагаемые к данной, сравнительно узкой сфере, затем обобщаются, успешно экстраполируются на все новые группы явлений, расширяя свой смысл и значение. Именно так и получилось с установленным Аристотелем различием между родами поэзии: ходом развития всего мирового искусства они превратились в общеэстетические различия...»

Дело в том, что в новое время драматическое, эпическое и лирическое из собственно поэтических родов, тесно связанных с определенными жанрами, превратились в общеэстетические категории. Прорвав границы поэзии, они вторгнулись в сущность и развитие всех искусств.

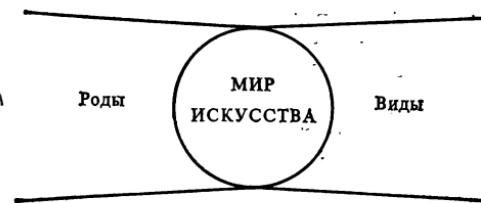
Музыка, например, в ходе своего развития естественно пришла к драматическому, лирическому и эпическому как к собственно музыкальным художественным определениям. Опыт музыкального театра XVII—XIX веков, продолженный бессловесной, чисто звуковой симфонической драмой, воплощающей столкновения, ход и исход борьбы противостоящих сил, настолько обогатил драматическое в музыке, что его уже не позволительно рассматривать как нечто сопутствующее, как метафору или аналогию; оно превратилось в подлинное музыкально-драматическое» (75, 265—266).

Итак, обоснованные нами категории драмы, эпоса и лирики могут быть названы понятиями общей эстетики, обозначающими типы структуры «художественного мира» в произведениях временных (литературы и музыки) и пространственно-временных (танца и театра) видов искусства¹². Тем самым необходимость в построении на литературоведческой основе общеэстетической категории

¹² Триада родов не распространяется нами на пространственные виды искусств. Последние, разумеется, также разграничиваются на роды (и по тому же критерию), однако, по мнению автора, существенно отличаются в этом отношении от временных. Поэтому, не считая себя компетентным в вопросах теории пространственных искусств, автор предпочел оставить проблему родовой их дифференциации за пределами данной работы.

драмы для дальнейшего погружения ее в музыкальный материал отпадает сама собой: эта категория дана нам уже в готовом виде¹³. Скорее, возникает задача противоположного характера: как это ни парадоксально звучит, в анализе нуждается именно литературное (равно как и театральное, музыкальное) воплощение законов драмы¹⁴. Будучи эстетическими понятиями, «драма», «эпос» и «лирика» не должны связываться с конкретными разновидностями и жанрами — прозой, поэзией, либретто, пьесой, спектаклем, эпopeй, повестью, стихотворением и др.

Общий для драмы, эпоса и лирики феномен — род искусства — не является модификацией одного вида под влиянием другого; категория рода вообще не находится в подчинении у категории вида: обе относятся к одному и тому же уровню морфологической дифференциации искусства. Понятия вида и рода обозначают разные направления, по которым шло и продолжает идти развитие искусства в целом как особой сферы человеческой деятельности.



Точно так же уровень морфологического членения искусства на конкретные роды — драму, эпос и лирику — соответствует уровню деления его на конкретные виды. Причем между родами и видами существуют устойчивые отношения, обусловленные историческим процессом развития форм искусства. Тот или иной род, как мы уже отмечали, тяготеет к определенному виду, в наибольшей мере согласующемуся с его специфическими чертами. Со своей стороны, каждый вид искусства оказывает предпочтение какому-либо одному роду (литература — эпосу, театр — драме); два же остальных рода в рамках данного вида искусства, как правило, требуют синтезирования его средств со средствами других видов. Музыка тяготеет к лирике: «По самому свойству музыкального языка музыка остается всегда поэзией лирической», — писал А. Н. Серов (191, 121). Вместе с тем путь исторического развития музыки как самостоятельного вида искусства лежал через усиление ее драматических качеств. В эпоху «высокого симфонизма» музыка принимает в себя драму, знаменуя тем самым расцвет специфически музыкальных средств выражения.

До сих пор речь шла о драме, но драма и драматургия — не од-

¹³ Данное утверждение, разумеется, не следует понимать как отрижение важности дальнейшей разработки категории в эстетическом направлении.

¹⁴ По отношению к балету такой анализ предпринят в книге П. Карпа «Балет и драма» (93).

но и то же. Драматургия — это как бы взгляд на драму «изнутри». Если последняя представляет собой целостную модель произведения, то драматургия есть система структурных принципов, характеризующих эту модель. Соотношение драмы и драматургии аналогично соотношению, например, сонатной формы и сонатности, рондо и рондообразности, цикла и цикличности, вариаций и вариационности и т. д.

Музыкальная драматургия — способ (система принципов и средств) построения музыкального произведения в драматическом роде: иначе ее можно было бы назвать музыкально-драматической «поэтикой», «техникой»¹⁵.

Эпический и лирический роды также имеют свои «поэтики» в каждом конкретном виде искусства, однако для них пока еще не найдены терминологические обозначения, подобные «драматургии». Тем не менее, разбирая в дальнейшем особенности музыкальной драматургии, мы будем сопоставлять их с эпической и лирической музыкальной «техникой».

Использование «драмы» в качестве «собственного» понятия эстетики меняет ее отношение с категорией драматического, а также содержание этой последней. В настоящей книге категория драматического будет употребляться для обозначения не только отношения, пафоса, экзистенции, но также и качества сторон произведения, которое они приобретают под воздействием драматургии. Мы будем говорить о драматическом сюжете, драматической композиции, развитии и т. д. Тем самым «драматическое» здесь признается производным от понятия драмы.

Что же представляет собой драматургия как поэтика драмы, система ее законов и принципов? Мы не можем давать общеэстетического описания драматургии, так как оно, чтобы быть полным и истинным, требует обобщения данных, полученных в различных областях искусствоведения. Изложение же самых общих эстетических соображений о драматургии представляется возможным совместить с характеристикой драматургии музыкальной.

¹⁵ Буквальный смысл слова «драматургия» означает «создание, делание драмы». Ср.: «хирургия», «металлургия», «теург», «демиург» и т. п.

ДРАМАТУРГИЯ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Определение музыкальной драматургии как способа построения музыкального произведения в драматическом роде несколько отличается от того, к которому мы пришли в первой главе¹. Это отличие, с одной стороны, заключается в том, что драматургия относится не к произведению как таковому, как данности, но представляет собой тип его строения и принадлежит, следовательно, музыкальному языку. С другой стороны, драматургия является не моделью произведения, но системой законов и принципов, на которых эта модель основывается. Не случайно она названа «техникой», поэтикой. В литературоведении поэтика нередко определяется как «наука о структурных формах художественных произведений и исторических законах изменения этих форм под влиянием нового содержания» (98, 221)². Термин «поэтика» — один из самых древних в теории литературы. Естественно, что содержание его со временем изменялось, и сейчас он редко используется в значении «науки о структурных формах», зато его можно встретить в сочетании с отдельной «формой» — жанром (например, «поэтика романа», «поэтика песни»³) или с творчеством того или иного писателя (поэтика Чехова, Пушкина, Маяковского и др.). В этом контексте термин стал обозначать способ, систему принципов и средств построения художественного целого, свойственный данному жанру или творчеству; это значение мы и имеем в виду.

Понимание музыкальной драматургии как поэтики — не новость для теории музыки (напоминаем еще раз название книги Т. Н. Ливановой «Музыкальная драматургия И. С. Баха...»), хотя, может

¹ См. с. 15.

² Примечательно, что Е. В. Назайкинский не воспользовался этим словом, выбирая название для книги «Логика музыкальной композиции» потому, что, по его словам, «автора интересовал здесь не только способ построения и не столько он, сколько само художественное целое, развертывание которого как самостоятельного художественного мира уже перестает быть техникой, хотя и скрывает ее в себе» (151, 298).

³ Это значение термина близко понятию теории музыкальных жанров — «жанровому стилю», предложенному А. Н. Сохором (202).

быть, и менее привычно, чем отнесение драматургии к конкретному музыкальному произведению⁴, его целостной организации. Пожалуй, столь же непривычно распространение понятия драматургии не только на образный план произведения, но и на предметно-звуковой музыкальный материал, однако это с необходимостью вытекает из принятого определения: драматургия как способ организации музыкального целого охватывает его во всем объеме сторон и граней.

Рассмотрение принципов драматургии мы начнем с их проявления в самом музыкальном материале и лишь затем — в образном слое произведения; но и здесь анализ ведется, как это принято в теории музыки, «через содержательную сторону... музыкальных средств» (136, 11), то есть со стороны формы. Такой метод обусловлен неизобразительной природой музыкального искусства.

1. Масштабно-временной принцип музыкальной драматургии

Как известно, в музыке существует соподчинение масштабных величин. Расположив их по линии нарастания, получим следующий ряд: отдельные звуки — субмотивы — мотивы — фразы — предложения — периоды — простые формы — сложные — контрастно-составные — циклические формы. С точки зрения законов музыкального восприятия, эти масштабно-временные единицы могут быть сгруппированы и распределены по трем уровням. Критерием выделения уровней, как показало исследование Е. В. Назайкинского, является различие психологических механизмов, действующих в разных масштабах музыкального времени (153, 96—99; см. также: 151, 51—54).

Первый уровень определяется непосредственной работой слухового анализатора и охватывает масштабы от отдельных звуков до фразы. Единицы целого в своей выразительности опираются здесь преимущественно на сенсорный и пространственный опыт и характеризуются прежде всего фонизмом. Поэтому первый масштабный уровень удобно назвать фоническим. Акцент здесь ставится на таких сторонах формы, как громкостная динамика, тембр, фактура, регистровый план.

Второй уровень охватывает масштабы от мотива до периода, реже — простой формы. Семантика единиц музыкального целого оказывается обусловленной другими сферами жизненного опыта: опирается на ассоциации с логикой речи, с разнообразными типами движений. Именно в рамках второго уровня непосредственно выявляется интонационная специфика музыкального искусства и, соответственно, большее значение получают мелодическая, ладогармоническая и ритмическая стороны как более сложные, составные и специфические, непосредственно связанные с музыкальным

⁴ Как известно, В. П. Бобровский разграничивает драматургию и композицию в том числе как «данность» и «принцип» (38, 53).

синтаксисом. В силу этого второй уровень можно назвать интонационно-синтаксическим⁵.

Третий уровень охватывает масштабы от периода и далее⁶. Здесь поток интонаций представляется не как непрерывный, развертывающийся в настоящем времени процесс интонирования, но уже как расчлененный на законченные, завершенные этапы, аналогичные целостным явлениям. В рамках этого уровня «к механизмам восприятия подключаются не только ресурсы оперативной памяти, но и долговременная память, навыки логического мышления. Ассоциативной базой в большинстве случаев оказываются аналогии с сюжетным развертыванием событий, с эмоциональными процессами. Закономерны здесь термины „драматургия“, „программа“, „сюжет“ „развитие“» (153, 99). Слух в большей мере акцентирует тематизм, и это не случайно, ибо тема как характеристическая, целостная («оформленная»), способная к развитию единица музыкальной материи наиболее ярко проявляет свои свойства в масштабах периода и простой формы. Отношение тем требует еще больших масштабов. Среди других сторон формы следует отметить тональный план и жанровое развитие.

На третьем уровне раскрывается во всем своем значении представление о музыкальном произведении как о целом. Это связано, в частности, с тем, что целостность здесь не только ощущается, но и осознается через посредство общелогических и иных категорий, многие из которых зафиксированы в названиях и характеристиках функций разделов музыкальной формы. Если организации второго уровня придают произведению скорее единство, чем целостность, то на третьем уровне оно предстает именно как целое. Рельефно выявляется его расчлененность на части, потому что, как уже говорилось, единицы музыкального материала здесь особенно весомы для восприятия, обладают значительной долей самостоятельности. Их масштабная величина, полный объем художественной специфичности в соединении с объективированностью (внеположностью, предметностью) обеспечивают яркое выявление таких качеств, как музыкальная характеристичность, относительная смысловая целостность, способность к развитию, то есть к последовательному изменению при сохранении некоторых константных свойств. На третьем уровне отчетливо воспринимаются и отношения, связи между музыкальными единицами. К ним относятся исследованные Асафьевым формообразующие принципы контраста и тождества (повторности); последний может выступать в различных качествах, в том числе и как репризность.

Целостную организацию произведения на третьем уровне правильно именовать композицией, ибо композиция имеет дело с

⁵ Термин «интонация» понимается здесь как звуковое воплощение музыкально-речевого высказывания.

⁶ Е. В. Назайкинский отмечает, что «третий уровень оказывается весьма условным. Это скорее система уровней разного порядка: простые формы — сложные — циклические. Однако психологические основания их дифференциации пока еще не вполне ясны» (153, 99).

сопряжением относительно законченных по смыслу, крупных его единиц. Поэтому и сам масштабный уровень удобно назвать композиционным⁷.

Различие трех уровней можно проиллюстрировать следующим примером. С точки зрения первого уровня, Поэма D-dur op. 32 № 2 Скрябина представляет собой смену отдельных моментов звучания, каждый из которых характеризуется прежде всего своими фоническими звуковыми качествами — громкостью, тембром, регистром, артикуляцией и т. д. Одним из таких моментов звучания является первый аккорд:



В его выразительности главную роль играют низкий регистр, плотность фактуры, динамика. Свойственный ему фонизм преобладает на протяжении всего сочинения, и в этом отношении первый аккорд на фоническом уровне выполняет ту же функцию, что тема на уровне композиционном,— определяет художественно-образный строй произведения, концентрирует в себе главный выразительный смысл поэмы — возбужденность, взрывчатость, патетику.

С точки зрения второго, синтаксического уровня, рассматриваемое произведение представляет собой непрерывный процесс интонаирования, смену интонационно-мелодических оборотов. Одной из единиц, выделяемых на этом уровне, является первая фраза:



⁷ Композиция здесь понимается как «данность» — реальная организация, присущая конкретному произведению. В этом отношении она противопоставлена типу композиций — явлению языка. Кроме того, под композицией имеется в виду целостная организация произведения (на третьем масштабном уровне) не только как музыкального материала вне его соотнесенности с образным планом (в этом случае композиция предстает как материально-звуковая конструкция), но и как образной структуры.



Ее выразительность опирается на ассоциации с возбужденной патетической речью, жестикуляцией. Здесь господствуют ладомелодические и ритмические средства. Так же как и первый аккорд, эта фраза на уровне синтаксическом выполняет функцию смыслового ядра.

На композиционном уровне музыкальная материя произведения расчленяется на относительно крупные построения. Главной единицей здесь является тема — аналог целостному эмоциональному состоянию, — изложенная в первом предложении периода.

С точки зрения композиционного уровня, поэма представляет собой изложение темы, ее повторение варианто-разработочного типа и репризное утверждение⁸. В смысловом отношении это воспринимается как процесс развития, углубления одного психологического состояния.

Три уровня постоянно сосуществуют в произведении. Надстраиваясь друг над другом, они развертываются одновременно. Рассматриваемое произведение (впрочем, как и любое другое) состоит, таким образом, из трех потоков движения, трех планов. Особенностью его строения является редкое соответствие, подобие трех уровней в отношении их внутренней организации (опора на одно ядро) и художественной выразительности.

Характеристика масштабно-временных уровней музыкального целого показывает, что они обладают различными и вместе с тем определенными художественными возможностями. Соотношение этих возможностей с требованиями драматического рода позволяет сделать вывод о том, что находящееся под воздействием драматургии музыкальное произведение тяготеет к масштабам композиционного уровня. Ему обычно не свойственны малые размеры, напротив, это — довольно крупное и развернутое сочинение. Действительно, как мы отмечали, композиционные единицы выходят за пределы одномоментности, оказываются шире непосредственно воспринимаемого и поэтому предстают как находящиеся вне процесса «сиюминутного» переживания «предметы», «объекты», «события», существующие и совершающиеся как бы независимо от субъекта.

⁸ Композиционная структура поэмы сочетает признаки периода с кодой и простой репризной формы, что характерно для многих произведений Скрябина:

Первый принцип музыкальной драматургии, следовательно, можно сформулировать так: драматургия требует ориентации произведения на композиционные масштабы музыкального времени.

2. Драматургия и тематизм

Главной стороной формы на композиционном уровне, как уже отмечалось, является тематизм. Это дает основание считать вторым принципом драматургии яркую тематическую направленность произведения: сочинение, тяготеющее к драматическому роду, должно содержать рельефный тематический материал; именно тематизм, а не, скажем, фактура и тембр, определяет «субстрат» такого сочинения. Как известно, тема часто воспринимается как музыкальный «предмет», «объект», «персонаж», «положение», «ситуация», а совокупность тем и тематических материалов произведения — как объективно развертывающийся ряд музыкальных «событий».

Соотнесенность композиционного уровня с тематизмом, их взаимозависимость, так же как и проблема преимущественного выделения в рамках каждого из трех уровней тех или иных сторон формы в целом, требует некоторых пояснений.

Это выделение вовсе не означает, что другие стороны формы в таком случае вообще никак о себе не заявляют. В зависимости от ориентации на единицы того или иного масштаба времени объективно значимыми для слушателя оказываются преимущественно или фактурно-тембровая, или интонационно-мелодическая, или тематическая стороны формы. Эта значимость во многом обуславливает их специфические особенности и способ проявления в разных масштабах произведения. Так, закономерности лада и гармонии действуют на всех уровнях, но проявляют себя по-разному. Наиболее специфический вид они принимают в рамках интонационно-синтаксического уровня. Именно здесь ладогармонические отношения способны выйти на первый план (ибо акцентируются восприятием) и стать самостоятельным носителем музыкального смысла. На композиционном уровне они принимают вид тональных планов, отражающих влияние композиционной логики развертывания произведения и во многом «приспособливающихся» к закономерностям тематической его организации. Аналогично этому ведет себя в рамках третьего уровня и ритмическая сторона. Здесь она, по существу, «растворяется» в композиционной логике формы. Собственно же ритм проявляет свою самостоятельность на синтаксическом уровне произведения. Для тематизма оптимальные условия создаются в пределах композиционных. Однако это, естественно, вовсе не означает, что он не действует в меньших масштабах. Правда, здесь его действие «заглушается» ярким для слуха выявлением ладогармонической и ритмической сторон формы, на средствах которых, главным образом, и основывается членение музы-

кального материала. Рассмотрим с этой точки зрения Сарабанду из клавирной Партиты A-dur Генделя.

Небольшая, написанная в простой трехчастной форме пьеса ясно членится на построения, которые преимущественно представляют собой фразы. Первый период состоит из четырех двухтактных фраз:

3 Adagio sostenuto

1 2 3 4

5 6 7 8

Fine

В четком членении периода главную роль играет ритмическая организация. Сообразно с жанром, в конце каждой фразы есть ритмическая остановка на крупной длительности с последующей паузой, подчеркивающие вторую долю трехдольного метра. Мерность танца отражается в строгой периодичности и квадратности. Метрико-синтаксические отношения составляют основу, доминируют в строении данной формы. Другие ее стороны, взаимодействуя с основой, то подчиняются ей, то, напротив, противоречат, проявляя свою самостоятельность. В первой фразе ритмическая остановка подчеркивается всеми средствами — завершением мелодической волны, максимальной скопостью фактуры, где голоса сливаются в одно звучание, наконец, тонической гармонией. По-иному ведут себя эти стороны формы в третьей фразе. Ритмическая остановка завуалирована мелодическим движением, активизацией фактуры,

в результате чего «формулу остановки» (J | J J) 

только басовый голос. Большое значение имеет и окончание на неустойчивом звучании (D_2), тяготеющем к последующему движению и слаживающем расчленение.

Тематизм в данном примере оказывается во многом обусловленным ритмом. Однако здесь происходит интересный процесс «вырастания» тематических отношений из ритмических, процесс их «высвобождения» и самостоятельного действия в середине трехчастной формы.

Тематическая организация обнаруживается контрастом, повторностью и развитием целостных единиц музыкального материала.

В рассматриваемой Сарабанде Генделя мы можем увидеть, как повторность ритмической «формулы остановки» (а) порождает тематические отношения между отдельными элементами формы. Повторяющаяся ритмическая формула (подкрепляемая единобразием звуковысотного рисунка — повторение одного звука) к концу периода уже воспринимается как самостоятельный тематический элемент, отмечаящий «рифменное» сходство фраз. Тематическую структуру периода можно представить схемой aba|ca|da⁴|ea.

В первой части данные тематические отношения находятся на дальнем плане, не проявляют своей самостоятельности, образуются как бы попутно в процессе развертывания метрико-сintаксической и мелодической структур периода. В самом же начале середины они постепенно выдвигаются на первый план, принимая на себя функцию главного двигателя музыкальной формы. Происходит вычленение ритмической «формулы остановки», которая воспринимается уже как самостоятельное тематическое образование:

[Adagio sostenuto]

D. C. al Fine

Первый четырехтакт середины представляет собой варьированное повторение этого мотива с «переменой в четвертый раз»: а а¹а²б. Второй четырехтакт дает укрупнение тематической единицы (2+2). Здесь в повторность втягивается наряду с первым и другой выросший из него интонационный оборот, подчиняясь секвенции — испытанному средству тематической работы⁹. В результате образуется еще одно мотивно-тематическое ядро, контрастное первому, намечается логика их противопоставления: устремленность нового мотива и постоянство первого. Семантика остановленного порыва, складывающаяся во взаимоотношениях этих мотивов, находит свое наиболее яркое выражение в прерванном обороте *fis-moll*, где первый мотив звучит как вторжение (такт 20).

Логика мотивно-тематических отношений, действующая в середине, позволяет воспринять репризу (*и, post factum, первый период*) в свете тематической организации. Так возникает иное, дополнительное членение музыкального материала по тематическому признаку.

Итак, малые масштабы препятствуют четкому выявлению тематических закономерностей. В рамках же композиционного уровня, как видно из разобранного примера, когда ритмическая организация перестает оказывать на восприятие столь сильное давление, на первый план выходят отношения единиц музыкальной материи по их целостному смыслу, характеру, семантике. На тематизм здесь ложится основная тяжесть в строительстве формы. А это, в свою очередь, обуславливает его яркое выделение на фоне всех остальных и самостоятельное действие.

Тесная связь тематизма с композиционным уровнем произведения определила распространенное в музыкознании понимание темы как музыкально-смысловой единицы крупного масштаба (период, простая форма), тогда как построения мельче периода, включенные в тематическую организацию, представляются обычно лишь элементами темы. Здесь интуитивно, стихийно учитываются закономерности музыкального восприятия, проявляется генетическая связь теории с непосредственным восприятием музыки. Однако в определениях эта особенность темы обычно отражения не получает¹⁰, тогда как осознание ее свойств — характеристичности, целостности («оформленности»), подвергаемости развитию — под композиционным углом зрения во многом специфицирует эти свойства. Так, оно позволяет отличить, например, характеристичность темы от характеристичности отдельного звука, аккорда, мелодического оборота. Если последняя тесно связана с представлениями об источнике звука, об отдельном звуковом качестве (жесткий, терпкий, се-

⁹ В примере 4 этот оборот отмечен скобками.

¹⁰ Например: «Тема — это музыкальная мысль (излагаемая в каком-либо построении), имеющая основное значение для произведения или его части, обычно подвергаемая развитию в дальнейшем его течении и отличающаяся достаточной оформленностью и индивидуализированностью (или, по крайней мере, характеристичностью)» (136, 493).

ребристый звук), о типе движения или произнесения текста (кружение, разбег, вопрос), то в тематической характеристичности большую роль играют представления о целостных объектах, предметах, процессах. Тема — это не характер-звукание или жест, а характер-«персонаж», эмоция, целостное законченное явление¹¹. Поэтому целостность («оформленность») является одним из основных свойств темы. Масштабы последней позволяют проявиться этому свойству не только как отчлененности, обособленности, выделенности объекта из контекста, но и как упорядоченности, внутренней организованности. Целостность темы — это прежде всего ее структура, то есть закономерная связь элементов и частей — мотивов, фраз, предложений.

Отнесение темы к уровню композиции проясняет и такую важную категорию, как развитие темы, в ее отличии, например, от развития фактурного, ладогармонического, мелодического и др. Развитие — «закономерное изменение формы движения» какого-либо объекта (72, 422), — может быть представлено, с одной стороны, в виде процесса изменений, с другой — в виде цепочки результатов этих изменений. Отличие тематического развития от фактурного, ладогармонического, тембрового и др. связано именно с тем, что оно предстает преимущественно в виде цепочки результатов изменения темы, в виде «судьбы темы». Развитие же на интонационно-синтаксическом уровне носит в большей степени характер процесса.

Причины этих различий коренятся опять-таки в специфике композиционного и синтаксического уровней. Так, выделение на уровне композиции объективированных, «независимых» от субъекта единиц обусловливает акцентирование в развитии предметной стороны, тогда как опора на деятельностные моменты жизненного опыта в рамках синтаксического уровня обеспечивает восприятие развития как процесса. Здесь, очевидно, следует искать и источник преобладания в том или ином произведении процессуальности над архитектоничностью или наоборот.

Отнесение темы к композиционному уровню, специфицируя ее свойства, утверждает распространенное (приведенное выше) определение темы, противостоят разного рода его трансформациям. Последние связаны, как правило, с преувеличением роли какого-либо одного из свойств темы — характеристичности, подвергаемости развитию, целостности — за счет других. А поскольку в существующем определении нет указаний на композиционный тип этих свойств, то результатом подобного выделения того или другого свойства нередко является излишне широкая трактовка темы, захватывающая иные стороны музыки. Так, например, акцентированное способности темы быть предметом развития в качестве главного ее свойства приводит к тому, что темой можно назвать фактурную ячейку, отдельный фрагмент мелодической линии, тембр-

¹¹ Не случайно в теории музыки тема привычно соотносится с образом (в тестном смысле слова); отсюда берет свое начало и проблема «тема — образ».

вый комплекс и т. д., ведь и последние участвуют в развитии. Аналогично этому, и характеристичность вообще не может быть основным показателем темы, ибо ею обладают также и другие элементы музыкального целого.

Следовательно, дополнение существующего в музыказнании фундаментального определения темы указанием на ее принадлежность композиционному уровню является необходимым звеном в совершенствовании этого определения. Вместе с тем усиливается верное утверждение о том, что тема есть не во всяком музыкальном произведении, что особенно актуально для музыки доклассической и современной. Тема — явление историческое (см.: 210), причем ее кристаллизация и совершенствование происходят параллельно и взаимообусловленно с овладением композиционным масштабом музыкального времени, с процессом высвобождения музыки из-под власти слова, движения, параллельно с развитием инструментальных форм (фуги, вариаций, в особенности — сонатной) с их специфической музыкальной предметностью, воплощением которой и стал тематизм. Достигнув кульминации в XIX веке, обогатившись модификациями и разновидностями, тема постепенно теряет свою исключительную роль, и к сегодняшнему дню, пожалуй, подходит в этом отношении к такому рубежу, когда становится ясным, что тематическая организация, тематическая работа — одна из возможных и исторически обусловленных видов композиторской техники.

Тяготея к композиционному уровню, тема, однако, не тождественна композиционной единице: последняя может и не обладать всеми качествами темы, например, не быть целостной ни в конструктивном, ни в образном плане. Для композиционной единицы важна только соответствующая временная протяженность, масштаб. Особенno следует выделить то, что тема только тогда становится темой, когда либо подвергается развитию, либо соотносится с другими темами. Для композиционной единицы эти условия также не обязательны. Экспозиционное изложение темы — лишь потенциальная тема. Феномен развития высвечивает некоторые важные специфические ее черты и в новом ракурсе позволяет осмыслить ее сущность. Речь идет о том, что тема не сводится к отдельным ее обнаружениям, отдельным формам ее презентации (даже к экспозиционной — наиболее развернутой), но есть нечто, стоящее за ними. Причем это — инвариант не только реализованных в произведении ее предъявлений (см.: 46, 162), но и тех, которые остались за его пределами, но в принципе возможны¹².

Тема не может быть названа темой и в том случае, когда она рассматривается вне тематической организации. «Изучать в первую

¹² По этому поводу Е. В. Назайкинский замечает: «Потенциальная неисчерпаемость темы как живого целостного образования, таким образом, оказывается для слушателя изначально общим свойством темы, напоминающим свойства реальных предметов, людей, непосредственная встреча с которыми создает у человека целостный образ, более или менее полное впечатление, содержащее наряду с комплексом уже выявившихся черт еще и догадку о скрытых, пока не увиденных сторонах, а кроме того, гипотетическое представление о чертах, вообще недоступных наблюдению со стороны» (151, 155).

очередь нужно не тему,—справедливо полагает В. В. Медушевский,— а тематическую организацию. Оба понятия соотносительны, комплементарны... Одно из понятий немыслимо без другого» (143, 191). Дать исчерпывающие и короткие их определения затруднительно: слишком они сложны, многосторонни. Поэтому, ограничиваясь сказанным и апеллируя к опыту читателя-музыканта, знающего и без теоретических определений, что такое музыкальная тема и тематическая организация произведений, обратимся к следующим принципам музыкальной драматургии.

3. Сюжетность как принцип музыкальной драматургии

В литературоведении сюжет обычно определяется как система объективно совершающихся событий, отражаемая в произведении. «Художественный мир» драмы сюжетен, следовательно, сюжетность является одним из принципов и музыкальной драматургии. Этот принцип относится уже не только к предметно-звуковому материалу музыкального произведения, но охватывает и его образный слой.

Можно ли, однако, говорить о сюжете по отношению к музыкальной образности? На этот счет в музыказнании существуют разные точки зрения. Большинство исследователей склоняются к тому, что специфически музыкальная сюжетность существует и, следовательно, нуждается в терминологическом обозначении и в изучении (см.: 30, 42, 84, 97, 128, 151, 185). Эта точка зрения подкрепляется и выводами эстетиков. Например, М. С. Каган считает, что сюжет «необходимо присутствует во всех искусствах, ибо является не чем иным, как действием, развитием, взаимодействием характеров, мелодий, мотивов» („мотив“ здесь относится к орнаменту. — Т. Ч.). В искусстве сюжет — столь же всеобщий элемент образной структуры произведения, как и композиция» (91, 486).

Однако есть и другие мнения. Т. Н. Ливанова, например, пишет, характеризуя сочинения И. С. Баха: «В большинстве его произведений, связаны ли они с текстом или нет, „сюжет“ мыслится не как последовательность событий, а только как сопоставление и развитие образов. За ними, может быть, и стоит „сюжет“ в лирическом его аспекте, но нам представляется, что музыка не слишком нуждается в таком понятии» (116, 149).

Отрицание музыкальной сюжетности основывается, как правило, на узком толковании понятия «сюжет» по отношению к музыкальному искусству. Говоря об этом, мы не ратуем за существующую в литературоведении расширительную трактовку сюжета как любой образной динамики в произведении (см., например: 102, 422). Перенесение данной трактовки на музыкальную почву не встречает никаких препятствий, поскольку не противоречит специфике музыкальной образности: сюжетным будет считаться всякое образно-музыкальное движение, новый эмоциональный поворот, нюанс, деталь. Сюжет здесь, по сути дела, отождествляется

с образно-смысловым развитием, с «художественным миром» произведения. Нам представляется более убедительной традиционная литературоведческая трактовка сюжета как системы объективно совершающихся событий. Понятие сюжета в этом толковании применительно к образному содержанию музыкальных произведений действительно не является остро необходимым для теории музыки: актуальное для литературы с ее образной направленностью, способностью к воспроизведению «житейски закономерной последовательности фактов» (84, 390—391), оно не специфично для музыкального искусства. Но из этого вовсе не следует, что теория музыки должна отказаться от понятия сюжета на том основании, что литературоведческое толкование ей не подходит. Необходимо искать вариант этого понятия, исходя из специфики музыкального искусства. Музыка, согласно общепринятым мнениям, неизобразительна по природе, большую роль в музыкальном произведении играет предметно-материальное, вещественное начало, тогда как образная система находится как бы на втором плане и предстает со стороны своей формы — целостного комплекса выразительных средств. В литературном же произведении образность — на первом плане, при этом она является нам со стороны своего содержания. Соответственно, сюжет как компонент образной системы в музыке гораздо более, чем в литературе, связан с материалом, опирается на специфическую предметность данного вида искусства, предстает со стороны формы.

Общими для музыкального и литературного сюжета являются такие его свойства, как развертывание во времени, целостность и объективность. В музыкальном произведении эти свойства выражаются именно на уровне «интонационно-тематическом» (42, 245), в то время как на уровне образного содержания они далеко не безусловны. Так, по отношению к первому из этих качеств — развертыванию во времени — В. П. Бобровский высказывает следующее. Образно-музыкальное время «не аналогично времени в житейски-событийном понимании. Значение „до“ и „после“ в музыке чаще всего не совпадает со значением этих понятий в жизни. В трехчастной форме *aba* переход от *a* к *b* (от темы к середине) означает обычно переход от целостного рассмотрения явления к детально-аналитическому (без какого бы то ни было сдвига во времени по отношению к самому рассматриваемому явлению). Точно так же в репризе *a* происходит выражение логического процесса обобщения, возврат к целостному рассмотрению. Контрастное сопоставление двух тем может выразить лишь соотношение главной мысли и фона. То, что в произведении живописи передается в одновременности посредством пространственной перспективы, отделения главного от второстепенного, то в музыке может быть во многих случаях передано только путем расположения двух этих моментов по временной координате» (42, 254)¹³.

Развертывание же музыкального материала всегда совершается

¹³ См. также по этому поводу соображения О. В. Соколова (195, 54—56).

во времени, поскольку это время реальное; конструктивная завершенность произведения — основа для сюжетной целостности. Что же касается объективности, то здесь нужны дополнительные условия. Предметно-музыкальная организация воспринимается как система объективно совершающихся событий лишь на композиционном уровне музыкального времени, следовательно, и сюжет развертывается в этих рамках. Музыкальный сюжет — это тематическая организация (см., например: 20, 43)¹⁴ и композиция как форма выражения образного содержания в произведении.

4. Драматургия и способ лирической организации музыкального произведения

Драматическое произведение характеризуется не просто наличием сюжета, но особым соотношением сюжетной линии и позиции субъекта, при котором сюжетные события «художественного мира» выходят на первый план, субъекту же предписывается роль стороннего, хотя и сопереживающего наблюдателя. Поскольку в музыке сюжет развертывается на композиционном уровне, то его выдвижение на первый план выражается в преобладании свойств этого уровня над свойствами двух других. Таков четвертый принцип музыкальной драматургии. Он показывает, что драматически организованное произведение не просто использует закономерности композиционного уровня, но полагает их в качестве основных, фундаментальных, исходных. Сочинение такого рода предстает перед нами своей композиционной стороной, является нам в композиционном ракурсе. Это выражается прежде всего в том, что произведение имеет значительные масштабы, позволяющие принципам композиции проявиться широко и многообразно. Хотя уже ранг простых форм требует действия законов композиции, последние здесь еще не столь ярко и разнообразно представлены, как в рамках форм сложных, которые обладают наилучшими возможностями для воплощения драматургических принципов.

Большое значение для композиционной направленности целого имеет своевременное, с точки зрения восприятия, подключение средств третьего уровня к интонационно-синтаксическим средствам, доминирующими в начальной стадии развертывания произведения. По отношению к «направленности на восприятие» этот процесс представляется «ступенчатым»: по мере увеличения масштабов слух как по ступенькам переходит с уровня на уровень, вплоть до композиционного; к средствам музыкальной организации подключаются все новые и новые закономерности. Происходит постепенное накопление композиционных принципов до тех пор, пока они не становятся ведущими. Зоной «перетекания» (или скачка) интонационно-синтаксических принципов организации (принимающих на себя главные функции в масштабах периода — простой

¹⁴ В книге И. А. Барсовой «Симфонии Густава Малера» фабула хотя и названа «интонационной», по существу рассматривается как тематическая (30, 377—382).

формы) в композиционные обычно служит середина в простой форме, которая воспринимается одновременно как подчиняющаяся закономерностям синтаксическим и композиционным, поскольку может представлять часть изложения темы, но также и развитие уже экспонированной мысли. С этого момента композиционные принципы перенимают роль ведущих в процессе становления целого, с этого момента, как правило, начинается композиционный отсчет музыкального времени.

Для того чтобы далее «удержаться» на композиционном уровне, необходимо интенсивное развитие тематического материала, устремленное к достижению определенного результата, введение контрастных тем, репризность — то есть использование собственно композиционных закономерностей. Их преобладание выражается также и в том, что они, не «дожидаясь своей очереди», выявляются уже на «территории» действия синтаксических средств, подчиняя себе и мелкий план формы. При этом мотивы наделяются композиционными, а не только интонационно-синтаксическими функциями, смена же ладогармонических оборотов приобретает вид тонального плана. Сопряжения мотивов уподобляются связи тематически определенных разделов формы, изложенных в разных тональностях. В качестве примера можно указать на творчество Бетховена, симфоническое мышление которого, опирающееся на законы главным образом композиции, преобразует мелкий «план» музыкального содержания и формы. Так, в главной партии первой части квартета e-moll оп. 59 № 2 головной мотив представляет собой самостоятельное целостное тематическое образование, своего рода «микротему». Отграниченност, замкнутость этой «микротемы» композитор всячески подчеркивает, используя ладогармонические (совершенная каденция) и мелодико-линеарные средства (волна с вершиной посередине). Большое значение имеет следующая за изложением «микротемы» пауза длиной в такт у всех голосов, показывающая, что закончена «экспозиция». Повторение двутакта в другой, довольно далекой (хотя и типичной для Бетховена) тональности II ступени утверждает «микротему» в функции самостоятельной художественной единицы:

5 [Allegro]



Этому же служит и дальнейшее развитие в пределах главной партии, вбирающей в себя связующую. Тональные сопоставления, принципы разработочно-полифонического развития материала—все эти композиционные средства, действуя на синтаксическом уровне, создают эффект концентрированного, насыщенного, динамически устремленного движения.

Важным показателем композиционного наклонения музыкального произведения служит и органическая целостность его отдельных композиционных единиц, которая обусловливается полной высказанностью мысли, обрисовкой музыкального «характера», законченностью определенного этапа развития и т. п. Такого рода целостность образуется в результате целенаправленного смыслового взаимодействия частей композиционной единицы и предполагает тем самым ее высшую внутреннюю организованность, отчетливое членение на мотивы, фразы и более крупные построения, а также ясные связи между ними.

Отношения композиционных единиц также основываются на принципах композиции. Среди них большую роль играют способы тематического развития. В драматически построенном произведении все элементы музыкальной ткани должны быть так или иначе соотнесены с темами, играть определенную роль в тематическом развитии.

Тематические контрасты, тональные сопоставления, жанровые трансформации придают рельефу формы выпуклость, определяют членение на относительно завершенные разномасштабные и соподчиненные композиционные единицы. Построенное таким образом целое в наибольшей мере способно создать впечатление объективно развертывающихся в «художественном мире» сюжетных событий.

Итак, музыкальная драматургия представляет общекомпозиционные закономерности в наиболее ярком, полном, можно сказать, концентрированном виде. В рамках драматургии принципы композиции действуют свободно.

Для того чтобы оттенить взаимосвязь композиционного наклонения музыкального целого и драматургии, остановимся на том,

как проявляется в музыке лирический способ организации.

Мы уже отмечали во второй главе, что лирика по своей сути противоположна драме. Поэтому, отталкиваясь от характеристики драматургии, можно предположить, что действие тематических закономерностей здесь завуалировано, отодвинуто в глубину музыкальной формы и, напротив, акцентированы иные закономерности, свойственные другим сторонам формы, развертывающим свои возможности в меньших масштабах времени. Это мелодико-интонационная, ладовая, ритмическая, фактурная и другие организации¹⁵. Благодаря небольшим по временной протяженности единицам, являющимся их материалом (звуки, отдельные мелодические обороты, аккорды, ритмические фигуры и пр.), данные организации оказываются связанными с иными сферами жизненного опыта, нежели тематизм. Они опираются на ассоциации не с системами целостных явлений и процессов, а с логикой и синтаксисом речи, с разнообразными типами движений, то есть с проявлениями человеческой активности. Поэтому музыкальное произведение, организованное преимущественно средствами нетематическими, предстает как бытие субъекта, лирического героя, в «художественном мире». «Сюжетные события» здесь оказываются как бы рассредоточенными, переживаются изнутри, а не «рассматриваются» извне в системе взаимных сопряжений, в процессе их качественного изменения. Если драматический «художественный мир» является нам развертывающейся «судьбу» музыкального «предмета» от прошлого к будущему, то лирический — развертывающееся в настоящем времени созерцание, вживание в этот предмет. Единство лирического произведения лежит не в предметно-характеристической, а в процессуально-динамической плоскости и мыслится как единство высказывания, переживания, созерцания, состояния, размышления и т. п. Поэтому естественным для лирики оказывается опора на одно «музыкальное событие», одну тему, один аффект, внутри которых возможно множество переходов, нюансов, даже контрастов, не вырастающих, однако, до значения контрастов композиционного уровня.

Лирический способ музыкальной организации, таким образом, опирается на мелодико-интонационные, ладовые, ритмические, фактурные и другие, условно, «внутритематические» средства музыкальной формы. Естественно, что в рамках лирического рода все «внутритематические» организации активизируются, приобретают самостоятельность. Мелодико-интонационному развертыванию здесь свойствена свобода. Отдельные интонации и мотивы образуют постоянно обновляющийся, но одноплановый или, напротив, вариантно развивающийся поток движения. К принципам такого мелодического

¹⁵ Любопытно следующее высказывание Б. В. Асафьева о квинтете из первого действия «Пиковой дамы»: «Тематического развития в музыке квинтета нет, ибо это не действие, а только состояниe» (23, 336).

развертывания относятся, например, принципы прорастания, постоянного мелодико-ладового обновления основного интонационного ядра, тематически концентрированного, разработочного, вариантового, свободного мелодического развертывания и др. (см., соответственно: 171, 39, 127).

В сфере ритма зачастую также происходят явления, противоположные драматургическим: метр отличается свободой, а ритмический рисунок — строгостью; нередки остинатные ритмические фигуры на фоне непрерывно меняющегося метра. Самостоятельность ладовой организации выражается в отходе от законов мажорно-минорной гармонии, в опоре на пентатонические, модальные и другие обороты, в свободной смене тональных устоев. Самостоятельность фактуры — в полифонизации ткани, имитационных и других приемах.

Сочинение лирического рода тяготеет к малым формам, но может захватывать и большие масштабы, хотя и в этом случае оно представляет собой развертывающийся перед слушателем процесс движения материала, в котором на длительном промежутке времени самым главным оказывается логика смены и трансформации фраз и других синтаксических единиц; композиционные же грани образуются как бы «попутно», не акцентируются и даже вуалируются. Таковы, как известно, многие полифонические произведения. Укажем, например, прелюдии D-dur, e-moll, G-dur из I тома, d-moll, g-moll из II тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Среди произведений более позднего времени интересно отметить ноктюрны № 8, 9, 12, 16, 17, прелюдию № 17 Шопена, ряд произведений Рахманинова и др. Например, Прелюдия Рахманинова Es-dur, представляя собой записанную импровизацию, не имеет четкого композиционного плана. В ее основе лежит период с серией дополнений. Отсутствие тематических контрастов, сквозного развития и, напротив, опора на единообразный тематический материал в пределах длительного времени — все способствует эффекту не столько сменяющих друг друга целостных, «объективированных» музыкальных явлений, подчиненных композиционной логике, сколько непосредственного, бесконечно длящегося переживания, погруженности в одно эмоциональное состояние. От слушателя требуется интенсивная работа именно в рамках синтаксического уровня: непрерывно внутренне интонировать одну фразу за другой, находиться постоянно как бы в настоящем времени, «изнутри» музыкального явления, а не охватывать его мысленно «извне» как законченное, отстраненное, сравнивая с предшествующими ему и ожидая последующего. Распространение синтаксических закономерностей на масштабы, охватываемые композиционным уровнем, — одна из примечательных особенностей стиля Рахманинова. Еще более четко она проявляется в Прелюдии H-dur (ее анализ см.: 235, 93—97).

Итак, лирика, цель которой заключается в создании образа длительного переживания одного «события», находит себя в вариационно-вариантном принципе и основанных на нем однотемных

формах: куплетно-вариационной, строфической, вариациях фигурационного типа и на basso ostinato, а также в фуге, рондо (старинного типа), периода типа развертывания, простых песенных формах. Область лирики может охватывать также импровизационные, прелюдийные, сквозные одноаффектные формы и целый ряд других.

Поэтика эпического рода в музыке отличается от драматургии главным образом в плане структурных закономерностей целого; к ним мы теперь и обратимся.

5. Структурные принципы драматургии

Разнообразие и рельефность тематизма, яркость контрастов, ясная расчлененность не означают, однако, что произведению драматического рода присуща некоторая пестрота, хаотичность. Его сюжетные звенья представляют собой не разрозненную серию самостоятельных «эпизодов», «событий», «положений», «ситуаций», «характеров», но подчиняются целому. «Фабула, — указывал Аристотель, — есть основа и как бы душа трагедии, а за нею уже следуют характеры» (12, 60). Разделы драматической музыкальной композиции приобретают вид «сюжетных ситуаций», объединенных причинно-следственной связью, так называемыми «сюжетными мотивами». Главное не «после чего-либо», — утверждает Аристотель, — а «вследствие чего-либо» (12, 72). «Из простых фабул и действий, — говорит он в другом месте, — самые худшие эпидиодические; эпизодической фабулой я называю такую, в которой эпизодии следуют друг за другом без всякого вероятия и необходимости» (12, 69).

Сюжетность как принцип драматургии конкретизируется в целом ряде других принципов; это дает возможность разграничить драматическую сюжетность и сюжетность эпической. Как известно, произведение эпического рода также может иметь сюжет, который обычно характеризуется «эпизодичностью», неторопливостью развертывания, фрагментарностью. В отличие от эпического, музыкальному «сюжету» драматического рода присуща высокая степень целостности и единства, благодаря которой он оказывается подобным «единому и цельному существу» (12, 118). Драматургия, отмечает Т. Н. Ливанова, это «не только яркость чувств и выразительность характеристик, не только мощность контрастов, но такое движение и взаимодействие образов, которое руководится единым идейным замыслом, полностью определяющим и цельность композиции и функции всех ее контрастных деталей в создании внутреннего единства» (118, 57).

По мысли Аристотеля, драматическая фабула должна быть «изображением одного и притом цельного действия» (12, 66). В музыке это требование воплощается в принципе одночастности. Драматическое музыкальное целое представляет собой

крупное, относящееся к рангу сложных форм, одночастное произведение. Этим оно отличается от сочинения эпического рода, основанного на принципе цикличности. Чередование самостоятельных замкнутых частей, свойственное циклу, требует внешнего источника объединения их в целостную композицию. Таким источником часто служит точка зрения, позиция наблюдателя, рассказчика, что как раз и присуще эпическому роду. Характерным эпическим контрастом является контраст-сопоставление внутренне завершенных и разноплановых частей.

Тяготение циклических форм к эпическому роду не означает, однако, что они не могут служить основой драматической музыкальной композиции, хотя законы цикла при этом существенно трансформируются под влиянием формообразующих принципов одночастных форм (тематические связи частей, репризность, *attacca* и др.). В этом и заключается так называемая «драматургия цикла».

В отличие от эпического, драматический сюжет представляет собой «историю, которая сама себя рассказывает» (Т. Манн). Он опирается в своем становлении только на внутренние ресурсы; источник композиционного развертывания драматического произведения коренится в нем самом. Это — данный в развитии, реализующийся в отношениях композиционных единиц внутренний конфликт, диалектическое противоречие.

Конфликтность — один из важнейших принципов драматургии. Воплощаясь в закономерной смене сюжетных ситуаций, в их сопряжении, а не сопоставлении, развитие внутреннего конфликта проходит упорядоченно, строго логично, целенаправленно, результативно. Выделяется ряд фаз, стадий: формирование (экспозиция действующих сил), завязка (их столкновение), развертывание (борьба), кульминация, развязка и т. п.

В более крупном плане развитию конфликта, которое должно иметь «начало, середину и конец» (Аристотель), свойственна трехфазовость. В строении сложных одночастных форм трехфазовость отражается нередко в виде динамированной трехчастной репризности. Сама по себе трехчастная репризность не является признаком драматургии, но ее динамизированный вариант служит одним из структурных драматургических принципов. Трехчастная репризность как трехфазовость развития конфликта конкретизируется в функциональной дифференциации (по отношению к развертыванию целого) отдельных частей, которые приобретают характер экспозиции конфликта, его разработки и репризы — разрешения конфликта. Носителями конфликта являются силы, действующие в рамках самого «сюжета» — тематической организации. Развитие конфликта воплощается в сопряжении жанрово определенных тем, интенсивном и целенаправленном их преобразовании, закономерной смене тональностей. Важнейшими принципами драматической организации поэтому служат тщательный отбор и ограничение жанрово-тематического материала, а также установление логики тонального плана.

Большое значение имеет также координация тематических, жанровых и тональных отношений, позволяющая комплексно, множественно и концентрированно выразить внутренний конфликт.

В драматическом музыкальном произведении должно быть не менее двух контрастных тем. Еще Аристотель указывал, что драматическая «фабула бывает едина не тогда, когда она вращается около одного (героя)» (12, 65). Другими словами, повествование о событиях, даже объединяемых одним действующим лицом (в музыке — одной темой в ее, например, вариационных преобразованиях), не обеспечивает саморазвертывающейся целостности, ибо выбор событий определяется волей рассказчика, повествователя и во многом случаен, не ограничен. Вариация — нередко лишь внешний «наряд», в который облекается тема, поэтому вариационный принцип тематического развития так охотно используется эпическим и лирическим родами.

Разумеется, в драматическом музыкальном произведении может быть не две темы, а больше. Однако многотемность для него не характерна. Как правило, возникает соподчинение тематического материала, в результате которого выделяются основные темы — носители сюжетных линий — и темы эпизодические. В отношениях основных тем воплощается внутренний конфликт, присущий целому; остальные темы оказываются подчиненными ему, способствуют его целенаправленному развитию. Централизация тематических отношений — также существенный принцип драматургии. В своей экспозиционной фазе «генеральное» отношение тем опирается на «принцип полярного бицентризма» (109, 224), выражющийся в противопоставлении двух тем, жанров, тональностей. Будучи носителем конфликта, оно пробретает и другие свойства — диалогичность, сопряженность, производность. Диалогичность (в широком смысле слова), как известно, считается характерной чертой конфликтных ситуаций, когда сталкиваются два различных начала. Острота конфликта заключается обычно во внутренней связи этих начал, которая может быть обозначена либо формулой «свое — другое», либо словом «полярность».

К темам драматического музыкального произведения предъявляются высокие требования. Помимо композиционных качеств, тема должна обладать потенциальной способностью к развитию, направленностью на дальнейшие преобразования. Поэтому она не может быть абсолютно замкнутой, наподобие песенной темы. Свойственное ей внутреннее развитие осуществляется мотивными «микротематическими» средствами, благодаря чему драматургические темы «заключают в себе актуальность, потребность обязательного дальнейшего движения вперед и вперед» (26, 18). Такого рода тема нередко воспринимается как первый этап развития, а также «прототип» организации формы в целом. Не случайно идеи о концентрических кругах развития, о связях структуры темы со структурой целого (см., например: 238) имеют отношение к произведениям, в которых заметно воздействие драматургии.

С охарактеризованными свойствами темы связано также и то, что она редко укладывается в рамки нормативного периода. Период с расширением, простые формы с интенсивным внутренним развитием — вот типичные для нее композиционные структуры. Таким образом, тема в драматически организованной форме диалектически противоречива: обладая свойством органичности, она в то же время принципиально открыта.

Аналогичное утверждение относится и к ее характеристичности. Будучи единой, цельной по выразительному профилю, она нередко содержит внутренние контрасты. Это связано с уже отмеченной выше ролью мотивов-«микротем», имеющих ярко выраженную композиционную направленность. Естественно, что и характеристичность темы в целом опирается на композиционные закономерности: ассоциируется с целостными явлениями, процессами. Выразительный смысл такой темы, как правило, конкретен, в чем немалую роль играют жанровые средства.

Ориентированная на развитие тема подвергается интенсивным и последовательным преобразованиям, вплоть до существенных трансформаций. Преобразования темы целенаправленны, поскольку в них находит воплощение сюжетная логика целого, но вместе с тем вытекают и из ее внутренних особенностей — характера, структуры с их противоречивостью. Возникает органичая связь целого и элементов, когда целое развертывается посредством взаимодействия своих элементов и в то же время определяет их взаимодействие, что является важным принципом драматургии.

Итак, к структурным принципам музыкальной драматургии относятся следующие: а) высокая степень сюжетной целостности, отличающая драматическую концепцию от эпической; б) единство музыкального «действия», воплощающееся в принципе одночастности; в) внутренний конфликт — источник «самодвижения» сюжета; г) целенаправленность развития внутреннего конфликта, выражающаяся в динамизированной трехчастной репризности, в сопряжении жанрово-определенных тем, интенсивном их преобразовании, закономерной смене тональностей; д) тщательный отбор и ограничение жанрово-тематического материала; е) координация тематических, жанровых и тональных отношений; ж) централизация тематических отношений вокруг основного, «генерального»; з) опора на темы, обладающие потенциальной способностью к развитию; и) органическая связь целого и элементов.

Структурные принципы драматургии во многом совпадают с принципами сонатности. Это не случайно: важнейшей особенностью сонатной формы, как известно, является ее способность к воплощению драматического действия. В. Д. Конен отмечает, что «в рамках музыкальной специфики сонатно-симфоническая форма воплотила художественную логику драмы» (109, 316).

Однако некоторое совпадение музыкальной драматургии и сонатности не позволяет тем не менее поставить знак равенства между ними. Не всякое произведение, в котором есть главная пар-

тия, побочная, изложенная в другой тональности, разработка и реприза с соответствующими тональными изменениями, является собой драматический род, так как, реализуя одни драматургические принципы, может оставлять в стороне другие, а также использовать закономерности лирического и эпического родов. Сонатная форма, следовательно, шире, чем драматический род, однако последний есть концентрированное выражение сонатности и тем самым высший вид сонатной формы. Вместе с тем драматургия шире сонатности, так как оперирует средствами не только сонатной, но и других одночастных форм. Существуют также произведения с яркой драматургической направленностью и одновременно со значительными отклонениями от сонатной композиции. Таковы, например, баллады Шопена, симфонии Малера. Не о всяком сочинении, в котором имеется интенсивное жанрово-тематическое и тональное развитие, мы можем сказать, что оно опирается на принципы сонатности, тогда как наличие в нем драматургических закономерностей — вещь очевидная.

Итак, музыкальная драматургия представляет собой систему принципов организации произведения; среди них — как самые общие, так и специальные, с разной степенью интенсивности выявляющие существо драматического рода. Временной масштаб, тематическая ориентация формы, сюжетность, композиционная направленность и структурные закономерности образуют ряд принципов, расположенных по мере возрастания их драматических возможностей. Первые три из перечисленных позволяют воспринять развертывающийся во времени «художественный мир» музыкального произведения как сюжетный. Они составляют первую ступень драматургии, ее фундамент; это — самые общие принципы драматургии. Композиционная же направленность целого и структурные закономерности, обеспечивающие эффект сюжетного «самодвижения», образуют вторую ступень драматургии, ее специфическое ядро. Структурно-композиционные принципы практически «свертывают» на себе все остальные, отсюда и вытекает их значимость, позволяющая считать их «собственно драматургическими». Кроме того, этот ряд принципов расположен также по мере возрастания роли образного содержания, его отдельных элементов в драматургической организации произведения. Наиболее значительна эта роль в структурном оформлении целого, которое зачастую опирается не столько на конструктивные возможности музыкального материала, сколько на логику образно-смысовых соотношений и взаимосвязей.

6. Специфика музыкальной драматургии

Принципы музыкальной драматургии могут действовать в произведении совместно и отдельными группами. В первом случае драматический род оказывается ясно выявленным, во втором — синтезируется с эпосом и лирикой, при этом произведение получа-

ет лишь некоторое драматическое наклонение. Для наилучшего достижения художественного эффекта необходимо гибкое взаимодействие различных способов «бытия» слушателя в рамках «художественного мира». Поэтому во многих произведениях слушатель выступает попеременно в роли «лирического героя», «рассказчика», «очевидца сюжетных событий». Такое произведение сочетает в себе признаки трех родов, однако свойства какого-либо одного из них оказываются преобладающими, что и позволяет считать произведение в целом драматическим, эпическим или лирическим. Важно подчеркнуть, что любое произведение, коль скоро оно является автономным и целостным, так или иначе опирается на драматургические принципы, поскольку именно на них основываются важнейшие законы музыкального формообразования: тематические и тональные контрасты, сквозное целенаправленное развитие, единство целого и т. д. В то же время гораздо реже встречается их комплексное и всестороннее использование, чем оперирование отдельными закономерностями драматургии. Это обусловлено, как мы уже отмечали, природой музыкального искусства, тем, что музыка, по выражению Б. В. Асафьева, «есть, по существу, лирика» (24, 59).

Естественно поэтому, что музыкальное произведение, последовательно опирающееся в своем строении на принципы драматургии, вызывает множество внemузикальных ассоциативных представлений, а также нередко тяготеет к использованию средств других видов искусства, к художественному синтезу. Обе эти особенности считаются признаками программности и дают повод отнести данное произведение к классу программных, независимо от того, объявлена программа или скрыта, осознана самим композитором или нет. Следяя такой точке зрения, драматургию нужно связать с определенным типом программности — сюжетным (см. о нем: 41, 33—35; 185, 107—108).

Однако данная трактовка программности обладает существенным недостатком: она неоперативна в теоретическом плане. Ведь границы между программной и непрограммной музыкой в таком случае трудноразличимы, так как обладают подвижностью, зависят от множества факторов, среди которых большую роль играют к тому же факторы субъективные: уровень музыкальной культуры, психологические особенности слушателя, исполнителя и т. д. То, что в одном случае может показаться внemузикальным, в другом случае представится специфически музыкальным.

С нашей точки зрения, программной следует считать лишь такую музыку, в которой программа объявлена, средства которой реально сочетаются со средствами других видов искусства¹⁶. Внemузикальное в музыке, следовательно, не обязательно является программным. С этой точки зрения и драматический род может

¹⁶ В данном отношении наша позиция близка позиции Л. А. Мазеля, обоснованной им в работе «Некоторые принципы композиции в свободных формах Шопена» (128).

быть не связан с программностью: не всякое произведение данного рода оказывается программным (и наоборот — не всякое программное произведение драматургически построено). Однако это не снимает утверждения о меньшей музыкальной специфиности драматургии в целом по сравнению, скажем, с лирическим способом музыкальной организации.

Проблема специфики музыкальной драматургии имеет и другую сторону: характерные особенности музыки как вида искусства накладывают отпечаток на драматургию, выделяют ее в ряду систем драматических принципов, свойственных другим видам искусств. В этом смысле специфика музыкальной драматургии проявляется в исключительной обобщенности сюжетов, в их направленности на раскрытие «конфликтов человеческой Психеи» (Асафьев).

7. Драматургия и симфонизм

Особого внимания заслуживает вопрос о соотношении драматургии и симфонизма. Как мы уже отмечали, определенного ответа на этот вопрос музыказнание не дает¹⁷. Наше понимание драматургии, на первый взгляд, ведет к их отождествлению. Действительно, среди высказываний Асафьева о симфонизме имеются и такие, в которых симфонизм характеризуется как выражение «диалектической логики, то есть идеи, становящейся истиной через обнаружение противоречий в конфликтном развитии» (22, 44). Контраст, конфликт, развитие, качественное изменение, единство — именно в таких категориях часто мыслится в музыказнании симфонизм. С симфонизмом связывают также и «технику тематической разработки», благодаря которой «музыка преодолела свою — в сравнении со словесной речью, с ее развитием содержания через движение слов-понятий — ограниченность... получила возможность развитием тем-образов, как носителей идеи, возвышающейся над эмоциональной „беспредметностью“ и особенно над чувственной непосредственностью своего воздействия» (22, 44).

Тождество симфонизма и музыкальной драматургии иногда признается открыто (см.: 69), иногда вуалируется терминологией. В последнем случае симфонизм называется методом, принципом, типом, системой музыкального мышления (см., соответственно: 155, 156; 3, 42—44; 185, 109; 167, 273), что дела, по существу, не меняет, ибо за всем этим стоит не что иное, как особый способ процессуальной организации произведения, то есть драматургия.

Такое понимание симфонизма является сильным служением и,

¹⁷ А. Н. Сохор пишет, что применению термина «симфонизм» «мешает многозначность: едва ли не каждый исследователь толкует его по-своему» (202, 66). Аналогичную мысль высказывает Д. Б. Кабалевский: «Сейчас у нас очень широкое распространение получил термин „симфонизм“. Однако он применяется в столь различных случаях и трактуется столь расширительно, что в конце концов начинает терять всякий смысл» (89, 81).

более того, искажением асафьевского представления об этом феномене. За бортом остаются столь же существенные характеристики симфонизма, как и присущий ему способ организации музыкального произведения. Каковы причины отождествления симфонизма с музыкальной драматургией?

Одна из косвенных причин коренится в наследии самого Асафьева: идея симфонизма не получила у него развернутого воплощения в рамках законченной и самостоятельной теории. Текстовое выражение идеи далеко не соответствует ее значимости. Асафьев оставил своим последователям лишь серию отдельных высказываний, частично конкретизированных в анализе музыкального материала. Эти высказывания, возникавшие на протяжении тридцатилетнего периода, представляют собой, по существу, множество различных трактовок симфонизма, которые дополняют, углубляют, перетолковывают одна другую. История становления и развития категории симфонизма у Асафьева отражена в целой анфиладе определений, характеризующих предмет с разной степенью глубины и с разных точек зрения. Причем, в силу свойственного ученному способа изложения, его высказывания о симфонизме пронизаны метафоричностью, а также обнаруживают тесную зависимость от контекста. Все это затрудняет освоение и использование самой идеи и, конечно, не могло не сказаться на дальнейшей ее судьбе.

Однако главная причина коренится все же за пределами асафьевского наследия — в традициях и направленности советской музыкальной науки 50—60-х годов в целом. В этот период на первый план выдвинулись теоретические дисциплины, изучающие музыкальную форму, музыкальный язык, ибо именно они несли в себе открытие своего времени — метод целостного анализа произведений. Данные дисциплины распространяли свое влияние на все другие сферы музыказнания. Разбор произведения, познание закономерностей его организации составили главную цель музикоедческой деятельности; произведение стало основным ее предметом. Все другие объекты музыкальной науки рассматривались сквозь призму произведения; история музыки служила контекстом для целостного представления о произведениях, законах их строения, эволюции этих законов. По существу, анализ подменил собой музыказнание как систему многих дисциплин, вытеснив на периферию целые его отрасли: социологию музыки, психологию, эстетику и др. Естественно, что на первом плане оказались понятия и категории, обслуживающие анализ, связанные с произведением, его строением, музыкальным языком. Коль скоро некоторые из асафьевских определений симфонизма также имели отношение к закономерностям организации произведения, то именно они и были выделены в качестве центральных и основных. Тем самым был сделан первый шаг к отождествлению симфонизма с драматургией; окончательно же их тождество выявилось в процессе дальнейшего развития асафьевской идеи в избранном направлении.

За пределами данной трактовки симфонизма оказались многие весьма важные его характеристики, содержащиеся в трудах Асафьева. Из них, на наш взгляд, следует выделить две. Во-первых, это глобальность того явления, которое ученый называет симфонизмом, охватывающего все без исключения стороны музыкального искусства: композиторское творчество, восприятие, исполнение, музыкальный язык, произведение и его структуру, взаимоотношения музыки с реальной действительностью, другими сферами человеческой деятельности и видами искусства.

Во-вторых — ориентированность этого явления в музыкально-историческом времени. По существу, симфонизм предстает в высказываниях Асафьева как исторически сложившаяся и исторически определенная форма бытия музыкального искусства.

Нельзя сказать, что указанные черты симфонизма вовсе не были замечены исследователями. У Альшванга и других музыковедов можно встретить высказывания, подчеркивающие историческую сущность явления симфонизма (см.: 3, 74). Однако в целом этим двум обстоятельствам не уделялось такого внимания, какого они заслужили.

В настоящее время, в связи с изменениями структуры музыкоznания, возникла необходимость в восстановлении как истинного содержания, так и «законных прав» категории симфонизма. В последние годы усилился интерес музыковедов к проблемам эстетики, социологии. Вновь активно начинает развертывать свою, не ограниченную лишь анализом, проблематику история музыки, ранее затененная исследованиями теоретического характера, направленными на изучение музыкально-выразительных средств, интерпретацию содержания произведений и т. д.¹⁸. Идея симфонизма, благодаря заключенному в ней значительному историческому содержанию, способна стать важным звеном в разработке как методологии, так и проблематики исторической ветви музыкоznания.

В связи с задачами нашего исследования представляется необходимым дать краткую характеристику симфонизма с привлечением высказываний Асафьева. Эту характеристику, разумеется, не следует рассматривать как решение одной «из труднейших проблем философии музыки» (17, 237). Скорее она представляет схему-план для дальнейшего развития проблем симфонизма.

Симфонизм как исторически сложившаяся форма бытия музыкального искусства¹⁹ характеризуется целым рядом признаков,

¹⁸ Характерно отсутствие значительных трудов исторического плана в период 50—60-х годов. «Трудно не заметить, — пишет В. Д. Конен, — что за последние годы наша музыкально-теоретическая наука упорно обходит собственно историческую проблематику. Ради тех, кому это утверждение может показаться спорным, я уточняю, что речь идет о трудах историко-проблемного характера... Даже в учебниках по истории музыки... широкая общая оценка творчества композитора подменена технологическим разбором отдельных элементов его музыкального языка» (110, 3).

¹⁹ Это определение предлагается нами в дискуссионном порядке.

среди которых находятся признаки как самого общего свойства, определяющие, например, отношение музыки к реальной действительности или иным видам искусства, так и признаки, условно, технологические — связанные со структурой произведения, строением его содержания и формы. Мы назвали здесь наиболее отдаленные друг от друга группы признаков, чтобы показать, насколько велик диапазон закономерностей, охватываемых одним словом «симфонизм». Между этими полярными точками располагаются другие группы признаков симфонизма, относящиеся к творчеству, исполнению, восприятию, связям между ними, музыкальному языку, его структуре и т. д. Признаки симфонизма образуют, следовательно, сложную систему, которая, по существу, представляет собой модель музыкального искусства во всех его проявлениях на определенном историческом этапе развития. Краткое описание этой модели, системы признаков симфонизма, начнем с самого общего — эстетического — уровня, двигаясь вглубь, к музыкальной материи, к способам организации музыкального произведения и закономерностям художественной деятельности.

Одним из основных и определяющих признаков симфонизма является самостоятельность искусства в музыке, ее независимость от труда, быта, культа, практики обучения, воспитания, передачи навыков, традиций и т. д. Симфоническая музыка непосредственно выполняет лишь художественную функцию, будучи полностью свободной от функций прикладных. Тем самым она вступает в иные отношения с названными сферами: последние находят в ней не форму своего проявления, носитель или катализатор каких-либо своих свойств, но обособленную от них самостоятельную реальность. В соответствии с этим значительно возрастает и отражательная способность музыки: музыкальное развитие предстает прежде всего как процесс отражения тех или иных сторон и областей реальной действительности, как последовательность художественных образов. Асафьев отмечает в одной из работ: «...симфоническое развитие в своем художественном преломлении отображает жизнь» (22, 46). Музыка Бетховена — высшее выражение симфонизма, по Асафьеву, это — «приятие мира в музыке (в звучании) и через музыку». В его симфониях воплотилась идея постижения «мира в звуке и преобразования его в музыке» (17, 289). «Все совмещается в звуке, — пишет он, — и все постигается через звук — вот где исходная точка понятия „симфоническая музыка“». Истинный симфонист касается жизни сквозь сферу звучаний и оформляет жизненные восприятия в состояния звучаний» (24, 92). Способность же музыки служить формой, в которой непосредственно выявляет себя внехудожественное содержание, встает на службу принципу отражения.

Вторым важнейшим признаком симфонизма является самостоятельность музыки как вида искусства. Музыка получает возможность без поддержки других видов — поэзии, танца, актерского творчества — самостоятельно выполнять задачи,

стоящие перед искусством, осуществлять художественное отражение действительности. «Симфонизм... — пишет Асафьев, — это эпоха самостоятельного осваивания музыкой идей и заветных дум человечества, идеалов народно-героического, людской любви, становления жизни и трагедии смерти как античного рока» (16, 93).

Симфонизм знаменует собой бурное развитие инструментализма, принципов специфически инструментального мышления и музыкальной организации, проникших затем во все жанры симфонической (в широком смысле) музыки, становление инструментальных жанров, главным из которых является симфония, дающая название симфонизму. «Симфония была той формой, — указывает Асафьев, — которая эволюционировала в направлении, годном для приятия идеи... постижения мира в звуке и преображения его в музыке... По симфонии, принявшей в себя симфонизм, стали равняться остальные формообразования музыки» (17, 289).

Самостоятельность искусства в музыке и музыки как вида искусства — столь кардинальные исторические завоевания, что симфонизм по праву может быть определен как «великий переворот в сознании и технике композиторов» (16, 93).

Все другие признаки симфонизма непосредственно вытекают из уже рассмотренных, обусловливаются ими.

Освобождение музыки от выполнения прикладных функций, от союза с другими видами искусства повысило образно-содержательную направленность музыкального творчества. Асафьев отмечает, что симфонической музыке не свойственны «отвлеченный звукоузор» (27, 21) и «абстрактная конструктивность» (21, 69). Рассматривая симфонические качества музыки Чайковского, он считает нужным подчеркнуть: «Музыка Чайковского вся звучит как содержание... Образующие ее элементы и архитектоника (вся „композиторская кухня“) не лезут на первый план, говоря: „Полюбуйтесь нами, послушайте, какие мы красивые и складно сложенные!“» (22, 44).

В эпоху симфонизма перед музыкальным содержанием раскрылись невиданные возможности, обнаружились широкие «перспективы освоения — познавания действительности» (16, 92). Симфоническая музыка способна отражать самые разнообразные стороны и явления жизни. Ей доступны как детализация, так и обобщенность в передаче этих явлений, запечатление их статического «пребывания» и процессуально-динамического развертывания. Содержание симфонического произведения становится «второй реальностью», «художественным миром», способным замещать собой мир реальный, оценивать его и толковать. Художественному осмыслению действительности в рамках симфонизма свойственны глубина, философичность, концепционность. Симфонизм характеризуется методом «философски-обобщенного реалистического отражения жизни» (156, 156).

«Художественный мир» симфонического произведения насыщен контрастами, разнообразен, многогранен, но вместе с тем и един.

Развертываясь во времени, он обладает непрерывностью, связанностью отдельных* своих звеньев, ему свойственна фабульность. Целостность — один из основных принципов симфонического произведения: в нем нет «постоянной неустойчивости, рыхлости, незаполненности», случайного чередования «взлетов и провалов, нагромождений и пустот», оно «созерцается и постигается как единое целое, данное в процессе звучащих реакций, музыкально-творческое Бытие» (17, 238).

Самостоятельность искусства в музыке, создание в рамках произведения «художественного мира» требует развитости музыкально-выразительных средств. Симфонизм характеризуется интенсивным процессом накопления собственно художественных законов построения целого, отличных от законов, действующих в жизни и вместе с тем преломляющих эти последние. Симфоническая музыка опирается на богатую систему специфически художественных средств языка, обладающих широким спектром выразительных возможностей и разной степенью условности — от непосредственных прямых связей с жизненным материалом до большой обобщенности. Причем обобщенность, бесспорно, преобладает, так как дает возможность отражать не только внешние, но и внутренние свойства, отношения, сложные связи и функции явлений реальной действительности и тем самым повышает моделирующие способности и самостоятельность музыки как искусства. Напротив, отражение жизни «в формах самой жизни» приближается к той границе, за которой начинается утилитарное использование музыки, ее включение в обиход, в сплав с иными сферами бытия.

Признаком симфонизма является, в частности, тематическое мышление в произведении.

Создание средствами музыки целостного «художественного мира» проявляется в «эмансипации» произведения, его самостоятельном существовании в сознании эпохи — существовании «независимо» от породившей его творческой деятельности. Симфонизм — это культура произведений.

Автономность «художественного мира» по отношению к реальной действительности, его замкнутость и целостность выражаются в стремлении произведений к индивидуализации. Каждое из них в своей индивидуальности утверждает независимость музыкального мира. Симфонизм предполагает множество неповторимых произведений. Это сказывается на качестве музыкального языка, от которого требуется не только богатство выразительных средств, но также и возможность их гибкой и разнообразной связи в рамках произведений, обуславливающей возникновение новых смыслов, порождающей индивидуальность отдельных музыкальных решений. Происходит функциональная дифференциация выразительных средств: выделяются стабильные и мобильные элементы языка. К стабильным элементам относится прежде всего ладогармоническая система, основанная на мажоре и миноре, а также тактовая система ритмики. Образуя костяк формы, они

позволяют иным сторонам свободно развертываться и гибко друг с другом взаимодействовать.

Внеположность и суверенность художественной реальности в симфонической музыке, однако, не делает ее чуждой человеческому сознанию. Напротив, эта реальность обладает свойством соизмеримости с человеком. Считая основной исторической вехой в этом отношении творчество Бетховена, Асафьев пишет: «Бетховен посмел „омузыкалить“ весь мир и душу человека до глубины ее. Оттого с него начинается новая эпоха музыки» (17, 289). Симфонизм знаменует собой секуляризацию музыки, ее гуманистичность. Психологизм, волевое начало — важные качества истинно симфонической музыки.

Соизмеримость с человеком проявляется также в ориентации музыкального развития в произведении на сознание человека. Ничто в музыке не происходит помимо этого сознания. «Симфонизм представляется нам, — указывает Асафьев, — как непрерывность музыкального сознания» (24, 64), «ощущается как рост энергии звучания в момент фиксации чьего-либо сознания в сфере звучаний» (17, 237). Этим сознанием в первую очередь является многогранное духовное «я» композитора, ибо «истинно симфоническая музыка мыслима лишь при условии наличия в творческом процессе: и волевого импульса, напрягающего мысль, и чувства, переживающего каждую мысль, и ума, организующего непосредственные данные сознания в стройную композицию» (17, 238).

Соизмеримость с человеком проявляется не только в содержании музыки, но и в организации и особых качествах музыкального языка. Семантика его средств опирается на естественные предпосылки выразительности (сенсорный, речевой, двигательный опыт); специфические средства (лад, мелодия, тематизм) дублируются неспецифическими (громкостная динамика, ритм). Музыкальный язык развивается как язык интонационный.

Множество индивидуальных произведений, характеризующих симфонизм, возможно лишь при условии специфизации творческой деятельности, при развитии профессионализма, наступлении эпохи индивидуального авторского творчества. Создание неповторимого произведения невозможно без специализации, без личной одаренности. Гениальность как явление — во многом продукт собственно художественного, а не прикладного использования искусства. Не случайно одним из признаков симфонизма является не «композиторство», а «личное творчество» (17, 240). «Эпоха до Бетховена, — пишет Асафьев, — эпоха слуг музыки, мыслимой как великая самодовлеющая замкнутая сфера, совершенно независимая от колебаний — приливов и отливов — человеческой психики. Тайны музыки доступны лишь немногим и даются тяжелым искусством. Творчества в нашем смысле нет. Есть постепенное, шаг за шагом идущее познание и усвоение музыкальной сферы, сферы гармонии космоса. Нет и личности. Композитор не самостоятельная личность, а в услужении ее величества Музыки

находящийся работник, по мере отпущенного ему дара возделывающий вертоград созвучий, пройдя длительный искус усвоения заветов великих мастеров» (17, 239—240). Лишь творчество Бетховена приобретает в полной мере индивидуальный характер, поэтому с эпохи Бетховена «можно, уже не обинуясь, говорить о симфонизме» (17, 240).

Симфонизм характеризуется также и спецификацией слушательской деятельности, ее обособлением от разного рода сопутствующих нехудожественных элементов. Слушатель «отключается» от иных сфер жизненности и всецело придается искусству, освобождается от всех функций во имя одной — быть слушателем.

Его отношения с предметом его внимания — музыкально-художественной реальностью — характеризует дистанность; слушатель лишь «предстоит» развертывающемуся «перед ним» миру, созерцает, сопереживает, познает, оценивает, но не является его творцом. Слушатель не может по своей воле изменить художественные «события» или совершить какие-либо иные «действия» с художественным объектом. Музыка, будучи выражением его «я», одновременно не является им. Такова двойственная природа художественного образа. Слушатель «бесспорно ощущает, что все эти явления музыкального развития вовсе не заключены только в границах „моего я“, что им нисколько не противоречит и та объективно данная действительность, что познается в развитии и чередовании явлений природы и во взаимоотношениях людей» (22, 46).

Самоопределение слушательской деятельности в отношении деятельности сопутствующих, а также в отношении художественной реальности находит свое отражение и закрепление в специальных концертных условиях восприятия музыки. Помещаясь в определенную точку концертного зала, слушатель ограничивается в своем физическом перемещении в пространстве, своей возможности совершать какие-либо действия, направленные на объект восприятия или имеющие внехудожественную цель; он должен быть только слушателем.

Ориентация симфонической музыки на человеческое сознание во многом есть «направленность на слушателя». Актуализация слушательского сознания «в сфере звучаний» должна представлять собой непрерывно длящееся бытие. Для этого необходимо, чтобы музыкальное произведение осуществляло «непрерывность развития при постоянном качественном изменении содержания». Следовательно, «суть симфонизма будет в непрестанном наследии качественного элемента, инакости, новизны, а не простого подтверждения уже ранее испытанного состояния равновесия» (26, 6). «И вот слушатель ощущает, что музыка как бы растет, расцветает, что чувство обогащается, обращаясь как бы в свою противоположность и опять принимая свой знакомый облик, что скорбь и радость, свет и сумрак, любовь и гнев взаимно сопоставляются, проникают друг в друга то с большим, то с меньшим нарастанием и напряжением» (22, 46). «Художественный мир»

симфонического произведения предстает, следовательно, как развертывающееся целое в единстве его объективной и субъективной сторон. Создание цельности требует от композитора высокого мастерства. «Еще бы то или иное прочно сложившееся произведение, — пишет Асафьев, — было бы нескладным! Оно не было бы явлением искусства, а главное, прибавлю, оно не доходило бы и не расценивалось бы как цельность [как организованное единство» (21, 68).

Специфизация и дифференциация художественной деятельности, свойственные симфонизму, оказались и на деятельности исполнителя. Наряду с повышением профессионализма, симфонизм в сфере исполнительства выражается как направленная на индивидуальную интерпретацию сочинения установка, подчиняющая себе совершенное техническое владение инструментом. Интерпретация — специфическое качество исполнения — обусловливает и его отношение с произведением. Последнее осознается как самостоятельно существующая реальность. Произведению симфонической музыки, как уже говорилось, свойственно структурное единство, целостность, без чего невозможно полное выражение его индивидуальности. С этим связано стремление максимально жестко зафиксировать произведение в нотном тексте. Для исполнителя принцип целостности произведения означает резкое ограничение возможности импровизировать, а также демонстрировать специфические особенности своего инструмента, определяя ими до некоторой степени черты музыкальной формы. Импровизация как проявление мобильности, «открытости» практически сводится на нет и может проявиться лишь в виде «квазиимпровизации» — импровизационности²⁰, детерминирование же музыкальной формы произведения особенностями инструментария, способами и приемами исполнения отступает перед другой задачей, предъявляемой форме, — воплощать некое отличное от нее содержание.

Итак, симфонизм как исторически сложившаяся форма бытия музыкального искусства характеризуется целым рядом признаков, среди которых определенную роль играют и закономерности построения музыкального произведения, охватываемые драматургией. По отношению к произведению и его строению симфонизм проявляется преимущественно как «метод драматургического становления музыки» (14, 27), как «мышление в драматургической форме» (18, 66). Драматургия, следовательно, не тождественна симфонизму, но представляет собой одну из конкретных его форм, одно из частных его проявлений.

²⁰ О различении понятий «импровизация» и «импровизационность» см.: Бирюков С. Импровизационность в музыке и ее стилевые типы. Автореф. дисс. М., 1981.

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ

Музыкальная драматургия во всей полноте своих принципов и закономерностей — явление исторически позднее в европейском музыкальном искусстве. Ее расцвет приходится на середину XVIII—начало XX века. В XX веке, как мы покажем далее, господство драматургии не является столь безоговорочным и, в отличие от музыки предшествующего столетия, определяет собой не все творческие направления и школы, что связано с резким расслоением музыкальной практики нашего времени. Драматургия, следовательно, — детище классической (в широком смысле) музыки.

Исторически позднее проявление законов драматургии в профессиональном музыкальном искусстве объясняется характером этих законов, ставящих музыке такие условия, которым она смогла в полной мере удовлетворить только в классическую эпоху, в результате длительной эволюции различных своих сторон. Данные условия могут быть определены одним словом — симфонизм.

Драматургия, будучи одной из конкретных форм проявления симфонизма, требует для реализации своих возможностей существования всех других его форм и закономерностей, о которых шла речь в предыдущей главе. Становление музыкальной драматургии есть результат развития симфонической культуры, показатель ее зрелости и вместе с тем средство ее дальнейшего совершенствования.

Зависимость драматургии от степени развития различных сторон симфонизма легко показать на примере свойственных досимфонической эпохе законов формообразования. В доклассической (в широком смысле) европейской музыке два главных фактора драматургии — тематическая работа в произведении и принципы композиции, — во-первых, находились на дальнем плане структуры целого, нередко подчиняясь закономерностям ладотональной, фактурной и других организаций интонационно-сintаксического уровня; во-вторых, развертывали свои возможности изолированно друг от друга, не координируя усилий. Обусловленность музыки другими — нехудожественными — сферами бытия не способствовала акцентированию ни композиционной, ни тематической органи-

зации целого. Выполняя функции, связанные с эмоциональным воздействием, например религиозного текста, культового обряда в целом, музыка опиралась главным образом на интонационно-синтаксические средства — ладомелодические, ритмические и др., поскольку именно они способствовали осуществлению данных функций. Последние стольочно закрепились за музыкальным искусством, что надолго определили его специфику как искусства интонируемого смысла. Композиционные же, крупного плана собственны музыкальные закономерности отступали перед формообразующими средствами текста, обрядовой стороны религиозного действия. Возникло своеобразное «разделение труда», когда внemузикальные (и даже внехудожественные) образования выполняли в рамках целого композиционные обязанности, свойственные разного рода синтезам, в которых принимала участие и музыка. В связи с этим нельзя не отметить ту большую роль, которую сыграли и продолжают играть законы внemузикальных сфер в формировании специфически музыкальных принципов и средств композиции, ее архитектонической и процессуальной сторон. Специфизация неспецифического в области музыкальной композиции — интереснейшая и важная проблема отдельного исследования. Мы же в качестве примера укажем на композиционную организацию мессы как религиозного действия и ее роль для формирования закономерностей музыкального цикла, в том числе функций отдельных частей.

Приоритет художественно-моделирующей функции музыки во многом изменил положение дел. Сведение к минимуму опоры на внemузикальный контекст повысило значение собственно музыкальных средств композиции, явилось стимулом их развития¹. Дифференциация музыкальной деятельности, в частности ориентация на слушателя, «предподнесение», «представление» музыки также выдвинули на первый план композиционные задачи. С этим же связано и акцентирование тематической организации произведения. Музыка, развертывавшая перед слушателем систему музыкальных «событий», требовала показа «персонажей» — тем, их судьбы — развития, взаимоотношения — тематических контрастов и т. д.

Композиционная и тематическая организации произведения выалируются и при тесной связи музыки с другими видами искусства. Господство вокальной и танцевальной музыки вплоть до XVII века выражалось в том, что собственно музыкальные структурные принципы и средства формировались под непосредственным влиянием текста и движения². Это определило и характер самих принципов и средств: специфически музыкальные законо-

¹ Отметим, что здесь действовала также и обратная зависимость: накопление музыкально-композиционных средств ускорило становление концертной формы бытия музыки.

² Это обстоятельство нельзя, однако, понимать односторонне. Как известно, многие поэтические формы генетически связаны с музыкальными, обусловлены ими. См.: 223, 222.

мерности построения целого кристаллизовались как закономерности синтаксические, развертывающиеся главным образом в рамках второго масштабного уровня. Таковы типичные структуры средневековой монодии, музыки трубадуров, труберов, многоголосной полифонической музыки IX—XV веков. Уже в некоторых григорианских напевах, секвенциях и тропах проявляются музыкальные структурные принципы — повторность, репризность и др.; в творчестве же трубадуров они получают, как известно, интенсивное развитие, приобретают самостоятельность. Однако эти принципы не выходят за пределы музыкального синтаксиса. Композиционные же грани образуются в результате многократного повторения напева, ориентирующегося на синтаксические закономерности; главным композиционным принципом поэтому является строфичность.

Аналогично этому и тематическая организация оказалась в подчинении у целого ряда других, связанных с синтаксисом: ладомелодической, ритмической, фактурной. Роль формообразующего действия ритма в доклассической музыке известна. Самостоятельность и весомость ритмической организации выразилась в опоре музыкального движения на разного рода ритмоформулы, технику изоритмии, ритмические остинато и т. п. Столь же отчетливо проявлялось действие и ладомелодических средств, опиравшихся на «принцип макама» (*tonos*, гласы), а затем — на систему средневековых ладов. Они поглощали собственно тематическое мышление. Со временем формирования многоголосия большое значение приобрела фактурная организация целого, основанная на соотношении голосов. Даже в пору расцвета имитационной полифонии первой заботой композитора была не тема и ее развитие, а благозвучие одновременно развертывающихся мелодических линий, консонирование, логика переплетения, смены ведущих голосов. Сама тема оказалась тесно связанной с синтаксисом, ибо словом «тема» поначалу обозначалась не целостная композиционная музыкальная единица, но небольшая интонационная ячейка, предназначенная для имитирования — «обсуждения» определенным количеством голосов. В монодийной музыке тематическая организация представляла даже не столько как мотивная (ведущая к микротематизму), сколько как попевочная структура, основанная на относительно свободном чередовании попевок. Вариантность служила главным принципом тематической работы.

Освобождение инструментальной музыки от непосредственных связей с танцевальной и вокальной выразилось в бурном росте собственно композиционного и тематического (а не внутритематического) мышления. К тому же результату привело и повышение роли произведения в системе музыкальной практики. Требование его индивидуальности повлекло за собой акцентирование тематической организации, ибо, как известно, в первую очередь тема является носителем индивидуального начала в музыке. Тематический материал постепенно становился все более обобщенным, освобождался от непосредственного влияния разного рода исполн-

нительских приемов и способов музенирования. Повышение роли тематизма повлекло за собой гомофонный тип фактуры, стабильные ритмические и ладогармонические отношения, а также композиционную логику музыкальной организации.

Итак, ограничившись сказанным, сделаем вывод, что драматургия — явление симфонической эпохи и потому становление ее — факт относительно недавнего времени.

Формирование музыкальной драматургии — многосторонний и сложный процесс. Его закономерности, обусловленные развитием симфонизма, требуют детального и обширного исследования. Наша задача много скромнее: после краткой характеристики некоторых сторон «симфонической культуры» и процесса ее кристаллизации рассмотреть начальный этап развития драматургии, связанный с эпохой барокко и предклассическим периодом истории европейской музыки. По отношению к этому времени мы не можем еще говорить о том, что господствующая здесь система принципов и средств организации произведения является всецело драматургией, но данная система уже становится ею.

1. Начальный этап развития музыкальной драматургии

Отдельные стороны и признаки симфонизма обнаруживались в развитии музыкального искусства издавна, однако лишь рубеж XVI—XVII веков знаменует собой их объединение и совместное созревание. С этого момента и начинается отсчет времени «симфонической культуры».

Развитие музыкального искусства в функциональном отношении представляет собой сложную картину и образует своего рода «зигзагообразную линию»: за периодами яркого выявления художественной функции музыки следовали века преимущественно утилитарного ее использования. Так, античная художественная культура (расцвет хоровой и сольной лирики в Древней Греции), достигшая относительной самостоятельности и независимости от иных жизненных сфер, сменилась искусством средневековья, детерминированным религиозной идеологией и отправлением культа. Развитие средневековой музыки практически начинается, как и в догомеровскую эпоху, с фольклорной стадии (см. 223)³, и лишь к XIII веку — в творчестве рыцарей — художественная функция музыки вновь значительно возрастает. Развитие функциональной структуры музыки, осложняясь противоречиями, постепенно, медленно, но неуклонно направлялось к устойчивому преобладанию и вытеснению художественной функцией функций прикладных. Первой своей кульминации этот процесс достиг лишь в XVIII веке, когда музыка, не связанная с обиходом, бытом, культом и т. д., по своей общественной значимости намного превзошла музыку при-

³ Как известно, фольклор является «неспециальным искусством» и наряду с художественной выполняет ряд прикладных функций. См., например: 104.

кладную. Данной эпохе свойствен высокий уровень театральной и концертной жизни, дифференцированность музыкальной практики, профессионализм, развитость специфического музыкального языка, инструментария и т. д. Именно со второй половины XVIII века господствуют наиболее совершенные жанры неприкладной музыки — опера, симфония, концерт, соната и др. Первая кульминация в эволюции «чистых» инструментальных жанров, ознаменовавшая собой становление музыки как самостоятельного вида искусства, как известно, приходится также на XVIII столетие. Несмотря на то что инструментальные жанры и формы существовали еще в эпоху глубокой древности, их интенсивное развитие, приведшее к высочайшему расцвету инструментального мышления, начинается лишь с конца XVI века.

Дифференциация художественной деятельности, институт авторства, самостоятельная ценность и индивидуальность произведения — явления также довольно поздние.

В музыке средневековья еще не были разграничены творчество и исполнение, не существовало множества неповторимых индивидуальных произведений и музыкальное искусство представляло собой главным образом исполнение-импровизацию на основе канонов, своего рода «матриц», являвшихся языковой нормой. Возникающее в результате произведение почти не выделялось, ибо ценностью обладали сами каноны и искусство импровизатора. Произведение в музыкальной своей части могло не быть структурно целостным, поскольку, во-первых, опиралось на сюжетную или какую-либо иную целостность текста, во-вторых, являлось «продолжением» ряда других произведений, основанных на той же «матрице», частью своеобразного цикла, свода произведений⁴. Не было оно и индивидуальным, будучи «вариантом» канона. Целостностью (единством) и своеобразием наделялись матрицы-нормы и исполнение-импровизация. Целостность исполнения достигалась единообразием исполнительских приемов, которое можно уподобить «единству точки зрения» летописца на описываемые события, а также орнаментальному «„плетению словес“, не столько укращающему, сколько организующему материал» (121, 63). Индивидуальный характер импровизации создавался без особых усилий, ибо малейшее изменение, вносимое исполнителем-автором в канонизированную интерпретацию канонизированного же напева, воспринималось как нечто индивидуальное. «Для того чтобы каким-либо образом отличиться от предшественника, — пишет П. Об-

⁴ Ср.: «Перед нами литература, которая возвышается над своими семью веками как единое грандиозное целое, как одно колоссальное произведение, поражающее нас подчиненностью одной теме, единым борением идей, контрастами, вступающими в неповторимое сочетание. Древнерусские писатели — не зодчие отдельно стоящих зданий. Это — градостроители. Они работали над одним общим грандиозным ансамблем. Они обладали замечательным „чувством плеча“, создавали циклы, своды и ансамбли произведений, в свою очередь слагавшихся в единое здание литературы, в котором и самые противоречия составляли некое органическое явление, эстетически уместное и даже необходимое... Это своеобразный средневековой собор» (121, 54).

ри о традициях исполнения-сочинения в искусстве трубадуров и труверов, — достаточно было автору внести лишь легкие изменения, например, употребить новые рифмы. Такой ценой уже выявлялась индивидуальность» (157, 17). Деятельность автора-исполнителя здесь представлена как бы непосредственно, сама по себе, она не растворялась полностью в произведении и проявлялась как процесс «работы» с исходным материалом.

Эти традиции сохранялись до тех пор, пока были живы позднейшие варианты древней импровизации на основе канона-«матрицы» — хоральные обработки, разного рода вариации на заимствованные темы и т. п. Новую жизнь, но в других формах, аналогичные явления приобретают в музыке XX века.

Специализация творчества, исполнения, восприятия, самостоятельность и индивидуальность произведения, объединившись с художественно-моделирующей функцией музыки, образовали то, что можно было бы назвать концертной формой бытия музыки: она и легла в основу симфонизма.

С обособления инструментальной музыки начинается совместное созревание инструментализма и концертной формы бытия музыки, процесс, основанный на их взаимной поддержке, благодаря чему он проходил особенно интенсивно. Он берет начало еще в конце XVI века, в господствующих в то время жанровых сферах бытовой (переложения и обработки танцев и песен, главным образом для лютни), «ученой» музыки (органные каноны, ричеркары, духовные симфонии), а также инструментальной импровизации (лютня, орган). Ни обработки танцев и песен, ни ричеркары, ни импровизационные жанры (например, органная токката или прелюдия, исполняемая в церкви) не являются в полном смысле слова инструментальной концертной музыкой. Зависимость от танца, пения, выражаясь в способах изложения и развития материала, — с одной стороны, тесная связь с культом или бытом — с другой, специфичны для данных жанровых типов. Канционам и ричеркарам мало свойственна индивидуальность тематизма, они не всегда обладают и ясными структурными очертаниями. Импровизационные жанры демонстрируют нехарактерные для концертной формы музыки качества: единство автора и исполнителя, акцентирование собственно деятельностной стороны — импровизации, а также яркое выявление инструментальной техники, типично инструментальных приемов изложения материала, опирающихся главным образом на общие формы движения, в ущерб содержательной, тематической трактовке произведения.

XVII век — эпоха наиболее интенсивного становления инструментальной концертной музыки. Развитие собственно концертных форм музенирования, относительно обособленных от церковного обихода и бытового применения музыки, порождает рост и расцвет новых инструментальных жанров, основанных на иных, свободных от традиций вокальной полифонии способах композиции. Так, повышение значимости органной музыки в пределах церкви, организация органных концертов связаны со становлением жанров

фуги и концертной токкаты (прелюдии, капричио); особенно показателен в этом отношении, как известно, стиль Букстехуде. Нельзя не отметить также органную музыку Фрескобальди со свойственным ей смешением различных форм и жанров в поисках новых индивидуальных решений, независимых от вокально-полифонических принципов. От бытового музицирования отпочковывается клавирная сюита, являющаяся своеобразной маленькой концертной программой и перерастающая в творчестве Ф. Куперена в цикл программных миниатюр, не связанных непосредственно с танцем (см.: 117).

Особенно значительные достижения музыки XVII века обязаны развитию инструментальных жанров для ансамблей, и прежде всего — сонаты и концерта (сольного и concerto grosso). Уже сам факт выдвижения ансамблевых жанров в достаточной мере демонстрирует отчетливую дифференциацию авторской и исполнительской деятельности, поскольку для реализации ансамблевого произведения нужна группа исполнителей. Этим определяются и формы бытования ансамблевой музыки, исполняемой в музыкальных кружках, академиях, музыкальных коллегиях, придворных концертах, то есть в специально созданных концертных условиях.

Основным жанром ансамблевой музыки является соната. Выросшая из многотемной канцоны, соната к концу XVII века в творчестве Корелли предстает как инструментальное произведение нового типа с ясной содержательной направленностью. Будучи свободной от выполнения прикладных функций, она призвана воплощать определенное психологическое содержание. Отсюда стремление к яркости и индивидуализации тематизма (нередко преломляющего оперные интонационные явления), целостности и структурной упорядоченности музыкального материала в отдельных частях и в цикле. Тем самым осуществляется значительный сдвиг на пути к обособлению произведения как самостоятельного феномена музыкальной практики. Этому способствует и развитие средств музыкального языка, ориентированного на создание эмоционально-выразительных индивидуальных произведений.

В становлении собственно художественного, музыкально-концертного инструментализма велика роль жанров сольного и оркестрового концерта. Наряду с сонатой в них, как известно, шел бурный процесс кристаллизации гомофонии и основанных на ней новых, нефигурированных принципов композиции⁵ (роль сольных инструментов, приемов концертирования), установились четкие нормы построения цикла, каждой части и т. д. Однако именно жанр концерта ясно показывает, что в XVII веке пройден лишь первый этап формирования инструментальной неприкладной музыки, что не все ее признаки выявились в полной мере. Это касается принципа концертирования, где чрезвычайно сильны элементы инструментальной виртуозности, уводящие тематизм от образно-содержательных задач в сторону блестящей импровизацион-

⁵ О типичных формах в первых частях концертов эпохи барокко см.: 225.

ности, основанной на общих формах движения, приковывающие внимание слушателей к исполнительской технике музыкантов.

XVIII век знаменует собой новый этап в развитии инструментальной музыки концертного, в широком смысле слова, типа. Здесь находят продолжение и усиливаются все охарактеризованные процессы, приведшие к первой кульминации в становлении концертного инструментализма — формированию жанра симфонии. В XVIII веке происходит дальнейшее развитие форм концертной музыкальной жизни, совершается интенсивный рост общественных музыкально-концертных организаций, формируются большие оркестровые коллективы, приобретающие более широкое значение, чем придворно-домашние капеллы XVII века. Они характеризуются стабильностью состава, отличаясь тем самым от случайных ансамблей прошлого столетия. Как известно, именно в XVIII веке происходит дифференциация камерного и оркестрового составов ансамбля, формируется классический симфонический оркестр.

Развитие концертной жизни обусловливает дальнейшее совершенствование неприкладных инструментальных жанров, прежде всего сонаты и концерта. Растет стремление к индивидуализации произведения, его целостности, основывающееся на утвердившемся эстетическом требовании содержательности, выразительности музыкальных образов. Венцом всех этих процессов является жанр симфонии и его обособление со второй половины XVIII века от бытовой оркестровой сюиты и оперной увертюры. Достижение этой цели в творчестве мангеймских и французских (Госсек, Шоберт) симфонистов знаменует собой начало новой эпохи в развитии музыкального искусства — эпохи господства и расцвета специфически музыкального, собственно художественного мышления.

Драматургические принципы — закономерное следствие эволюции инструментальных концертных жанров, направленной к достижению полного самоопределения музыки как вида искусства и художественной практики. Прежде всего следует отметить повышение роли тематизма в формообразовании. Во-первых, это выразилось в дальнейшей его индивидуализации, смысловой емкости, обобщенности. Темы предклассических сонат и ранних симфоний опираются на характерные мелодические типы, откристаллизовавшиеся в театральной музыке. Непосредственным образом это касается увертюры, отмежевавшейся от оперы, но сохранившей с ней тесную связь. Но и скрипичные, а также ансамблевые сонаты отличаются тематической яркостью (Тартини); вспомним также «манеры» мангеймской симфонической школы.

Во-вторых, темам предклассической музыки свойственна структурная упорядоченность, основанная на мотивной расчлененности и взаимодействии, соподчинении мотивов, достигнутая путем объединения средств гомофонии и полифонии. Благодаря этому тематизм становится более рельефным, выпуклым, «предметным».

В-третьих, для такого рода тем характерна нацеленность, направленность на развитие, причем не на развитие полифонического типа, базирующегося, с одной стороны, на фактурных «перемещениях» темы и ее различных перекрасках, а с другой — на развертывании одноаффектных тематических звеньев, но на собственно тематическую разработку, изменение самой темы как «предмета», данности, а не точки зрения на нее или способа эмоционального и логического ее осмысления. При этом тема может существенно менять свой характер и выразительность. Таково драматическое развитие тематического материала, своеобразное мангеймским симфониям. Подобного рода приемы тематического развития находят поддержку и обоснование в сфере музыкальной эстетики. Как известно, господствующая в XVIII веке теория аффектов существенно изменяется во второй половине столетия. Суть этих изменений, в частности, состоит в том, что какой-либо аффект, отражаемый в музыке, дается не статично, но в становлении, росте. Важным оказывается не пребывание в одном неизменном эмоциональном состоянии, как того требовала эстетика барокко, но развитие этого состояния. «В компетенцию музыки входит улавливание движений страсти, возникающих в душе» (214, 611), — вот типичное музыкально-эстетическое положение предклассического периода. Соответствовали этому излюбленные мангеймцами динамические эффекты и так называемый «выразительный стиль» исполнения, нашедший свое теоретическое обоснование в труде К. Ф. Э. Баха «Опыт истинного искусства игры на клавире» (31).

Выдвижение темы в качестве основного предмета развития существенно изменило и способ организации целого. Осознанный в эпоху барокко как принцип многообразия в единстве и выраженный, с одной стороны, в системе определенных (в том числе и по тематическому признаку) соотношений частей цикла, а с другой — в средствах единовременного нетематического контраста внутри той или иной части, способ организации целого в предклассическую эпоху все более опирается на тематические разновременные контрасты в пределах одной, преимущественно первой части цикла (соната, концерт). При этом контраст тем подчиняется единому творческому замыслу, направленному на создание целостного по смыслу и структуре произведения.

Функция носителей внутреннего становления и развертывания целого оказывает большое влияние на тематические отношения. Характерными становятся не статическое по своей сути противопоставление тематически определенных частей по контрасту, но динамический переход одной темы (и стоящего за ней аффекта) в другую, не сопоставление в эпическом духе, но драматическое столкновение музыкальных образов. Эти элементы производного контраста находят обоснование в эстетических идеях, кающихся связей аффектов, их гибких взаимных переходов.

Таким образом, во второй половине XVIII века происходит пе-

перлом в области музыкального формообразования, которое обнаруживает тяготение к драматургии. Формирование драматического рода определяет сущность этого перелома и открывает новую эпоху в развитии музыкального мышления.

Конечно, драматургия XVIII века еще недостаточно ярко проявляет свойственные ей черты. Так, при всем значении тематического развития в произведении, оно нередко оттесняется энергией динамических контрастов и переходов (мангеймские симфонии), неполно используются возможности разработки и репризы. Драматургические средства, действующие в пределах одной (обычно первой) части цикла, не охватывают цикл в целом. И тем не менее мы определенно можем говорить о кристаллизации драматургии.

Интересно, что в музыкальной эстетике второй половины XVIII века в связи с осмыслением современной практики возникают мысли о драматической природе музыки. В уже цитированном труде Уэбба «Наблюдения о соответствии между поэзией и музыкой» развивается положение о том, что поскольку музыка передает движение страстей, их контрасты и столкновения, постольку ее сущность лежит в сфере драматического. По Уэббу, «предметы, находящиеся в статическом состоянии, красоты природы в полном покое не могут быть отражены в музыке. Наша современная лирическая поэзия — хорошая школа для живописцев, но не для музыкантов» (214, 614—615). Поэтому «основой союза» поэзии и музыки «является драматизм». «...Драматический дух должен лежать в корне любой формы музыкального творчества, связанного с поэтическим текстом, в котором поэт создает ярко выраженный характер и строит действия и речь своего героя в соответствии с этим характером» (214, 614).

Возможно, что «драматическое наклонение» музыкальной практики вызвало к жизни и новый комплекс идей о музыкальном подражании. Тяготение драматургии к подражанию позволило осознать иную сторону связи музыки с действительностью — «выражение». Как известно, во второй половине XVIII века «теория подражания» противопоставляется «теории выражения», предвосхищающей в период сентиментализма в Англии и «Бури и настиска» в Германии некоторые идеи эстетики романтизма.

Для конкретизации сказанного о начальном этапе становления и развития драматургии рассмотрим первую часть клавирной сонаты d-moll⁶ Ф. Э. Баха, творчество которого во многом показательно с данной точки зрения.

Соната d-moll⁶, как и большинство сонат Ф. Э. Баха, трехчастна. Она отличается ясностью композиционного замысла в содержательном и формальном планах. Первая часть и финал лирико-драматического характера, быстрые по темпу, изложены в

⁶ Это третья соната в сборнике «Шесть сонат для дам», который впервые был опубликован в 1770 году. Примеры всех анализируемых сонат Ф. Э. Баха даются по изд.: Bach Ph. E. Sechs Sonaten für das Klavier (Cembalo, Clavichord). Hrsg. von Dr. Kurt Johnen. Halle (Saale), 1950.

главной тональности. Вторая часть в духе увертюра из клавирных сюит Генделя контрастирует крайним своим величаво-спокойным настроением, мажорным колоритом (D-dur), медленным темпом.

Соната небольшая по масштабу. Средняя часть написана в простой двухчастной репризной форме с повторением частей, финал — в простой трехчастной форме развивающего типа, также с повторением частей.

Функции частей цикла вполне определены и приближаются к классическим нормам. В особенности характерен финал с его моторной темой, «рассеивающей» драматическую патетику первой и торжественную поступь второй части и, очевидно, имеющей своим жанровым прототипом жигу. Роль финала в цикле отчасти сходна с той, которую демонстрирует, с одной стороны, симфония Моцарта g-moll, с другой стороны — соната Бетховена d-moll оп. 31 № 2. Завершающая функция в цикле, которую выполняет финал, подчеркнута наличием связки (своего рода образного переключения) между ним и медленной частью.

Первая часть является «центром тяжести» (Ливанова) в цикле и написана в сонатной форме. Ее выразительный смысл весьма свойствен музыке Ф. Э. Баха и может быть охарактеризован как лирико-драматическая патетика. Основным носителем этого смысла служит главная тема:

6 Allegro ma non troppo

a a' b

c d e

f g h



Она индивидуальна по характеру, отличается рельефностью и вместе с тем типична для музыки своего времени. Это проявляется в опоре на присущие «образам скорби» интонации (каскад нисходящих и восходящих секунд, часто в условиях задержания; «пассакальный» бас). Драматизм ей придают энергичный ритм, динамическая контрастность и напряженный гармонический профиль: в мелодии и в окончаниях фраз акцентируется доминантовая функция, что сообщает теме устремленность, импульсивность, направленность на дальнейшее развитие.

При этом в структурном отношении главная тема вполне определенно и ясно организована. Она четко членится на две части (8+8), и ее структура может быть названа периодом неповторного типа, состоящего из двух предложений. В теме выделяются и мотивы, которые различаются по смысловой и конструктивной весомости. Соотношение мотивных групп напоминает полифонический принцип «ядра», его варьированного повторения и развертывания. Вместе с тем, благодаря гомофонной фактуре, квадратности, это соотношение оказывается близким к заглавному *initio* бетховенских тем (см.: 174, 9—19).

На протяжении части тема подвергается изменению, развитию. Уже второй четырехтакт представляет собой варьированное повторение первой фразы. При этом несколько меняется характер мотивов, их выразительный смысл: мотив «*a*» (см. пример) обнаруживает скрытую ламентозность, мотив «*b*», напротив, — энергичность. Драматизм и напряженность, однако, сохраняются и во втором предложении, благодаря активным динамическим контрастам, что отличает это предложение от полифонического «развертывания».

Особенно интенсивно преобразуется первый мотив главной темы. В соответствии с типичным для Ф. Э. Баха «производным» характером побочной темы, он принимает в ее рамках иной облик:

7 [Allergo ma non troppo]

Присущий первому мотиву драматизм обостряется в разработке с ее типично классическими принципами развития темати-

ческого материала — изменением темы, а не ее «перемещением» из одного голоса в другой:



Отношению тематических элементов, как мы уже отмечали, свойственны производность (главная и побочная партия), контрастность. Однако производность здесь еще не подкреплена интенсивным сопряжением тем в связующей партии, которая носит скорее интермедиальный характер, нежели мотивно-разработочный:

Контрастность же в большей степени проявляется в отношениях между мотивами и в меньшей — в отношениях между крупными тематическими построениями.

Allegro опирается на ясно выраженную и воплощенную в тематическом развитии и композиции идею целого с ее яркой драматургической направленностью, ибо представляет целое как развертывающуюся от прошлого к будущему систему музыкальных событий, сюжет. Последний обнаруживает наибольшую близость к моцартовским «фабулам». Со стороны образного содержания его можно представить как движение от драматического к скерцозному в экспозиции, углубление драматического в разработке и его окончательное и полное утверждение в репризе. На интонационно-тематическом уровне музыкальный сюжет рассматриваемого Allegro оказывается целенаправленным процессом мотивно-тематических отношений, расчленяющимся на фазы, этапы. Перв-

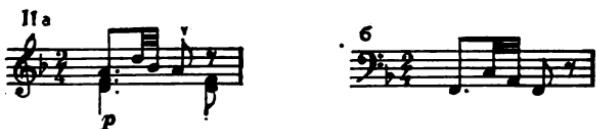
вая фаза — экспозиция — связана с видоизменением основной темы в рамках побочной и заключительной партий:

10 [Allegro ma non troppo]

The musical score consists of six staves of piano music. The top system begins with a forte dynamic (f) in the right hand and a piano dynamic (p) in the left hand. The middle system begins with a piano dynamic (p) in the right hand and a forte dynamic (f) in the left hand. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and dynamic markings such as f, p, and tenuto (ten.). The score is in common time.



Несмотря на то что здесь нет ярко выраженного конфликта — завязки действия, налицо движение «сюжетного» музыкального времени. Экспозиция построена строго и логично. Единство и целенаправленность ей придает многократное появление главного мотива в различных модификациях. Начальный и заключительный варианты этого мотива демонстрируют импульс и итог первой «сюжетной ситуации»:



Второй этап — разработка — основан на развитии материала побочной партии, ее первого и второго тематических элементов (см. пример 10):

12 [Allegro ma non troppo]

То, что для разработки выбран материал именно побочной партии, говорит о последовательности, с которой здесь проводится процессуально-драматический принцип организации целого, выражающийся, в частности, в причинно-следственной связи «сюжетных ситуаций», этапов действия.

В разработке сочетаются зрелые классические черты (конtrastное начало, направленность в субдоминантовую сторону, секвенционный способ развития, динамичность) и черты старинных форм (четкий каданс в конце разработки, правда в доминантовой тональности, отсутствие предыдкта к репризе). Несмотря на слабую подготовку, реприза тем не менее представляет собой новый, завершающий этап в развертывании музыкального «сюжета». Главная партия драматизируется: за первым предложением вместо этапа «развертывания» следует импровизационно-разработочный раздел, основанный на видоизмененном втором элементе побочной партии в сочетании с главным мотивом части:

13 [Allegro ma non troppo]



Показательна кристаллизация из «интермедиевых» фрагментов и последовательное развитие второго элемента побочной партии, принимающего на себя роль контрастного начала по отношению к главному мотиву. В этом заключена также удивительная стройность и законченность формы: все развитие основано на контрасте этих двух тематических комплексов.

В репризе связующая и побочная партии не выделены. Интенсивное развитие приводит к транспонированной в основную тональность заключительной теме. Этот моцартовский прием является прекрасным средством для выражения конечного результата, итога развернутого «сюжетного» движения:



Итак, перед нами произведение, в котором драматургические средства организации активно используются и служат важнейшей опорой в становлении произведения.

Мы рассмотрели действие драматургии в ее начальном историческом варианте на примере сонатной формы. Это понятно: кристаллизация драматургии, с одной стороны, и сонатной формы — с другой, жестко взаимосвязанные, в чем-то тождественные процессы. Однако, как мы уже отмечали, драматургия не сводится к сонатной форме. Ее влияние распространяется и на другие типы музыкальных форм, имевших место в предклассическую эпоху. Достаточно указать на многочисленные рондо того же Ф. Э. Баха, основным отличием которых является, как известно, внедрение импровизационно-разработочного развития в проведение рефренов и эпизодов, повышение контрастности, наличие связок. Таково популярное Рондо D-dur, в котором рефрен подвергается интенсивным изменениям разработочного характера:

15a Allegretto

[Allegretto]

Таким образом, в творчестве композиторов предклассического этапа не только сложились условия становления драматургии — началась эпоха симфонизма, — но и стали формироваться основные приемы и принципы драматического способа музыкальной организации.

2. Основные направления в развитии классической и романтической музыкальной драматургии

Творчество Гайдна, Моцарта, Бетховена, композиторов-романтиков — время активного развития и расцвета драматургии. В этот период складывается множество ее содержательных и стиле-

вых вариантов, совершенствуются драматургические средства. Драматургия оказывается господствующим способом организации произведения; принципы драматургии распространяют свое влияние на все жанры и формы музыки, а также обогащаются за счет других.

Дадим общий обзор основных направлений в развитии драматургии рассматриваемого периода. Несмотря на все разнообразие приемов и типов драматургии, форм реализации ее закономерностей, с конца XVIII века ясно прослеживается сквозная линия ее «жизни». Эта линия в самом крупном плане членится на три этапа.

Первый этап связан с именами Гайдна и Моцарта и характеризуется непосредственным продолжением тех процессов, о которых шла речь в предыдущем разделе. Здесь на новый уровень поднимается становление драматургии, направленное к окончательному проявлению всех ее специфических особенностей, к полному утверждению ее господства.

Второй этап включает творчество Бетховена, которое является первой кульминацией в развитии драматургии как самостоятельного способа организации произведения.

Третий этап охватывает весь послебетховенский период развития музыки XIX века. Этому этапу соответствуют свои кульминации. Продолжается процесс совершенствования драматургии, достигающий окончательного завершения. Вместе с тем данный этап развертывается после специфизации драматургии и ее закрепления в музыкальном сознании эпохи. Поэтому возрастают возможности создания различных драматургических вариантов, модификаций уже установленных норм. Если бетховенская драматургия в процессе своего самоутверждения оказывала воздействие на иные принципы музыкальной композиции, то в творчестве романтиков драматургия и сама стала впитывать многообразные влияния.

Остановимся на каждом из этих этапов. В музыке Гайдна и Моцарта принципы драматургии, которые были лишь намечены в предклассическую эпоху, подвергаются активному развитию. Здесь мы впервые слышим чисто гомофонные, ярко индивидуальные по характеру, структурно упорядоченные, готовые к развитию темы. Достаточно сравнить темы Д. Скарлатти, Ф. Э. Баха, Моцарта и Гайдна для того, чтобы в этом убедиться. Для примера подобраны интонационно близкие поначалу фрагменты, изложенные в тональности F-dur:

Allegro

16a



.6 Allegro

Musical score page 3. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The bottom staff shows a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Dynamics include forte (f) and piano (p). The music consists of two staves with various note heads and stems.

Musical score page 4. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The bottom staff shows a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Dynamics include forte (f) and trill (tr). The music consists of two staves with various note heads and stems.

Presto

Musical score page 5. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The bottom staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Dynamics include forte (f) and piano (p). The music consists of two staves with various note heads and stems.

Musical score page 6. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The bottom staff shows a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Dynamics include piano (p). The music consists of two staves with various note heads and stems.



r Allegro moderato



Начальные построения сонаты Д. Скарлатти (К. 107, пример 16 а) с характерным фигурационным мелодическим рисунком, отражающим воздействие главного здесь формообразующего средства — гармонии, лишь условно могут быть названы «темой». Первый восьмитакт — это типичное полифоническое повторенное «ядро»; затем следует «развертывание».

Полифонические влияния сказываются и в более индивидуализированной теме сонаты Ф. Э. Баха (пример 16 б). Прихотливость ритмики верхнего голоса способствует активизации нижнего, в результате чего фактура четырехтакта приобретает сходство с полифоническим двухголосием инвенционного типа, а также напоминает некоторые начальные темы инstrumentальных концертов (Вивальди, И. С. Бах).

В отличие от этих построений, темы сонат Моцарта (К. 280, пример 16 в) и особенно Гайдна могут быть названы темами в полном смысле этого слова, ибо обладают яркой характеристичностью, структурной упорядоченностью, основанной на ясном мотивном членении, закономерной их связи друг с другом, а также логике гармонических смен. Тема сонаты Гайдна (Пезлер, 23; пример 16 г) содержит внутреннее развитие, которое требует продолжения за ее пределами. Благодаря этим свойствам обе темы воспринимаются как целостные художественные «организмы», «предметы», обладающие известной долей самостоятельности. Темы Д. Скарлатти и Ф. Э. Баха — скорее не «предметы», а «процессы».

На новую высоту поднимается в творчестве венских классиков и мотивная разработка темы. Сравним развитие двух похожих друг на друга тем Ф. Э. Баха и Моцарта:

17a *Allegro*

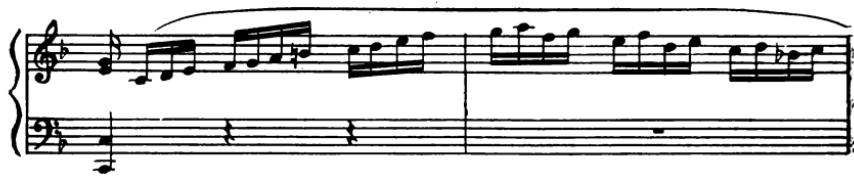
The musical score for Example 17a, Allegro, shows three staves of music for two voices. The top staff is soprano (treble clef), and the bottom staff is bass (bass clef). The key signature changes from G major to F# major. Measure 1 starts with a forte dynamic (f) in G major. Measure 2 begins with a piano dynamic (p) in F# major. Measure 3 starts with a forte dynamic (f). Measure 4 starts with a piano dynamic (p). Measures 5-6 show a continuation of the melodic line with various dynamics (f, p, f, p).

6 [Allegro]

This section contains six staves of musical notation for piano. The top staff uses a treble clef, the bottom staff a bass clef. Measure 1 starts with a forte dynamic (f). Measures 2 and 3 show eighth-note patterns with grace notes. Measure 4 begins with a piano dynamic (p) and includes a fermata over the treble staff. Measure 5 starts with a forte dynamic (f). Measure 6 concludes with a forte dynamic (f).

18a [Allegro]

This section starts with a treble clef and a bass clef. It features eighth-note patterns with grace notes, similar to the previous section but with a different key signature.



6 Allegro

f

Musical score page 3. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamic is 'f' (fortissimo). The top two staves show eighth-note patterns. The bass staff has eighth-note patterns with grace notes.



Обе темы (примеры 17а и 18а) подвергаются поначалу одинаковому способу развития — консеквентному перемещению (у Ф. Э. Баха — d — С, у Моцарта — с→g — g→d). Однако уже здесь заметны существенные различия в тематической разработке материала. В сонате Ф. Э. Баха (примеры 17а, б) принцип консеквентного перемещения дан в чистом виде, в результате чего тема сохраняет черты экспозиционности и не столько развивается, сколько перемещается в музыкальном «пространстве», напоминая «поведение» темы в имитационных формах. У Моцарта (примеры 18 а, б) консеквенция осложнена, во-первых, интенсивным внутренним гармоническим развитием, во-вторых, принципом двойной связи. В дальнейшем эти различия становятся еще более явственными. В сонате Ф. Э. Баха принцип экспозиционного проведения так и остается основным. Проходя в разных тональностях (d-moll, C-dur, a-moll, g-moll, F-dur), тема чередуется с интермедийным материалом. Одна из «интермедий», выросшая из каданса темы в экспозиции, представлена в примере. У Моцарта же дано последовательное развитие материала с вычленением отдельных мотивов, нагнетанием гармонического напряжения, которое приводит к предыдку перед рецитивом.

Возросшие драматургические качества тем в музыке Гайдна и Моцарта обусловливают яркость и рельефность их контрастного противопоставления, сопряжения и других отношений между ними.

Роль контрастов в произведениях Моцарта известна; необходимо лишь отметить, что, наряду с неожиданными тонально-гармоническими сдвигами, синтаксическими «эллипсисами» и т. п. (что можно встретить еще у Д. Скарлатти и Ф. Э. Баха), здесь значительное место занимают контрасты собственно тематические. Причем контрастно сопоставляются не только мотивы, но и более крупные построения. Так, экспозиция фортепианной сонаты F-dur (К. 332) содержит, как известно, шесть самостоятельных тем.

Существенно изменяется и производный контраст. Если в предклассический период (и даже в некоторых сочинениях Гайдна) производность нередко являлась отголоском приемов, свойственных старинной концертной форме (проведение темы в измененном виде в доминантовой тональности), то в классической музыке производность приобретает собственно драматургический смысл: воплощает внутреннее родство и соподчинение контрастных образов.

Сравним две сонаты D-dur Ф. Э. Баха и Гайдна, в которых имеет место производный контраст:

Allegretto grazioso

19a

22

6 [Allegretto grazioso]



Allegro con brio

20a

Musical score page 2. The first two staves begin with a dynamic of *f*. The piano part consists of eighth-note chords.

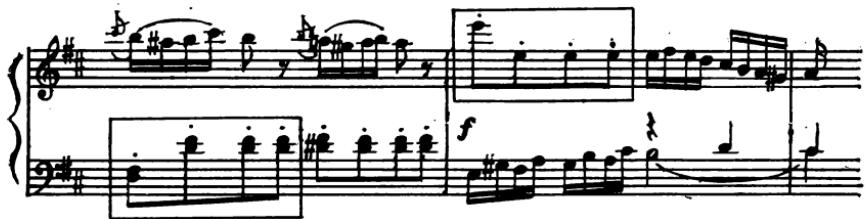
The third and fourth staves show a continuation of the piano music.

[Allegro con brio]

: 6

Musical score page 3. The first two staves begin with a dynamic of *f*. The piano part consists of eighth-note chords.

The third and fourth staves show a continuation of the piano music.



В сонате Ф. Э. Баха (примеры 19 а, б) между родственными темами не возникает существенного контраста. Темы объединены общим тонусом, настроением, они воплощают лишь разные грани, оттенки последнего. Перед нами типичное проявление лирического рода организации, когда утверждается одна эмоция (и одна тема), высвечиваются отдельные ее стороны; целенаправленного процесса развития не возникает, напротив, господствует статика. Это, собственно, принцип, свойственный музыке И. С. Баха и положенный в основу арий из его вокально-инструментальных сочинений, медленных прелюдий и т. п.

Побочная партия появляется после второго предложения главной, которое лишь в тональном плане выполняет роль связующей и, по существу, представляет собой небольшую «интермедию-прорастание». Появление побочной темы поэтому воспринимается как возвращение «ядра» в новом обличии. Этот вариантный принципложен в основу всей экспозиции сонаты Ф. Э. Баха: «ядро» проводится четырежды с различными «интермедиевыми» продолжениями. Здесь отчетливо видны истоки сонатной формы предклассического периода, коренящиеся в концертной форме эпохи барокко:

Allegretto grazioso

21a

[*Allegretto grazioso*]

6



[*Allegretto grazioso*]

У Гайдна темы более контрастны (примеры 20 а, б). Контраст не только создается в мелодико-интонационном облике, но и подчеркивается ясной структурной упорядоченностью тем, а производность — наличием яркого связующего звена, интенсивно подготавливающего вступление второй темы.

Более рельефный контраст тем обусловливает и более тонкую их связь. В побочной теме находят отражение лишь отдельные детали главной: равномерный ритмический рисунок, форшлаги, интонационные обороты. Интересно, что появление этих интонаций в рамках побочной партии образует последовательную линию. Поначалу они полностью вписываются в характеристический облик темы, будучи подготовленными главным образом ритмически. Однако в результате имитационно-полифонического нагнетания они выступают в своем первоначальном виде, так, как звучали в главной теме. Этот своего рода «прорыв» в предкадансовой области побочной партии приводит к гармоническому «сдвигу»:

[Allegro con brio]

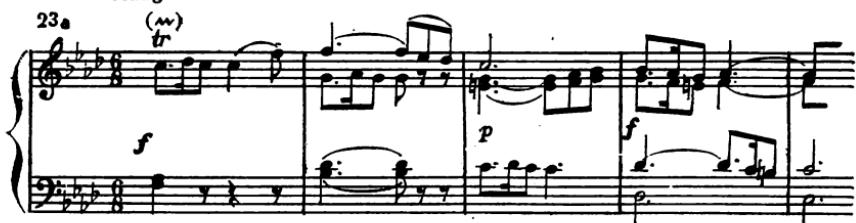


Здесь, таким образом, перед нами настоящая драматургическая работа с тематическим материалом, драматургическое осмысление производного контраста.

В классической музыке дальнейшее развитие получает также композиционная целостность произведения, основанная на развертывании музыкального «сюжета». Более отчетливо проявляют себя контраст и его развитие, отдельные фазы музыкального «действия», координация тематического и тонального планов и т. д. Примеров можно привести множество, но мы остановимся лишь на одном, в котором главные особенности принципа целостности предстают в чистом (и даже в схематическом) виде. Это — Adagio из фортепианной сонаты Моцарта F-dur (K. 280).

Adagio написано в сонатной форме. В экспозиции сопоставлены две темы. Первая — лирико-драматического характера, преоломляющая черты сицилианы; вторая — светлая, кантиленная, но эмоционально насыщенная. В заключительных фразах экспозиции возвращаются ритмо-интонационные обороты главной темы в тональности As-dur. Разработка основана на материале первой темы и раскрывает ее внутренний драматизм. Вслед за ложной репризой в тональности с-moll вступает реприза настоящая. Главной ее особенностью является перенесение в основную тональность (f-moll) побочной темы, которая в результате этого приобретает характер скорбного высказывания:

Adagio



6 [Adagio]

Концепция целого здесь чрезвычайно ясна и основана на типичной для Моцарта «фабуле». Достаточно в связи с этим вспомнить симфонию g-moll, квинтет g-moll, фортепианный концерт c-moll, фортепианную сонату c-moll и т. п. Функции разделов («сюжетных ситуаций») выражены отчетливо, их смена воссозда-

ет последовательно развертывающуюся картину лирико-драматических «событий». Особое внимание обращает на себя, однако, отсутствие причинно-следственной связи между этапами «сюжетного» становления. Они сменяют друг друга согласно логике этого становления, но ни один из них не вытекает из предыдущих. Таково сопоставление двух тем в экспозиции, между которыми нет связующей партии. Изменение главной темы в разработке никак не вытекает из этого сопоставления, а почти экспозиционное повторение ее в репризе — из разработочного развития. После мало трансформированного репризного варианта главной темы можно и не ожидать изменения побочной.

Данное описание намеренно заострено с целью показать те моменты, которые противоречат ясному выявлению других сторон драматургии в рассматриваемом Adagio: отсутствие последовательного разрастания «событий», их саморазвития, возможных лишь тогда, когда между «событиями» существует преемственность.

Драматургическая направленность Adagio снижена, что обусловлено типом и ролью медленной части в цикле. Однако данный пример показателен и характерен для музыки Моцарта, в которой связующие построения, выполняющие функцию сопряжения «сюжетных ситуаций», уступают бетховенским переходам разработочного типа. В этом заключается одна из особенностей добетховенской драматургии, коренящаяся, очевидно, в большей (чем в творчестве Бетховена) близости моцартовской симфонии и сонаты к оперной увертюре.

Обусловленность, опосредованность симфонической и сонатной драматургии Моцарта драматургией оперной проявляется, наряду с отмеченными в книге В. Конен моментами (109, гл. 5, разделы 6 и 7), также и в других обстоятельствах. Во-первых, тесная связь инструментального тематизма Моцарта с тематизмом оперным и возникающее на этой основе большое число театральных ассоциаций разной степени конкретности значительно расширяют «семантическое пространство» звучащего материала. Опора на возникающий при этом ассоциативный контекст и служит одним из тех средств, которые, дополняя недостаточность связующих построений — «сюжетных мотивов», — позволяют воспринимать произведение как логически связное, последовательное, органично развертывающееся целое.

Во-вторых, опосредованность инструментальной композиции композицией оперной увертюры проявляется в следующем. Поскольку увертюра — это не само действие, а предваряющий действие показ наиболее важных событий в основных линиях их развертывания, в ней сильно чувствуется позиция автора, который выступает в роли незримого рассказчика, повествуя о произошедших и имеющих произойти событиях. Последние даны сквозь призму его видения и могут не составлять органически целостной фабулы, но объединяться самим фактом их участия в повествовании. Этот, по существу, эпический принцип и находит отражение в мо-

цартовских инструментальных произведениях. Рассмотрим первую часть его фортепианной сонаты C-dur № 7 (К. 309).

Экспозиция этого сонатного allegro не содержит контрастного противопоставления тем и в тематическом отношении не является драматургической завязкой действия. Она, скорее, передает впечатление от стремительно развертывающейся комедийной интриги со свойственным ей переплетением различных сюжетных линий, воплощает самый дух и яркую атмосферу спектакля. Это достигается чрезвычайной концентрацией выразительных средств, емкой, выпуклой передачей разнообразия «сюжетных поворотов» с помощью ярких динамических и мотивных контрастов. Такова главная партия — энергичная, блестящая, с неожиданными контрастами буффонного характера. Она основана на типичном для Моцарта сопоставлении « увертюрного » заглавного мотива с действенной устремленной темой:



Искрометный облик связующей партии вносит дополнительный нюанс в это музыкальное выражение комедийных перипетий:



Еще не завершена экспозиция, а слушатель уже чувствует себя в гуще «сюжетных событий». На их фоне развертывается одна из главных «сюжетных линий» — побочная партия. Вслед за грациозной характеристической темой, которая выделяется из контекста непрерывных мотивных контрастов своей смысловой целостностью, структурной определенностью, снова возобновляется поток сменяющих друг друга комедийных положений:

[*Allegro con spirito*]

[*Allegro con spirito*]

Разработка, в отличие от экспозиции, — пример подлинно драматургического развития. Она основана на диалогическом противопоставлении перенесенного в минор первого элемента главной темы и нового мотива лирико-драматического характера:

27 [Allegro con spirito]

В результате этого столкновения первый элемент главной темы преобразуется в действенную драматическую мелодию:

28 [Allegro con spirito]

Новый лирический мотив также находит отклик в перенесенной в a-moll теме заключительной партии:

29

[Allegro con spirito]



В этом Allegro, таким образом, воплощен типичный музыкально-сюжетный ход, представляющий собой развитие контрастных начал — императивного («объективного») и лирического («субъективного»). В процессе развития отношения между ними меняются: императивный элемент становится более активным, а лирический — скорбным. Результатом этого является провозглашение главного мотива в тональности a-moll, которое выполняет функции ложной репризы.

Разработка сонаты по ясности и целенаправленности развития материала во многом предвосхищает бетховенские разработки. Отличие от бетховенской драматургии, однако, заключается в том, что у Моцарта контраст двух начал впервые только здесь и обнаруживается, никак не заявляя о себе в экспозиции. Изменение первого элемента главной темы, который в самом начале сонаты звучит как вступительная «фанфара», ничем в экспозиции не подготовлено. Это относится и к лирическому мотиву. Соотношение экспозиции и разработки поэтому уподобляется соотношению эпизодов в рамках повествования. Перед нами не самодвижение сюжета или действия, но рассказ о нем. Причем одни из сюжетных ситуаций переданы в рассказе обобщенно, в плане впечатлений, эмоциональных реакций (экспозиция), а другие — последовательно, соответственно их реальному развертыванию, согласно течению сюжетного времени (разработка). Следовательно, основным типом сюжетной организации здесь является эпический, свойственный и театральным увертиюрам, показывающим, представляющим те события, которые получат развитие в спектакле. И рассказчик как бы указывает, что в дальнейшем речь пойдет об этом и о том, произойдет то-то и то-то.

Реприза содержит отголоски разработки. Второе предложение главной партии изложено в c-moll; кроме того, здесь находит интонационное отражение и новый лирический мотив, появившийся в разработке:

30

[Allegro con spirito]





В целом же реприза не подвергается каким-либо существенным изменениям.

Итак, при ярком обнаружении драматургических приемов и принципов в разработке, *Allegro* не опирается на них всецело, но привлекает и иные. Такого рода композиции характерны для музыки Моцарта. Среди фортепианных сонат укажем первые части сонат № 1 C-dur (К. 279), № 9 D-dur (К. 311), № 17 F-dur (К. 547а), финал сонаты № 5 G-dur (К. 283)⁷. Они определяют и до-бетховенский классический этап в целом.

Необходимо также указать на то, что при значительном продвижении вперед по пути совершенствования драматургических средств ни Гайдн, ни Моцарт еще не достигают комплексности и систематичности в их применении. Отдельные приемы и принципы драматургии в этой музыке используются часто без взаимной координации, а с другой стороны, смешиваются с приемами и принципами иных способов организации. Вследствие такого «распределенного» применения драматургии, музыкальное развитие оказывается не самодвижением «сюжета», а скорее его «изображением» в повествовании (эпос) или преломлением в эмоциональных переживаниях, впечатлениях (лирика).

Нередко интенсивно используется какой-либо один из принципов драматургии, отодвигая остальные на второй план. Так, в музыке Моцарта контрастность тематизма зачастую выявляется более ярко, чем принцип единства целого. Значительную роль в развертывании произведения играет гармония, причем ее действие, не всегда еще (как это было и в предклассических сочинениях) корреспондируя с тематическим развитием, оказывается определяющим формообразующим средством. Таковы многочисленные связующие партии, где тональное движение не подкрепляется тематическим сопряжением главной и побочной.

Часто не возникает координации и между уровнями музыкального содержания: драматургические приемы на интонационно-тематическом уровне подчас не поддерживаются драматургическими приемами на уровне образного содержания. Так, экспозиция рассмотренного *Allegro* из сонаты Моцарта № 7 C-dur со стороны ин-

⁷ Разумеется, у Моцарта можно встретить сонаты с более ярко выраженной драматургической направленностью, например *Allegro* сонаты c-moll № 14 (К. 457), а также близкие предклассическим образцам, например первую часть сонаты C-dur № 10 (К. 330).

тонационно-тематической ближе к драматическому роду, чем со стороны «жизненных образов»: стоящие за основными темами образно-смысловые единицы оказываются малоконтрастными⁸; в интонационно-тематическом же плане происходит яркая тональная подготовка побочной темы, усиливающая ее противопоставленность главной. Поэтому драматургия в творчестве Гайдна и Моцарта при ее значительной развитости еще не представляет целостной системы принципов и средств, способной служить самостоятельной основой для построения музыкального произведения. Такую возможность открывает лишь творчество Бетховена. Если в предклассическую эпоху происходит кристаллизация отдельных драматургических принципов, а в добетховенский период — их интенсивное развитие, то в музыке Бетховена драматургия становится целостной системой средств построения произведения, происходит ее самоопределение и специфизация.

Драматургия Бетховена обстоятельно и многосторонне исследована в музыкоznании. В особенности это касается тех произведений, которые могут быть названы «инструментальными драмами». Среди них симфонии № 3, 5 и 9 (см.: 185), увертюры «Эгмонт» и «Корiolан», драматические фортепианные сонаты (№ 1, 5, 8, 14, 17, 23) и др. Конечно же, в этих сочинениях принципы драматургии выступают в наиболее ясном, концентрированном и целостном виде, полностью определяя собой строение произведений, не только действуя в пределах сонатного *allegro*, но и распостраняя свое влияние на цикл в целом (симфония № 5). При этом цикл обнаруживает тенденцию к объединению отдельных частей (скерцо и финал симфонии № 5, следующие друг за другом *attacca*).

Естественно, что максимально полная характеристика черт бетховенской драматургии может быть дана на примере какого-либо из названных сочинений. Однако учитывая их доскональную изученность, представляется возможным выбрать иной материал, не задаваясь при этом целью продемонстрировать все принципы драматургии Бетховена в их совместном действии и наиболее совершенном выражении. Поэтому для анализа нами выбрана первая часть симфонии № 1. На примере этого *Allegro*, в силу его сравнительной близости к музыке Гайдна и Моцарта, легко показать то новое качество, которое приобретает драматургия, ее принципы и средства в творчестве Бетховена.

Главная партия *Allegro* соп *brio* симфонии № 1 по типу соотношения двух тем — вступительно-« увертюрной » и устремленно-действенной — напоминает разобранную выше главную партию первой части сонаты Моцарта № 7 C-dur:

⁸ По терминологии И. Рыжкина, сонатные части в произведениях Гайдна и Моцарта представляют собой «сложные многозвеньевые состояния», так как соотношение образов в них либо основано на контрасте «оттеняющего» типа, либо, по существу, составляет один «собирательный многозвеньевой образ» (184, 193—200).

31a *Allegro con brio*

Ее отличительной особенностью является развитость и интонационная связь обеих тем. Общими для них интонационными элементами служат ход по трезвучию и тирата.

Показательно интенсивное и целенаправленное мотивное развитие драматургического типа в пределах первой темы, основанное на вычленении главного мотива. При ясных структурных и тонально-гармонических очертаниях тема представляет собой начальный этап музыкально-«сюжетного» движения. Ее дальнейшее развитие дано вслед за изложением второй темы. Одновременно совершается подготовка побочной партии, которая готовится не только тонально, но и тематически. Здесь, таким образом, в полной мере используется драматургический принцип сопряжения двух тем:

32

[Allegro con brio]

The musical score for piano, page 32, starts with a dynamic ***ff***. The first two staves (treble and bass) play eighth-note patterns. The third staff (treble) begins with a sustained note followed by eighth-note chords, with a dynamic ***p*** marking. The fourth staff (bass) follows with eighth-note chords. The fifth staff (treble) concludes the section with eighth-note chords, marked with ***sf***.

Побочная тема контрастна главной, однако, в отличие от драматических сочинений Бетховена, этот контраст не является результатом столкновения двух начал. С другой стороны, соотношение главной и побочной тем не лежит всецело и в русле гайдновских или моцартовских традиций, ибо уже в пределах экспозиции побочная тема подвергается значительному развитию и изменен-

нию (вариант g-moll). Ее минорная трансформация является тем необходимым моментом, без которого экспозицию данного Allegro нельзя считать построенной преимущественно драматургическими средствами:

33 [Allegro con brio]

f *pp* *dolce*

cresc.

Вариант g-moll влечет за собой по контрасту активное провозглашение основного мотива главной партии в смысловой функции утверждения. Завершается экспозиция видоизмененными, подчиненными общему тонусу главной темы интонациями побочной:

34 [Allegro con brio]

f *p* *sf* *p*



Таким образом, экспозиция может быть расценена как первый этап развертывающегося действия, со своими «событиями», их развитием и результатом. Она связана с последующим двояко. С одной стороны, в экспозиции содержится импульс для дальнейшего движения: обнаружившийся контраст главной и побочной тем требует развития за пределами экспозиции; это — проявление драматургически-процессуальной логики. С другой стороны, экспозиция по характеру и результату соотношения тем представляется собой прототип части в целом. В рамках всего Allegro развертывание музыкальных «событий» идет по тому же руслу, что и в экспозиции: контраст экспозиции и разработки, который может быть уподоблен контрасту главной и побочной тем, приводит к активному утверждению главной темы, подчиняющей себе побочную (реприза). В этом также сказывается своеобразное воздействие драматургии.

Разработка содержит два раздела. Первый основан на драматическом диалоге начального элемента главной и второго элемента побочной темы. Результатом этого столкновения является преображение одного из мотивов главной темы (восходящий ход по септаккорду), который здесь приобретает наступательный характер:

35a [Allegro con brio]

6 [Allegro con brio]

Второй раздел разработки служит одновременно подготовкой репризы. Здесь мотив из побочной темы уже не противостоит мотиву из главной, но дополняет его. Выросшая из интонаций побочной темы новая кульминационная фраза (a-moll) лишь оттеняет по контрасту и вместе с тем предвосхищает яркое, мощное вступление репризы:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled '36a' and 'Allegro con brio'. It features a dynamic 'p' and includes a measure where the bassoon plays eighth-note pairs. The bottom staff is labeled '6' and also 'Allegro con brio'. It features a dynamic 'ff' and includes a measure where the bassoon plays eighth-note pairs.

Развитие материала в репризе и затем в коде направлено на утверждение главной темы в ее героическом облике. Минорный вариант побочной темы воспринимается здесь лишь как оттенение господствующего настроения.

Таким образом, *Allegro con brio* симфонии № 1 опирается на ясную идею целого, последовательно осуществляемую в процессе развертывания данной части. Эта идея связана с обнаружением, развитием и преодолением внутреннего контраста; все три фазы объединены причинно-следственными отношениями. Развитие контраста, присущего целому, реализуется во взаимодействии главным образом тематических единиц, которые обладают яркой характеристичностью, структурной определенностью и подвергаются интенсивному преобразованию. Следовательно, есть все основания говорить о господстве в строении данного *Allegro* последовательно проведенных и со всей полнотой представленных драматургических принципов. Этот вывод тем более показателен, что симфония № 1 — одно из первых произведений, созданных Бетховеном в центральный период творчества, что впереди такие сочинения, как симфонии № 3, 5 и 9, фортепианные сонаты № 14, 17, 23. Рассмотренное *Allegro* ясно демонстрирует тот значительный сдвиг, который претерпевает драматургия с наступлением бетховенского этапа в развитии классической музыки. Кристаллизация драматургии как целостной системы средств в творчестве Бетховена яв-

ляется окончательным преодолением нашедших отражение в музыке идей «штюрмерства». Упорядочение контрастов, подчинение динамики музыкального развития строгой логике «сюжетного» движения может служить аналогом процессов, происходящих в современной Бетховену немецкой литературе. Безудержная свобода художественного высказывания, присущая «штюрмерам» — Ленцу, Гельдерлину, Клингеру и другим, — сменяется здесь «новым рационализмом» творческого метода Гёте и Шиллера.

Утверждение драматургии как самостоятельной системы повлекло за собой распространение ее законов на самые различные жанровые сферы музыки. Нет необходимости доказывать это положение по отношению к творчеству Бетховена. Хорошо известно воздействие так называемого «принципа сквозного развития», динамизации формы в его вариационных циклах, рондо и других произведениях. Отметим лишь то, что тяготение, например, вариаций к лирическому или эпическому роду (когда развертывание вариаций воспринимается как эмоциональное погружение в смысловую атмосферу темы или созерцание различных ее модификаций) влияет на используемые драматургические принципы и средства, как об этом уже говорилось выше. В результате возникает смешанный тип организации, впитавший в себя разнородные средства построения целого. Для подтверждения сказанного обратимся вновь к рассмотрению конкретного примера.

Allegretto симфонии № 7 Бетховена написано в сложной трехчастной форме с кодой, крайние части которой, как известно, представляют собой вариации. Основная тема — лирическая модификация жанра похоронного марша. Опора на жанровые средства здесь еще более определена, чем в марше из Героической симфонии: они призваны воплотить не столько само событие — картину траурного шествия, сколько эмоциональную реакцию на это событие. Лирический оттенок первой темы накладывает отпечаток на дальнейшее музыкально-сюжетное движение и определяет смысл развертывающегося действия как действия субъективного, развивающегося «на театре человеческой души». Основу «лирического сюжета» данной части составляет развитие двух подвергаемых вариационной обработке тем. Вторая тема, появляющаяся в первой вариации в среднем пласте фактуры, воспринимается как своего рода «внутренний голос», как реакция на переживаемое трагическое событие:

37 [Allegretto]



Дальнейшее развитие их взаимоотношений направлено к преобладанию второй из них, в результате чего происходит изменение и первой. Образуется следующая логика смены «сюжетных ситуаций». В первой части воздействие второй темы сказывается на вариационном изменении первой подспудно, неявно и выражается в повышении эмоциональной напряженности, выявлении лирической сути первой темы (третья вариация). Поэтому традиционная в траурном марше мажорная средняя часть, связанная обычно с миром светлых воспоминаний, оказывается подготовленной в смысловом отношении, ибо развертывается также в субъективно-лирической плоскости. Это сопряжение различных эмоций есть проявление драматургических принципов, в отличие, например, от марша из сонаты b-moll Шопена, где средняя часть вводится как переключение из одного плана в другой. Драматургический прием использован и в момент вступления репризы, которое выполнено не с помощью простого сопоставления, но путем вторжения интонаций начальной темы в развитие темы средней части. Такого рода приемы направлены на осуществление связности развертывающегося действия.

В начале репризы доминирует вторая тема. Ее смысловые модификации разнообразны. Здесь чувство протesta, скорбного смирения, философского раздумья. Кульминацией репризы является напряженное в эмоциональном отношении, динамизированное проведение первой темы, которая под воздействием второй до конца раскрывает свою лирическую природу:

[Allegretto]

38

ff.

Таким образом, *Allegretto* активно опирается на драматургические средства организации: взаимодействие двух тем, целенаправленное развитие их отношений, образующее в результате ясное «сюжетное» целое. Вместе с тем здесь отсутствуют такие сто-

роны драматургии, как разработочное развитие тем, их конфликтное противопоставление и столкновение, и, напротив, ярко выражены лирические средства, в частности длительное развертывание одного исходного состояния, что отражается в вариационном развитии материала. Взаимопроникновение драматургических и лирических принципов образует лирико-драматургическую родовую организацию произведения. Этот тип оказывается чрезвычайно распространенным в творчестве композиторов-романтиков. Однако если там он образуется в результате внедрения лирических средств в драматургию, то в рассмотренном *Allegretto* происходит обратный процесс: сложная трехчастная форма с вариационным развитием основной темы насыщается изнутри драматическим типом организации материала. Таким образом, драматургия выполняет роль активного фактора в объединении различных родовых структурных принципов. В этом отражается ее господствующее положение по отношению ко всем другим в рамках творчества Бетховена.

Обратимся теперь к драматургии композиторов-романтиков⁹. В послебетховенский период развитие драматургии вступает в новую фазу. Происходящие здесь процессы, с одной стороны, направлены ко все большему совершенствованию и обогащению системы драматургических принципов, с другой стороны — к их все более активному расщатыванию изнутри.

Первая тенденция находит свое отражение прежде всего в распространении законов драматургии на цикл. Это касается не только одночастно-циклических произведений типа листовских симфонических поэм, шопеновских баллад, скерцо, фантазии. В полной мере данная тенденция проявляется себя, например, в симфонии № 6 Чайковского, симфониях Малера, которые во многом опираются на собственно драматургические, бетховенские принципы построения целого.

Драматургия распространяет свое влияние также и на малые формы. В результате в романтический период рождается новый жанр — инструментальная миниатюра¹⁰, особенностью которого является проникновение композиционных принципов организации на синтаксический уровень произведения, то есть драматургическое наклонение целого. Характерным примером может служить Прелюдия f-moll Шопена. Представляющая собой период и развертываясь на уровне синтаксических структурных закономерностей, эта прелюдия обладает весьма интенсивным мотивным развитием, которое приобретает характер тематического сопоставления, конфликтного столкновения и трансформации, свойственной крупным одночастным романтическим формам. В основе про-

⁹ Более точным было бы сказать — «к драматургии композиторов XIX века послебетховенской поры». Имея в виду всю сложность и неоднородность музыкальных направлений этого времени, мы, однако, будем условно пользоваться термином «романтизм».

¹⁰ Несмотря на то, что отдельные миниатюры встречаются и в более ранней музыке, миниатюра как жанр оформляется именно в XIX веке.

изведения лежат два мотива, объединенные вначале в одну фразу, а затем контрастно противопоставляемые друг другу:

39a Molto allegro

[Molto allegro]

6

cresc.

sf

sf

Результатом этого противопоставления является типично романтическая, «мефистофельская» трансформация первого из них:

40 [Molto allegro]

Так в рамках миниатюры отражаются черты, свойственные шопеновским крупным формам.

Воздействие композиционной логики развития материала сказывается и в Прелюдии E-dur op. 11 № 9 Скрябина, где квазиразработочное развитие вычлененных из темы мотивов вносит черты середины во второе предложение периода, обусловливая затем появление репризы — одной из специфически композиционных функций в строении целого. Как известно, описанный тип организации миниатюры чрезвычайно распространен в творчестве Скрябина (см., например, прелюдии op. 11 № 4, 5, 13, 14, 22).

Драматургические принципы могут быть выражены в миниатюре полно и концентрированно, но могут действовать и порознь, а также в сочетании с лирическими или эпическими. Рассмотрим с этой точки зрения Мазурку a-moll оп. 17 № 4 Шопена, которая относится к числу «мазурок-поэм». Ее «лирический сюжет» типичен для романтического искусства и связан с воплощением идеи бесконечности скорбного состояния. Однако в отличие, например, от баховского способа передачи подобной идеи средствами длительного «вневременного» развертывания одного аффекта, здесь перед нами процесс движения, развития эмоций, выполненный с привлечением средств драматургии. Эти средства обнаруживаются лишь при переходе к репризе, когда в светлую тему трио внезапно вторгаются интонации начальной темы:



Используемый здесь драматургический принцип динамического сопряжения контрастных тем мгновенно преображает и по-новому освещает те музыкальные «события», которые уже совершились. Вместо традиционного в танцевальных жанрах сопоставления различных частей, соотношение тем в мазурке раскрывает целенаправленно развертывающийся «лирический сюжет». *Post factum* проявляется линия его развития от скорбного размышления к наплыwu светлых воспоминаний (от настоящего к прошлому) и затем вновь к первому состоянию, вторгающемуся в мир грез и мечтаний. Итогом этого развития служит кода — послесловие, утверждающее первую тему как основную, исходное состояние как единственно возможное. Возвращение к начальной точке движения (подчеркнутое выразительным окончанием, повторяющим вступительные такты мазурки) образует своего рода замкнутый круг, в котором вращается мысль «лирического героя» и не находит разрешения. Перед нами — типично романтическая концепция, типично романтический вид драматургии на лирической основе.

Еще ярче принципы драматургии в единстве с лирикой проявляются в Мазурке cis-moll оп. 30 № 4, основанной на том же «лирическом сюжете», но с более выраженными чертами поэмынсти. Кроме динамического сопряжения контрастных тем (начало репризы), здесь мы встречаем прием трансформации танцевально-лирической темы, которая в коде приобретает мрачный, тревожный характер:



Коротко остановимся теперь на второй тенденции в развитии романтической драматургии. Наряду с совершенствованием драматургических принципов и их активным воздействием на различные музыкальные формы и жанры, драматургия сама испытывает влияние лирических и эпических принципов организации. В результате также образуются различные смешанные типы композиций. Среди них «песенный симфонизм» (Шуберт, Малер), «эпический симфонизм» (Бородин, Прокофьев) и более сложные синтезы.

Одним из наиболее характерных романтических типов организации является так называемый монологический симфонизм. По мнению Т. Н. Ливановой, он образуется в результате взаимопроникновения разновременного и единовременного видов контраста (118, 39). И. И. Соллертинский называет этот тип «байронизирующим» (196, 305). В рамках данного типа нет дистанции между поэтом и его героями, и мы слышим непосредственно голос авторского сознания. Здесь, таким образом, объединяются средства драматургии и лирического способа организации. Рассмотрим в качестве примера первую часть фортепианной сонаты fis-moll Шумана.

Драматургия в этом сонатном allegro, безусловно, является основой, что вытекает также из отношения Шумана к бетховенским принципам организации крупной формы, из признания большого значения сонатной формы для воплощения глубокой серьезной идеи. К признакам драматургии в рассматриваемой части относятся: производный контраст, имеющий место между темами интродукции и главной партии, столкновение этих тем в разработке, методы разработочного развития темы главной партии, изменение эмоционального характера побочной темы в репризе. В результате действия этих средств allegro предстает как процесс целеустремленного развития музыкально-сюжетных «событий».

Вместе с тем здесь большая роль принадлежит лирике, изнутри трансформирующей драматургический каркас целого. В этом сказываются новаторские устремления Шумана, направленные не только на упрочение классических бетховенских норм, но и на их обновление¹¹.

Проникновение лирических средств организации в драматургию обусловлено творческим методом Шумана, находящим, как известно, наиболее адекватное выражение в вариационном цикле миниатюр. Принцип миниатюризма, тесно связанный, как мы уже отмечали, с лирикой, и является тем началом, которое оказывает влияние на драматургическую организацию этой сонаты. Его воздействие ощущается уже в главной теме *Allegro*:



Она не может быть названа темой драматургического плана, ибо не обладает кристаллической структурой, сообщающей ей характер обособленного, самостоятельного «предмета», но представляет собой процесс видоизменения исходного «ядра» (см. пример). Этот процесс активно опирается на средства фактуры; «микротема» проходит в разных голосах, образуя густую имитационно-полифоническую ткань:



Здесь используются также и средства контрастной полифонии: оба мотива «микротемы» накладываются друг на друга по вертикали:

¹¹ В той же статье о фортепианных сонатах читаем: «...Отдельные отрадные формы в этой области (имеется в виду сонатная форма.—Т. Ч.), конечно, кое-где появляются и уже появились, в остальном же форма эта, видимо, себя изжила, да это и в порядке вещей: мы не должны повторять одно и то же на протяжении столетий, но должны подумать и о новом» (240, 150).

45 [Allegro vivace]



Важнейшим методом развития материала в главной партии является также метод варианты. «Микротема» появляется в различных вариантах, в образовании которых участвуют наряду с перестановкой мотивов, изменением их протяженности также динамика и артикуляция. В пределах экспозиции варианты обра- зуются с помощью темповых, ладогармонических средств:

46 Più lento



Таким образом, перед нами типично лирический способ организации материала, свойственный миниатюре. Экспозиция Allegro, впрочем, и представляет собой смену эпизодов-миниатюр, в число которых включаются связующая и побочная темы как своего рода эпизоды рондообразной формы.

Действие принципов лирического рода в рамках драматургии накладывает, в свою очередь, отпечаток и на них. Так, в изложении главной партии большое значение имеют динамические волны, не свойственные лирике, местные кульминации на первом мотиве темы, приемы вычленения, секвенцирования. В результате объединения различных способов организации тема главной партии и ее развитие приобретают индивидуальный характер.

Лирические средства действуют на протяжении всего Allegro, участвуя в объединении его разделов. Их отличие от драматургических средств целостности чрезвычайно велико: не последовательное развитие одной идеи, воплощенной в логической смене «сюжетных ситуаций», но рефренного типа повтор варианто изменяющейся темы (также и в рамках разработки), создание единой интонационной атмосферы путем почти неуловимых связей между темами, различными эпизодами целого, наконец, наличие гибких мелодизированных переходов между разделами (например, переход к побочной партии). Все это обуславливает акцен-

тирование главной и вытеснение побочной темы, то есть ослабление драматургического конфликта.

Таким образом, в музыке композиторов-романтиков на новом уровне и в новом качестве возвращается тип «симфонии состояний» (И. Рыжкин), связанный с развертыванием, одного (в сонате Шумана — лирико-драматического) «многозвеневого» образа.

Завершая краткую характеристику послебетховенской драматургии, необходимо отметить следующее. Приведенное выше высказывание Шумана об устаревании сонатной формы, концентрирующей в себе драматургические принципы, в определенном отношении верно отразило основное направление творческих и эстетических устремлений композиторов-романтиков. Однако именно в XIX веке драматургия достигает своих высочайших вершин в творчестве Шопена и Чайковского. Ее принципы оказываются, вопреки шумановскому предсказанию, вполне жизнеспособными и в музыке XX века, хотя утрачивают там свое господствующее положение.

3. Некоторые особенности драматургии в музыке XX века

В XX веке находят продолжение и дальнейшее развитие обе тенденции романтического искусства, связанные с драматургией. С одной стороны — новые завоевания драматургии (например, симфонии Шостаковича, Онеггера), с другой — бурный расцвет лирических и эпических принципов организации, вытесняющих принципы драматургии. Однако вторая тенденция проявляется все же ярче, чем первая.

Как мы отмечали в первой главе, сущность искусства определяется единством «деятельностной» (субъективной) и «предметной» (объективной) сторон, которые в рамках этого единства могут находиться между собой в различных соотношениях.

В XIX веке музыка представляла преимущественно со своей предметной стороны, что нашло отражение в концертной форме ее бытия (музыка как произведение) и драматургическом способе организации. В XX столетии акцент, напротив, нередко ставится на деятельностной стороне. Возможно, это служит одним из тех моментов, которые позволяют представить всю «суголовку» течений и направлений в современной музыке как нечто единое, цельное.

Отношение субъективного и объективного может выявляться в произведении, как мы показали, на трех уровнях, которые условно назовем авторским, уровнем «художественного мира» и сюжетным. В музыке XX века акцентирование деятельностной стороны охватывает все три уровня, но в неравной мере. Меньше всего оказался затронутым уровень сюжетный. Несмотря на резко повысившийся личностный, субъективный тонус музыкального содержания (экспрессионизм), чрезвычайно сильна обратная тенденция — к объективизации последнего (неоклассицизм). Более

ярко рассматриваемый процесс сказался на двух других уровнях. На уровне «художественного мира» он выявился в снижении роли драматургии и, напротив, возрастании значимости лирики и эпоса; на уровне авторском — в отходе от симфонизма, концертной формы бытия музыки, в распространении импровизации, работы по моделям — с одной стороны, в культе мастерства — с другой.

Лирический род, требующий активизации и самостоятельного действия «внутритематических» систем музыкальной организации, находит в музыке XX века благодатные условия для своего яркого выявления. Это связано, как известно, с изменениями в области лада и гармонии, в результате чего в данную сторону направились основные творческие усилия. Повысилось значение также ритма, фактуры, динамики, тембра, которые стали активно и самостоятельно воздействовать на процесс формообразования. Опора на закономерности синтаксического уровня обусловила выдвижение на первый план иных, чем в классической музыке, способов работы с тематическим материалом. Среди них большую роль приобретает вариантный метод. Техника тематического развития становится менее масштабной, охватывает не крупные, но небольшие построения. Динамика тематических контрастов сменяется статикой мелодических кружений, узоров. Действие тематических закономерностей нередко заглушается ярким выявлением иных, связанных с синтаксисом. Эти принципы лирического способа организации в той или иной мере присущи всем крупным мастерам XX века. Но в особенности следует отметить Стравинского, Бартока, Шостаковича, Дебюсси. В специфически национальном преломлении данные принципы встречаются в творчестве Свиридова и композиторов «новой фольклорной волны».

Композиция оказалась оттесненной на второй (а то и третий) план в структуре целого. Возникло такое явление, как «распределенный» тематизм — система тем и тематических материалов (то есть тематическая организация), «распыленная» в «интоационно-фактурном пространстве». Такого рода явления, как известно, широко распространены в музыке импрессионистов, где рельефный тематизм «расплывается» в красочных звуковых пятнах, отодвигается на второй план разного рода фактурно-тембровыми и гармоническими эффектами. «Распределенный» тематизм, таким образом, является антиподом свойственной классической музыке тематической организации целого с ее четкой функциональной дифференциацией разделов и частей. Преобладание композиционных закономерностей в структуре классического музыкального произведения определило собой то, что «окристаллизовавшиеся», закрепившиеся в музыкальном языке типы структур представляют собой прежде всего композиционные структуры, в которых большая роль принадлежит тематической организации. Вспомним, что в музыкальном языке доклассического периода основное место занимали нормы интоационно-синтаксического уровня (лада, мелодии, ритма), аналогичное происходит и в музыке XX века.

Близким к «рассредоточенному» тематизму оказывается и такое явление, как «микротематизм». Однако оба феномена могут и существенно различаться. «Рассредоточенный» тематизм характеризуется, как правило, свободой в появлении и исчезновении тематических элементов, «растворении» в общих формах движения. Микротематизм же может представлять собой четко организованное «микроцелое». В таком случае следует говорить не столько о преобладании синтаксических закономерностей над композиционными, сколько о вторжении композиционной логики в пределы второго уровня. Сравним, например, такие прелюдии Де-бюсси, как «Канопа», «Ворота Альгамбры» и др., где тематические элементы «расплываются», теряют свои очертания в «мареве» звукового фона, — с пьесой Бартока «Мелодия в тумане». В последней, напротив, фоновый элемент (кластер) приобретает тематическую функцию, функцию «микротемы», ибо подвергается последовательному, целенаправленному развитию. Строение пьесы отличается четким конструктивным замыслом, основанным на со-поставлении двух «микротем», их постепенном расширении, затем — свертывании:

The image displays three staves of musical notation, likely from Debussy's 'La Mer'. The top staff begins with a dynamic of *p*, followed by a cluster of notes. The middle staff continues this pattern with a dynamic of *f*. The bottom staff concludes the section with a dynamic of *p*. The notation uses standard musical symbols like quarter and eighth notes, along with various rests and dynamic markings.

В явлении микротематизма находит отражение свойственное романтическим миниатюрам совмещение лирического способа организации и драматургии. Столь же широко развиваются в XX веке и эпические приемы. Самым простым и распространенным из них является сопоставление контрастных, логически не вытекающих друг из друга эпизодов, которые для своего объединения требуют введения в произведение фигуры «рассказчика», «повествующего» о каждом событии либо созерцающего развертывающиеся перед его взором «явлений». Такого рода эпический прием был распространен еще в романтической музыке. Достаточно вспомнить симфонию «Гарольд в Италии» Берлиоза, вариационные циклы Шумана. Причем «рассказчик» может и не быть музыкальными средствами персонифицирован (как в симфонии Берлиоза), но его позиция всегда при этом подразумевается и является неотъемлемым компонентом содержания. Нередко субъект оказывается не просто созерцателем, но «высказывает» определенное отношение к развертывающимся «событиям». Для этого необходимы, однако, дополнительные средства. Одно из них — смысловое противоречие сопоставляемых эпизодов. Например, в третьей вариации симфонической поэмы Р. Штрауса «Дон-Кихот» темы Дон-Кихота и Санcho Пансы взаимоуничтожающие действуют друг на друга, выявляя при этом точку зрения «рассказчика», его ироническое отношение к «донкихотству».

Трансформированный характер приобретает *post factum* начальная тема марша «в манере Калло» из симфонии № 1 Малера, сопоставленная с цыганскими темами средней части.

«Кричащие диссонансы, составляющие жизнь» (Шуман), ярко выражены в соседстве пьес из «Карнавала»: «Немецкий вальс» — «Паганини» — «Немецкий вальс». Точка зрения «рассказчика» здесь вне текста, но именно она оказывается точкой схода всех контрастных образных плоскостей.

К таким же приемам относится деформация музыкальной темы или, если воспользоваться термином В. Б. Шкловского, ее «остранение». В результате искажения темы, никак не обусловленного ее природой и характером, слушатель, ощущая в ней внутреннюю алогичность, парадоксальность, ищет источник этой парадоксальности не в самой теме, а за ее пределами — в субъективной точке зрения, в отношении «рассказчика» к этому музыкальному «событию». Условия, которые необходимы для выявления такого смысла, касаются главным образом типа темы. Она должна обладать драматургическими качествами: быть ярко характеристичной, структурно определенной, легко узнаваемой при повторении. Часто такие темы опираются на жанровые и другие средства смысловой конкретизации музыкального материала. Деформация темы осуществляется разными способами — гармоническими, ритмическими, интонационными, темброво-оркестровыми, фактурными и др.

Песня «Про татарский полон» звучит в «Китеже» Римского-Корсакова (126 в клавире) для слушателя, знакомого с оригиналом, необычно, поскольку она интонационно деформирована (появление в конце увеличенной секунды). Эта «остраняющая» деформация не служит развитию самой темы, поскольку не соответствует ее жанровому выражению. Не служит тема песни и ориентальной характеристикой татар, появление которых на сцене она всегда сопровождает. Деформация темы отражает отношение народа к факту татарского нашествия, и это отношение выражается в повышенно экспрессивном тоне. Песня косвенно характеризует татар через восприятие русского народа, характеризует так, как они «представлялись в свое время пораженному народному воображению»¹². Это типично эпический прием, свойственный жанру «сказания», где события описываются с какой-либо одной точки зрения, в данном случае — с точки зрения народа.

Интонационно-экспрессивная обработка народного материала (частушек) содержится в «Русской тетради» Гаврилина. Однако здесь она выявляет не обобщенно-коллективное, но личностное отношение. Интересно использован прием интонационной деформации жанра в Прелюдии Шостаковича As-dur op. 34. Обилие в мелодии восходящих альтераций, имитирующих фальшивое от чрезмерной аффектации пение, ярко выявляет иронически-насмешли-

¹² Бельский В. Замечания к тексту. См.: Римский-Корсаков Н. А. Сказание о невидимом граде Китеже. Клавир. М., 1962.

вое отношение к чувствительной вальсовой лирике. Однако особенно сильно деформируется жанр ритмически посредством введения в размер вальса четырехдольных тактов с ферматами:



В наибольшей степени распространены гармонические средства искажения облика темы. Таковы, например, «фальшивая» полька в «Воццеке» А. Берга или «Этюд для пяти пальцев» Дебюсси, в которых ярко выражен пародийный модус. В этюде Дебюсси деформированность основной темы связана не просто с «остранением», но с алогизмом: диатоническая примитивно-экзерсисная тема сопровождается политональными наслойениями, что еще в большей степени обнажает ее примитивность и выявляет ироническое отношение автора к подобного рода экзерсисам:

Политональные сочетания с той же целью использованы Хиндемитом в первой части «Kleine Kammermusik», где искаженное звучание темы марша имитирует игру на расстроенном инструменте. Оправдывая гармонические искажения, выявляющие сати-

рический характер какой-либо темы, Н. А. Римский-Корсаков писал в письме М. П. Мусоргскому об эпизоде величания Сатаны в «Ночи на Лысой горе»: «Величанье Сатаны должно быть не-пременно зело поскудно, и потому всякая гармоническая и мелодическая погань позволительна и уместна» (106, 29).

Многочисленные пародийные эффекты, основанные на алогизме контрастных гармонических сочетаний, содержатся также в «Носе» Д. Д. Шостаковича. Такова, например, известная тема галопа, звучащая на фоне остинатно выдерживаемой гармонии.

Средства деформации темы существуют обособленно, самостоятельно от описываемого приема и часто используются в темах гротескного характера. Самые яркие примеры — «Гном» из «Картинок с выставки» Мусоргского, «Полишинель», «Крысололов» Рахманинова, «Сарказмы» Прокофьева.

Одним из распространенных приемов, используемых для выражения отношения к высказываемому, повествуемому, является применение банальных жанров. Как известно, обличение злого через банальное — типичная черта музыки XX века. Алогизм здесь выявляется в самом появлении банальной бытовой музыки в рамках музыки «серъезной». Описанный прием чрезвычайно характерен для музыки Шостаковича. Таков банальный вальс в романсе «Брошенный отец» («Лишь с господином приставом»); Прелюдия h-moll op. 34, где «забулдыжный характер» музыки (здесь мы заимствуем лексику Мусоргского) специально утируется; таков прорыв интонаций «шикарной ресторанный музыки» в finale виолончельной сонаты op. 40; трио в скерцо квартета № 3; тема эпизода первой части симфонии № 7; тема трио третьей части симфонии № 7; фокстрот «Розамунда» во второй части симфонии № 8 и др.

Использование банальных жанров неодинаково у таких композиторов, как, например, Хиндемит, Стравинский и Малер. В сюите Хиндемита «1922 год» в трансформированном виде звучат тогдашние модные танцы — шимми, бостон, регтайм. Этим сатирическим композициям, однако, не хватает той глубины, которая ясно ощущается в «трагической иронии» Малера. В этом отношении между Малером и Стравинским, Кшенеком и другими лежит пропасть, и напротив, кровное родство связывает Малера с такими художниками, как Гойя, Босх, Брейгель. В его музыке нашли отражение романтическая Крейслериана Гофмана и мефистофельское начало музыки Листа, «самоирония» Гейне и шумановский конфликт с филистерством. Применение банальных жанров в музыке Малера — не просто зубоскальство, но разоблачающая гневная ирония. Вот как характеризует И. И. Соллертинский скерцо из симфонии № 9: «Лендлер, где с идиотической монотонностью шарманки повторяется одна и та же тема; от идиллизма, уюта, сентиментальности филистерской Вены нет и следа» (197, 29). В том же ракурсе использованы Малером банальные жанры и в симфонии № 7 (трио первого ноктюрна, тематизм второго ноктюрна — в жанре серенады).

Прием деформации темы и метод обличения через жанр объединяются в пародировании классических жанров и форм. Например, в «Вариациях на тему Френка Бриджа» Бриттен использует как гротескную интонационно-гармоническую деформацию темы (пародия на венский вальс — 6-я вариация), так и утрирование традиционных жанровых признаков (итальянская ария — 4-я вариация).

Приемы пародирования традиционных стереотипных форм и жанров прямо опираются на языковые представления о «классической» логике изложения и развития, которые существуют в музыкальном опыте слушателя. Особенно велика роль этих языковых представлений тогда, когда в музыке отсутствуют специальные приемы деформации и тема звучит как бы «всеръез», но в сознании слушателя она предстает как деформация реального облика.

Выделенные здесь приемы пародирования, ярко выявляющие отношение «рассказчика» к предмету его повествования, применялись в разные периоды музыкальной истории и по отношению к различным традициям. Например, утрирование стереотипных приемов в одинаковой степени характерно как для современной, так и для ренессансной музыки. «Канzonетта, даже в еще большей степени, чем виланелла, первоначально представляла собой яркий сатирический жанр, прямо направленный на мадrigал», — пишет В. Дж. Конен (108, 93).

В XX веке часто пародируются штампы романтическо-экспрессивной музыки. Такова, например, ироническая стилизация рыцарской героики в первом ноктюрне симфонии № 7 Малера. Символом романтического пафоса явилась для Шостаковича тема фортепианного вступления в романс Рахманинова «Весенние воды», которую он в нарочито примитивном и искаженном виде цитирует в своем цикле на слова Саши Черного («Пробуждение весны»). Интересна также ироническая трансформация романтической темы рока — темы тубы в четвертой части симфонии № 13 Шостаковича.

Через многие музыкальные эпохи проходит мотив разоблачения бекмессеровщины. Достаточно указать на «Карнавал» Шумана с темой «Гроссфатер» в finale, прелюдию Дебюсси «Доктор Gradus ad Parnassum», фугу Шостаковича D-dur.

Описанные приемы используются и в процессе развития темы. Как правило, для того чтобы изменения темы слушатель воспринимал как отношение рассказчика к ее содержанию, композитор применяет вариантный принцип развития, в котором сохраняется и воспроизводится основное смысловое ядро темы. Меняются лишь ее фактурный контекст, динамический профиль, гармоническое освещение, интонационно-мелодический ракурс. Тема как бы движется в «пространстве» высказывания, отражая в своих изменениях контекст речи, отношение к тому явлению, которое она воспроизводит в своем содержании. В качестве примера укажем на развитие темы скерцо в симфонии № 5 Прокофьева.

Роль разного рода эпических приемов, как известно, чрезвычайно велика в пьесах Брехта, в спектаклях Мейерхольда. Их отражение мы находим и в музыкальном театре Стравинского, а также в его инструментальной музыке.

Лирические и эпические принципы нередко объединяются и выступают вместе. Наиболее показательным направлением в искусстве XX века, где широко используются эти принципы в их взаимосвязи, является импрессионизм; в музыке, соответственно, в этом отношении интерес представляет творчество Дебюсси.

Лирика находит в произведениях Дебюсси одно из наивысших своих выражений. Монообразность, замедленное развертывание эмоции, постепенное в нее вживание, статика, продление одного состояния — все эти качества творений Дебюсси суть проявления лирического способа организации. В плане формы тематическая сторона подчиняется иным: ладогармонической, фактурной, тембровой и т. д. Тема рассредоточивается в интонационно-сintаксической «атмосфере» произведения, растворяется в фактуре, теряя четкие очертания. Этим обусловлено возникающее при слушании музыки Дебюсси ощущение неуловимости, зыбкости¹³. Преобладает вариантное обновление тематического материала на основе прорастания. Внутрitemатические организации освобождаются от власти тематической и действуют в форме относительно самостоятельно. Чрезвычайно велика роль многослойной фактуры, тембра, гармонического фонизма, мелодико-интоационных связей.

С другой стороны, мы находим в музыке Дебюсси и эпические приемы, основанные на трансформации и искажении жанрово-характерных тем, которые обычно обладают достаточной структурной четкостью. Кроме того, следует отметить присущий Дебюсси метод «монтажа» отдельных мотивных образований, отличающихся структурной кристалличностью, симметричностью. Опирается Дебюсси и на стилистические контрасты.

Главной особенностью его стиля является синтез лирики и эпоса. Лирике Дебюсси свойственна вторичность. В его произведениях нам открывается не процесс «чистого» переживания, но скорее процесс созерцания, направленный вовне, отчужденный, отстраненный. В свою очередь, и эпичность у Дебюсси тяготеет к лирике. Не созерцание объективно происходящего, но процесс созерцания — вот что характерно для музыки композитора. Поэтому его эпические приемы развертываются в мелком плане формы, на уровне сменяющих друг друга синтаксических построений — мотивов и фраз.

¹³ Важно отметить, что зыбкость лишь «изображается», но ни в коей мере не должна оцениваться как бесформенность произведения и, тем самым, ущербность авторского воплощения идеи. Как указывает Л. А. Мазель, «„образ неясного“ не есть „неясный образ“. Сами музыкальные образы Дебюсси, как „отражения предмета“, предельно отшлифованы, точно передают то, что хотел сказать художник» (133, 724). Здесь отчетливо разграничены авторский уровень произведения и уровень «художественного мира».

Этот «двойной», концентрированный акцент на деятельностной стороне музыкального содержания обусловлен импрессионистским методом художественного мышления, для которого философской (субъективно-идеалистической) основой является постулат — нет разницы между внутренним и внешним.

Стихийно сменяющие друг друга впечатления возникают в результате взаимодействия лирических и эпических принципов и приемов организации музыкального материала. К таким «лирико-эпическим» приемам относится кристаллизация темы, ее высвобождение из тенет «вибрирующего», «переливающегося» фактурно-интонационного «пространства» и последующее растворение в нем, отделение от фона и слияние с ним. Этот прием воплощает не столько рост и развитие какого-либо объективного явления, сколько приближение субъекта к нему и удаление, внимательное и рассеянное «вглядывание» в него. Хрестоматийным примером такой «дугообразной» композиции является прелюдия «Затонувший собор».

Логика данной композиции и метода в целом во многом объясняет особенности конструктивной стороны произведений Дебюсси: разорванность временных отношений в сменяемости отдельных эпизодов, отсутствие целенаправленной логики в развертывании целого, большая роль случайности, монтаж контрастных фрагментов, смешение формообразующих функций отдельных частей и др. Здесь, таким образом, отрицаются все драматургические принципы построения произведения. Дебюсси это декларировал и в своих критических статьях. «Комбинируют, строят, выдумывают темы, которые должны передавать идеи. Их развивают и видоизменяют во взаимодействии с другими темами, представляющими собой другие идеи. занимаются метафизикой, но не музыкой. Эта последняя должна быть непосредственно воспринята ушами слушателя без необходимости обнаруживать абстрактные идеи в извилинах сложного развития» (70, 181).

Рассмотрим высказанные соображения о лирико-эпической организации в музыке Дебюсси на примере наиболее типичном — оркестровом ноктюрне «Празднства», в котором сконцентрированы все отмеченные приемы.

Наиболее ярко проявляются эпические принципы. Перед нами — процесс развертывающегося созерцания, поток впечатлений. Это достигается с помощью приемов жанрового «остранения». Жанрово определенные темы тарантеллы и марша подвергаются деформации гармоническими, темброво-фактурными средствами, в результате чего воплощение танца и шествия заменяется их «видением» — «химическим видением» (Дебюсси). Этому способствуют и лирические принципы: темы излагаются не в стабильном, конструктивно завершенном виде, но в «рассредоточенном». В особенности это касается тарантеллы. Тема не имеет четких очертаний и представляет собой процесс вариантового изменения «ядра», прославляемого иными, но близкими по жанровому облику мотивами:

[Animé et très rythmé]

50

Большую роль в этом развитии играют ладогармонические сдвиги, полифонизированная фактура, тембр, ритм:

51 [Un peu plus animé]

Тема марша более стабильна в конструктивном отношении, что свойственно срединным темам в произведениях Дебюсси. Однако принципы ее развития идентичны принципам развития тарантеллы. Здесь мы также сталкиваемся с вариантым методом, опирающимся на гармонические, темброво-фактурные и собственно интонационно-мелодические средства. Тема марша относится к числу кристаллических, остинатно проводимых в произведении тем Дебюсси.

Композиция целого использует принцип репризной трехчастности. В репризе возвращается тарантелла. Кода основана на постепенном исчезновении, растворении обеих тем.

Таким образом, строение данного произведения опирается на принципы лирики и эпоса в их сочетании, оттесняя на второй план приемы драматургические. Имеющее здесь место постепенное вы-

растание темы марша в процессе развертывания тарантеллы не носит характера динамического сопряжения драматургического типа и обусловливается не столько драматическим замыслом, сколько воплощением идеи единства созерцания.

Итак, мы рассмотрели роль деятельностной стороны музыки на уровне «художественного мира» произведения. Скажем несколько слов теперь об уровне авторском.

Акцентирование деятельностной стороны здесь выражается в расшатывании концертной формы бытия музыки (об этой проблеме см.: 68). Во-первых, это оказывается в коренной ломке музыкального языка, множественности его систем, сменяющих универсальную стабильную классическую систему. Во-вторых, важными факторами являются: отход от понимания музыки как индивидуального произведения, возрождение старинного принципа работы по моделям, развитие приемов стилизации. Более того, в музыке XX века встречается отказ от произведения как такового, замена его импровизацией, что выражается, в частности, в мобильных структурах, открытых формах, алеаторических приемах. В-третьих, нужно отметить возникшую на основе импровизации интеграцию творческих деятельностей исполнителя и композитора, исполнителя и слушателя, слушателя и композитора¹⁴.

Естественно, что такая основа не способствует яркому выявлению принципов драматургии. Поэтому отдельные направления и творческие индивидуальности мало пользуются богатством драматургических средств. Однако охарактеризованная тенденция к преобладанию деятельностной стороны музыки над предметной не исчерпывает собой, как мы отмечали в начале раздела, всех особенностей музыкального искусства XX века. Противоположной тенденцией является дальнейшее развитие концертной формы бытия музыки и на этой основе — совершенствование и углубление принципов драматургии. Коротко рассмотрим черты драматургии XX века.

Ее главной особенностью (и в этом она наследует системе драматургических принципов XIX столетия) является впитывание многочисленных влияний. В результате образуются разного рода синтетические типы композиции, преломляющие, наряду с драматическими, также принципы лирики и эпоса¹⁵. На этой основе появляется возможность удовлетворить тому росту интеллектуальности и концепционности музыкального мышления, который наблюдается в музыке XX века, стремлению сделать серьезную музыку «внутренним театром мира» (Т. Адорно).

С другой стороны, драматургия продолжает, как и в XIX веке,

¹⁴ Любопытен синтез нашего времени — композитор и музыкoved. Собственно говоря, каждое серийное сочинение — это одновременно и музыкovedческий трактат о самом этом сочинении.

¹⁵ Так, эпические принципы отражаются в драматургии Прокофьева в виде «полипетматической цепной формы» (С. Слонимский); лирические принципы в музыке Хачатуриана возникают в результате применения фактурно-гармонических остинато, своего рода эмоциональных «стояний».

распространять свое воздействие на мелкий план формы, захватывая и фонический уровень. Поэтому по отношению к современной музыке можно говорить о «микротеме»-тембре (например, тема ксилофона из третьей части «Музыки для струнных, ударных и челесты» Бартока), «микротеме»-ритме (например, инвенция из 13-й картины «Воцека» Берга), «микротеме»-гармонии (Прометеев аккорд Скрябина, Тристан-аккорд Вагнера, мотив Петрушки из балета Стравинского). Как известно, Веберн мыслил на уровне тембров так же, как и на уровне отдельных относительно протяженных построений, в чем сказывается сущность серийного метода.

Одной из вершин драматургии XX века является творчество Д. Д. Шостаковича. Нет необходимости в сколько-нибудь подробной характеристике драматургических принципов его музыки, они детально и всесторонне исследованы. Не претендуя на открытие новых сторон в драматургии композитора, мы для обобщения высказанных в данном разделе соображений и для его завершения рассмотрим *Adagio* из квартета № 3 Шостаковича.

Adagio отличается яркой драматургической направленностью: противопоставление двух контрастных тематических построений, образующих составную тему вариаций: их сопряжение — сближение, взаимопроникновение; стройная логика целого, основанная на развитии контраста тем.

Фазы этого движения таковы: сближение тем, их одновременное звучание — [78], сплавление в однородную тему, подчиненную характеру первого мотива — [79]; новое обострение контраста — [80] [81]; взаимопроникновение тем — [83].

В смысловом отношении «сюжет» *Adagio* весьма типичен для искусства Шостаковича и воплощает взаимодействие императивного, внеличностного начала с началом субъективным, личностным. Его истоки — в творчестве Бетховена (симфония № 5), композиторов-романтиков (например, соотношение двух мотивов в теме из разобранной выше сонаты *fis-moll* Шумана).

При яркой выявленности принципов драматургии в рассматриваемом сочинении ими, однако, не исчерпываются приемы создания его целостности. Значительная роль принадлежит лирическим средствам. Сами темы, по существу, являются «микротемами», которые образуют составную тему вариаций, подчиняясь законам синтаксического уровня. Их развитие, соответственно, не связано с собственно тематическими — разработочными приемами, но основано на вариантном преобразовании, прорастании новых мелодических оборотов, изменении окончаний и т. п.

Большое значение имеют также эпические принципы. Их действие обнаруживается в смысловой неизменности, неподвижности и объективированности первой «микротемы», «по поводу» которой развертывается субъективное высказывание (вторая «микротема»). По существу, взаимодействие двух тем представляет собой процесс изменения отношения к первой теме, точки зрения на нее.

Она как бы движется в модусе чувства, мысли, изменяясь не сама по себе, но принимая различную эмоциональную окраску. Истоки такого взаимодействия тематических образований коренятся в принципе старинного варьирования на *basso ostinato*, когда вариации, развертываясь «над темой» (В. А. Цуккерман), не затрагивают саму тему. Соединение драматических, эпических и лирических принципов образует многоплановое смысловое целое, при строгой логике поражающее богатством, разнообразием деталей. Такого рода композиции характерны для музыки Шостаковича с ее глубокой идеальной направленностью, сложной художественной концептуальностью. Аналогичные примеры содержатся в творчестве Малера, Онеггера, Хиндемита, Бартока.

Завершая краткую характеристику драматургии, ее роли в музыке XX века, необходимо еще раз подчеркнуть значимость драматургии для воплощения глубоких идей, к чему тяготеет художественное творчество нашего столетия. Поэтому, думается, драматургические принципы будут и далее совершенствоваться, обновляясь, приспосабливаясь к новым творческим задачам.

Проблема музыкальной драматургии представляется весьма значительной и обширной. Она соприкасается с целым рядом фундаментальных тем музыказнания, среди которых природа музыки, ее взаимосвязь с другими видами искусства, эволюция форм ее бытия и принципов музыкального мышления. Эта проблема требует объединения различных сфер музыкальной науки — эстетики, теории, истории и т. д., а также привлечения смежных областей искусствознания. Автор стремился охарактеризовать драматургию как целостный многосторонний феномен, рассмотреть ее с разных точек зрения: логико-методологической, эстетической, музыкально-теоретической, исторической, конкретно-аналитической. Однако многие вопросы оказались неосвещенными. Назовем наиболее важные из них, наметив тем самым пути дальнейшего изучения драматургии в предложенном направлении.

1. В специальном и углубленном исследовании нуждается явление рода в музыке в его отношениях с другими морфологическими единицами — жанром, разновидностью. Одна из возможных и наиболее общих здесь тем — морфология музыкального искусства. Более конкретные темы связаны с изучением отдельно лирики и эпоса.

2. История драматургии, как уже говорилось, — предмет ряда самостоятельных работ, раскрывающих как динамику ее развития, так и проявление в тот или иной исторический отрезок времени в творчестве разных композиторов. Новый и малоисследованный в этом отношении материал дает музыка XX века, несмотря на действующую в ней отчетливую «антидраматургическую» тенденцию. История музыкальной драматургии интересна для изучения в сравнении с эволюцией драматургических принципов иных видов искусства.

3. Пристального внимания требует специфика музыкальной драматургии. Одним из вопросов, который здесь должен обсуждаться, является отношение неизобразительного (выразительного) и лирического в музыке. Столь же существенна проблема взаимосвязи музыкальной драматургии с драматическими поэтиками других видов искусства. Особый интерес представляет воплощение драматургии, лирической и эпической поэтик в изобразительных искусствах. Известны, например, аналогии живописи с эпосом, высказываемые многими художниками, поэтами, теоретиками искусства. Эпос и в музыке нередко проявляется через картиность, живописность.

4. Выражение принципов драматургии в синтетических музыкальных жанрах — не только в опере, но и в камерных вокальных произведениях, балете и др. — еще одна тема. Имеющая давние традиции в музыкальной науке, она может быть несколько обновлена, будучи представленной в русле предлагаемой в настоящей книге трактовки.

5. Разработка проблематики, связанной с драматургией, обогащает теорию музыки идеями, положениями, понятиями смежных наук, побуждает к их творческому использованию, сообразно с природой музыкального искусства. К числу понятий, музыкальный вариант которых мог бы быть темой музыковедческих исследований, относятся, например, «сюжет» и «конфликт»¹⁶.

6. Заключить работу, в которой доказывалось существование в музыке драматического, лирического и эпического способов организации художественного целого, хотелось бы несколько парадоксальным образом, выдвинув контраргумент полученным выводам. Термины «драма», «лирика», «эпос» не следует употреблять в качестве универсальных, распространять на все области искусствознания, использовать для обозначения родов любого вида искусства. Сфера применения этих терминов представляется более узкой. Это — литературоведение. «Драма», «эпос» и «лирика» фиксируют специфическое для литературы деление на роды, выявляют присущие каждому из трех родов особенности. В рамках же теорий других видов искусства, в том числе музыказнания, очевидно, должны быть найдены аналогичные, но иные термины, высвечивающие сквозь призму родового деления каждого вида искусства его особенности, его неповторимую природу. Возможно, эти соображения послужат толчком к дальнейшему развитию представлений о родовой дифференциации искусства, к поискам новых решений, к достижению новых научных результатов.

¹⁶ Последнее из них получило освещение в диссертации: Петров А. Выражение конфликта в инструментальной музыке. Рукопись. М., 1983.

ЛИТЕРАТУРА

1. К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1976.
2. В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1967.
3. Альшванг А. Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом. — В кн.: Альшванг А. Избр. произв., т. 2. М., 1965.
4. Альшванг А. Симфонизм Бетховена. — В кн.: Альшванг А. Избр. произв., т. 2. М., 1965.
5. Аникст А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972.
6. Аникст А. Теория драмы на Западе в XIX веке. Эпоха романтизма. М., 1980.
7. Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.
8. Аникст А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. М., 1983.
9. Античная музыкальная эстетика. М., 1960.
10. Античные мыслители об искусстве. М., 1938.
11. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960—1975 годов. Л., 1979.
12. Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957.
13. Арутюнов Д. Роль оркестровой драматургии в формообразовании 2-й симфонии А. Хачатуриана. — В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2. М., 1972.
14. Асафьев Б. Великий музыкант. — В кн.: Асафьев Б. О музыке Чайковского. Л., 1972.
15. Асафьев Б. Великий русский симфонист. — В кн.: Асафьев Б. О музыке Чайковского. Л., 1972.
16. Асафьев Б. Глинка. — В кн.: Асафьев Б. Избр. труды, т. 1. М., 1952.
17. Асафьев Б. Инstrumentальное творчество Чайковского. — В кн.: Асафьев Б. О музыке Чайковского. Л., 1972.
18. Асафьев Б. Композитор-драматург Петр Ильич Чайковский. — В кн.: Асафьев Б. О музыке Чайковского. Л., 1972.
19. Асафьев Б. Мазурки Шопена. — В кн.: Асафьев Б. Избр. труды, т. 4. М., 1955.
20. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
21. Асафьев Б. О направленности формы у Чайковского. — В кн.: Асафьев Б. О музыке Чайковского. Л., 1972.
22. Асафьев Б. Памяти Петра Ильича Чайковского. — В кн.: Асафьев Б. О музыке Чайковского. Л., 1972.
23. Асафьев Б. «Пиковая дама». — В кн.: Асафьев Б. О музыке Чайковского. Л., 1972.
24. Асафьев Б. Пути в будущее. — В кн.: Мелос, ч. 2. Спб., 1918.
25. Асафьев Б. Симфонизм как проблема современного музыказнания. — В кн.: Пауль Беккер. Симфония от Бетховена до Малера. Л., 1926.
26. Асафьев Б. Соблазны и преодоления. — В кн.: Мелос, ч. 1. Спб., 1917.
27. Асафьев Б. Чайковский. Аннотация. — В кн.: Асафьев Б. О музыке Чайковского. Л., 1972.
28. Бакулин В. Лейтмотивная и интонационная драматургия в опере Римского-Корсакова «Царская невеста». — В кн.: Вопросы оперной драматургии. М., 1975.
29. Балухатый С. Проблемы драматургического анализа. Л., 1927.
30. Барсова И. Симфонии Густава Малера. М., 1975.
31. Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства игры на клавише. — В кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. М., 1971.

32. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
 33. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
 34. Бахтин М. Эпос и роман.— В кн.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
 35. Белинский В. Г. О драме и театре. М.—Л., 1948.
 36. Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды.— В кн.: Белинский В. Г. Эстетика и литературная критика, т. 1. М., 1959.
 37. Беридзе Ф. Выразительное своеобразие лирики. Автореф. дисс. Тбилиси, 1966.
 38. Борисовский В. К вопросу о драматургии музыкальной формы.— В кн.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.
 39. Борисовский В. О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича.— В кн.: Дмитрий Шостакович. М., 1967.
 40. Борисовский В. О драматургии скрябинских сочинений.— Сов. музыка, 1972, № 1.
 41. Борисовский В. Программный симфонизм Шостаковича.— В кн.: Музыка и современность, вып. 3. М., 1965; Музыка и современность, вып. 5. М., 1967.
 42. Борисовский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1968.
 43. Борев Ю. Эстетика. М., 1965.
 44. Брехт Б. О театре. М., 1960.
 45. Брянцева В. С. В. Рахманинов. М., 1976.
 46. Валькова В. К вопросу о понятии «музыкальная тема».— В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 3. М., 1978.
 47. Веселовский А. Историческая поэтика. Л., 1970.
 48. Виеру Н. Драматургия баллад Шопена.— В кн.: О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.
 49. Волынский Э. Герой советской оперы и проблема эпического в музыке.— В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 8. Л., 1968.
 50. Волькенштейн В. Драматургия. 5-е изд. М., 1969.
 51. Вопросы сюжетосложения. Рига, 1969.
 52. Выготский Л. Психология искусства. М., 1968.
 53. Гачев Г. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968.
 54. Гегель Г. Эстетика в 4-х т. Т. 3. М., 1969.
 55. Гёте и Шиллер. Переписка., т. 1. М.—Л., 1937.
 56. Гинзбург О. О лирике. М.—Л., 1964.
 57. Гнесин М. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. М., 1956.
 58. Гнесин М. О русском симфонизме (эпический симфонизм и эпическая драматургия).— Сов. музыка, 1948, № 6.
 59. Горбунова Е. Вопросы теории реалистической драмы. М., 1963.
 60. Горбунова Е. Идеи, конфликты, характеры. М., 1960.
 61. Горбунова Е. О единстве драматического действия и характера. М., 1963.
 62. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев, 1973.
 63. Гуковский Г. К вопросу о русском классицизме. Состязания и переводы.— В кн.: Поэтика, т. 4. Л., 1928.
 64. Гуляев Н., Богданов А., Юдкевич Л. Теория литературы в связях с проблемами эстетики. М., 1970.
 65. Гуревич В. Оркестровая драматургия «Хованщины» в редакции Римского-Корсакова.— В кн.: Вопросы оперной драматургии. М., 1975.
 66. Гуревич Л. И. Роль фактурно-тембровых средств в симфонической драматургии Кара Караваева. Автореф. дисс. М., 1977.
 67. Давыдов С. К вопросу о хореографическом симфонизме.— В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 3. М., 1978.
 68. Давыдов Ю. Вульгарно-потребительский гедонизм и кризис художественного восприятия.— В кн.: Кризис буржуазной культуры и музыка, вып. 2. М., 1973.

69. Данилевич Л. Симфонизм как музыкальная драматургия. — В кн.: Вопросы музыкоznания. Ежегодник. Вып. 2. М., 1955.
70. Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы. М. — Л., 1964.
71. Девуцкий В. О драматургической роли фразировки в сонатной форме Бетховена. — В кн.: Черты сонатного формообразования. М., 1978.
72. Диалектический материализм и современное естествознание. Пространство, время, движение. М., 1971.
73. Димитров С. Диалектика объективного в лирике. Автореф. дисс. М., 1963.
74. Дмитриев Г. О драматургической выразительности оркестрового письма. М., 1981.
75. Днепров В. Идеи времени и формы времени. Л., 1980.
76. Дондурей Д. К проблеме исследования функции искусства. — В кн.: Сов. искусствознание. М., 1979, № 1.
77. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы на материале классического наследия. Л., 1952.
78. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI—XVIII веков. Л., 1960.
79. Евдокимова Ю., Холопов Ю. Проблемы истории и теории музыки в трудах Т. Н. Ливановой. — В кн.: Ливанова Т. Из истории музыки и музыкоznания за рубежом. М., 1981.
80. Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху. — В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2. М., 1972.
81. Европейский романтизм. М., 1979.
82. Ермакова Г. Принципы воплощения конфликта в сонатно-симфоническом цикле Бетховена. Автореф. дисс. Киев, 1973
83. Жирмунский В. Композиция лирических стихотворений. Пг., 1921.
84. Житомирский Д. Роберт Шуман. М., 1965.
85. Из истории эстетической мысли древности и средневековья. М., 1961.
86. История европейского искусствознания. М., 1962.
87. История эстетики, т. 1—5. М., 1957.
88. Ищенко Ю. Тембровая драматургия в симфониях Лятошинского. Автореф. дисс. Киев, 1977.
89. Кабалевский Д. Избр. статьи о музыке. М., 1963.
90. Каган М. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971.
91. Каган М. Морфология искусства. Л., 1972.
92. Кандийский А. Симфонизм Рахманинова и его поэма «Колокол». — Сов. музыка, 1971, № 6, 7.
93. Карп П. Балет и драма. Л., 1980.
94. Карпович В. Термины в структуре теории. Новосибирск, 1978.
95. Карапашов Ф. Лирическая поэзия, ее происхождение и развитие. — Вопросы теории и психологии творчества, вып. 1, т. 2. Спб., 1909.
96. Карагин А. Драма как эстетическая проблема. М., 1971.
97. Кац Б. Сюжет в бауховской фуге. — Сов. музыка, 1981, № 10.
98. Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966.
99. Келдыш Ю. Драматургия музыкальная. — В кн.: Музыкальная энциклопедия, т. 2. М., 1974.
100. Климович А. Судьба традиций классической сонатности в двух антагонистических течений западноевропейской музыки XX века. — В кн.: Кризис буржуазной культуры и музыка, вып. 3. М., 1976.
101. Кожинов В. К проблеме литературных родов и жанров. — В кн.: Теория литературы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964.
102. Кожинов В. Сюжет, фабула, композиция. — В кн.: Теория литературы в историческом освещении. Роды и жанры литературы, кн. 2. М., 1964.
103. Козак А. Драматическое как эстетическая проблема. Автореф. дисс. М., 1977.
104. Колесов М. К современным спорам о сущности фольклора. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 11. Л., 1972.

105. Комиссинский В. О драматургических принципах творчества Р. Щедрина. М., 1978.
106. Композиторы «Могучей кучки» о программной музыке. М., 1956.
107. Конев В. Драматизм в искусстве как форма отражения противоречий действительности. Автореф. дисс. М., 1964.
108. Конен В. Монтерверди. М., 1971.
109. Конен В. Театр и симфония. М., 1968.
110. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. М., 1968.
111. Кремлев Ю. Бетховен и проблема шекспиризации музыки. — В кн.: Шекспир и музыка. Л., 1964.
112. Кремлев Ю. Что такое музыкальная тема? М.—Л., 1964.
113. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха. М., 1931.
114. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975.
115. Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. М.—Л., 1936.
116. Ливанова Т. Западноевропейская музыка XVII—XVIII веков в ряду искусств. М., 1977.
117. Ливанова Т. История западноевропейской музыки 1789 года. Ч. 1 и 2. М., 1982, 1983.
118. Ливанова Т. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. Симфонизм. М.—Л., 1948.
119. Ливанова Т. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. Ч. 2. Вокальные формы и проблема большой композиции. М., 1980.
120. Лисса С. Проблемы времени в музыкальном произведении. — В кн.: Интонация и музыкальный образ. М., 1965.
121. Лихачев Д. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970.
122. Логико-философский анализ понятийного аппарата науки. Сб. статей. Киев, 1977.
123. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Л., 1972.
124. Лотман Ю. Структура художественного текста. М., 1970.
125. Луначарский А. В. О театре и драматургии. — В кн.: Луначарский А. В. Избр. статьи, т. 12. М., 1958.
126. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. М., 1978.
127. Мазель Л. Заметки о музыкальном языке Шостаковича. — В кн.: Дмитрий Шостакович. М., 1967.
128. Мазель Л. Исследования о Шопене. М., 1971.
129. Мазель Л. Музыкознание и достижения других наук. — Сов. музыка, 1974, № 4.
130. Мазель Л. О путях развития языка современной музыки. — Сов. музыка, 1965, № 6—8.
131. Мазель Л. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки. — В кн.: Интонация и музыкальный образ. М., 1965.
132. Мазель Л. О типах творческого замысла. — Сов. музыка, 1976, № 5.
133. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972.
134. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1980.
135. Мазель Л. Эстетика и анализ. — Сов. музыка, 1966, № 12.
136. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
137. Мамчур И. Драма и музыкальная драматургия оперы. К проблеме взаимодействия литературной и музыкальной драматургии в украинской советской опере. Автореф. дисс. Киев, 1980.
138. Масеев И. Сущность и роль конфликта в искусстве. — В кн.: Проблемы эстетики. М., 1958.
139. Матиев К. Лирическое в искусстве как эстетическое явление. Фрунзе, 1971.
140. Медушевский В. К проблеме семантического синтаксиса. — Сов. музыка, 1973, № 8.
141. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. — Сов. музыка, 1979, № 3.

142. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.
143. Медушевский В. О музыкальных универсалиях. — В кн.: С. С. Скребков. Статьи и воспоминания. М., 1979.
144. Методологические проблемы современного искусствознания. Сб. статей, вып. 1. Л., 1975.
145. Мильштейн Я. Лист. Т. 1—2. 2-е изд. М., 1971.
146. Михайлов А. Поэт и лирический герой. Архангельск, 1960.
147. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966.
148. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. М., 1971.
149. Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967.
150. Назаикинский Е. Искусство и наука в деятельности музыканда. — В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 2. М., 1973.
151. Назаикинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
152. Назаикинский Е. О константности в восприятии музыки. — В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 2. М., 1973.
153. Назаикинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
154. Нефед В. Размышления о драматургическом конфликте. Минск, 1970.
155. Николаева Н. Симфонии П. И. Чайковского. М., 1958.
156. Николаева Н. Симфонический метод Бетховена. — В кн.: Музыка французской революции. Бетховен. М., 1967.
157. Обри П. Трубадуры и трубверы. М., 1932.
158. Овсяннико-Куликовский Д. Лирика как особый вид творчества. — В кн.: Вопросы теории и психологии творчества, т. 2, вып. 2. Спб., 1910.
159. Оголевец А. Специфика выразительных средств музыки. Эстетико-теоретические статьи и исследования. М., 1969.
160. О труде драматурга. Сб. статей. М., 1957.
161. Панкевич Г. Проблемы анализа пространственно-временной организации музыки. — В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 3. М., 1978.
162. Папуш М. К анализу понятия мелодии. — В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 2. М., 1973.
163. Папуш М. Элементы учения о мелодии. — В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 3. М., 1978.
164. Петраш А. Жанры позднеренессансской инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 14. Л., 1975.
165. Петров В. Семантика научных терминов. Новосибирск, 1982.
166. Понкратов С. Принципы фактурной драматургии в фортепианных сочинениях Скрябина. — В кн.: Вопросы полифонии и анализа музыкальных произведений, вып. 20. М., 1976.
167. Попова Т. Музыкальные жанры и формы. М., 1954.
168. Поспелов Г. Лирика среди литературных родов. М., 1976.
169. Поспелов Г. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972.
170. Притцкер М. На авторских концертах С. Чичериной и Т. Шахиди. — Сов. музыка, 1981, № 11.
171. Протопопов В. Вопросы музыкальной формы в произведениях Д. Шостаковича. — В кн.: Черты стиля Д. Шостаковича. М., 1962.
172. Протопопов Вл. Ричаркар и канцона в XVI—XVIII веках и их эволюция. — В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2. М., 1972.
173. Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы И. С. Баха. М., 1981.
174. Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. М., 1970.
175. Протопопов Вл., Туманина Н. Оперное творчество Чайковского. М., 1957.
176. Рапопорт С. Природа искусства и специфика музыки. — В кн.: Эстетические очерки, вып. 4. М., 1977.

177. Рапопорт С. Семиотика и язык искусства. — В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 2. М., 1973.
178. Рапопорт С. Художественное представление и художественный образ. — В кн.: Эстетические очерки, вып. 3. М., 1973.
179. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб. статей. Л., 1974.
180. Розенфельд Б. Роды поэтические. — В кн.: Литературная энциклопедия, т. 9. М., 1945.
181. Русская книга о Бетховене. Сб. статей. М., 1927.
182. Ручьевская Е. Тематизм и форма в методологии анализа музыки ХХ века. — В кн.: Современные вопросы музыказнания. М., 1976.
183. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1977.
184. Рыжкин И. Образная композиция музыкального произведения. — В кн.: Интонация и музыкальный образ. М., 1965.
185. Рыжкин И. Сюжетная драматургия бетховенского симфонизма (Пятая и Девятая симфонии). — В кн.: Бетховен, вып. 2. М., 1972.
186. Сабинина М. Симфонизм Шостаковича. Путь к зрелости. М., 1965.
187. Савицкая О. Некоторые особенности тематической драматургии моноинтонационного цикла в творчестве Е. Глебова. — В кн.: Вопросы теории и истории музыки. Минск, 1976.
188. Сахновский-Панкеев В. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л., 1969.
189. Семантическая структура слова. Сб. статей. М., 1971.
190. Серов А. Н. Бетховен и три его стиля. — В кн.: Серов А. Н. Избр. статьи, т. 2. М., 1957.
191. Серов А. Н. Письма о музыке. — В кн.: Серов А. Н. Избр. статьи, т. 2. М., 1957.
192. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
193. Скребкова-Филатова М. Драматургическая роль фактуры в музыке. — В кн.: Проблемы музыкальной науки. М., 1975.
194. Слонимский С. Симфонии С. Прокофьева. М., — Л., 1964.
195. Соколов О. О двух основных принципах формообразования в музыке. — В кн.: О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.
196. Соллертинский И. Исторические типы симфонической драматургии. — В кн.: Соллертинский И. И. Исторические этюды. Л., 1963.
197. Соллертинский И. Симфонии Малера. — В кн.: Соллертинский И. И. Исторические этюды. Л., 1963.
198. Сохор А. Бородин. М., — Л., 1965.
199. Сохор А. Музыка как вид искусства. М., 1970.
200. Сохор А. Симфонизм — высшая форма бестекстовой инструментальной музыки. — Сов. музыка, 1963, № 3.
201. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. — В кн.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.
202. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. М., 1968.
203. Способин И. В. Музыкальная форма. М., 1962.
204. Суркин М. Конфликт в драматургии. Автореф. дисс. М., 1965.
205. Тараканов М. О выражении конфликтов в инструментальной музыке. — В кн.: Вопросы музыказнания, т. 2. М., 1956.
206. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964.
207. Тимофеев Л. Основы теории литературы. 5-е изд. М., 1976.
208. Тиц М. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений. Киев, 1972.
209. Томашевский Б. Теория литературы. Л., 1925.
210. Тюлин Ю. Кристаллизация тематизма в творчестве И. С. Баха и его предшественников. — Сов. музыка, 1935, № 3.
211. Тюлин Ю. О программности в произведениях Шопена. 2-е изд. М., 1968.
212. Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И., Пэн А., Тер-Мартirosyan Т., Шнитке А. Музыкальная форма. 2-е изд. М., 1974.

213. Уйфалуши И. Единство пространства, времени и действия в содержании музыкального образа. — В кн.: Музыка Венгрии. М., 1968.
214. Уэбб Д. Наблюдения о соответствии между поэзией и музыкой. — В кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. М., 1971.
215. Фарбштейн А. Музыка и эстетика. Л., 1976.
216. Ферман В. Основы оперной драматургии. — В кн.: Ферман В. Э. Оперный театр. Статьи и исследования. М., 1961.
217. Фрадкин В. Особенности содержания, формы и драматургии русского эпического симфонизма. — В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 4. М., 1979.
218. Филатова М. Драматургия симфоний Мясковского. — В кн.: Вопросы теории музыки, вып. 1. М., 1968.
219. Фрейзенберг О. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1935.
220. Фрид Р. Чертцы эпического симфонизма Прокофьева. — Сов. музыка, 1961, № 8.
221. Фомин В. Способ существования музыкального произведения и методология сравнительного анализа. — Введение в проблему. — В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 2. М., 1973.
222. Хализев В. Драма как явление искусства. М., 1978.
223. Харлап М. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки. — В кн.: Ранние формы искусства. М., 1972.
224. Холодов Е. Композиция драмы. М., 1957.
225. Холопов Ю. Концертная форма у И. С. Баха. — В кн.: О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.
226. Холопова В. Драматургия и музыкальные формы в канте С. Губайдуллиной «Ночь в Мемфисе». — В кн.: Музыка и современность, вып. 8. М., 1974.
227. Холопова В. О прототипах музыкальных форм. — В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 4. М., 1979.
228. Художественное восприятие. Сб. статей. Л., 1971.
229. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974.
230. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. М., 1971.
231. Цуккерман В. Динамический принцип в музыкальной форме. — В кн.: Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970.
232. Цуккерман В. О теоретическом музыкознании. — В кн.: Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970.
233. Цытович В. Некоторые аспекты тембровой драматургии. — В кн.: Современные вопросы музыкознания. М., 1976.
234. Чередниченко Т. Терминологическая система Б. В. Асафьева. — В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 3. М., 1978.
235. Чернова Т. Лирика — род музыкальной организации. — В кн.: Проблемы музыкознания, вып. 1. М., 1975.
236. Чернова Т. О понятии драматургии в инструментальной музыке. — В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 3. М., 1978.
237. Чернова Т. Теоретические проблемы музыкальной драматургии. Автореф. дисс. М., 1979.
238. Чигарева Е. О связях музыкальной темы с гармонической и композиционной структурой музыкального произведения в целом. — В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 2. М., 1973.
239. Чигарева Е. О тематической драматургии в опере Моцарта «Дон-Жуан». — В кн.: Вопросы оперной драматургии. М., 1975.
240. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собр. статей, т. 2 а. М., 1978.
241. Яругинский Б. Как жизнь.. — В кн.: Интонация и музыкальный образ. М., 1965.
242. Яругинский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. Кн. 1. М., 1971.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i>	3
Глава 1. Понятие драматургии в теории музыки	8
1. О смысловой множественности термина «музыкальная драматургия»	8
2. «Драматургия» и специфика музыковедческих терминов	10
Глава 2. Эстетические основы теории музыкальной драматургии	19
1. Проблема драмы в литературоведении	20
2. «Драма» как эстетическая категория. Драма и драматургия	32
Глава 3. Драматургия в инструментальной музыке	37
1. Масштабно-временной принцип музыкальной драматургии	38
2. Драматургия и тематизм	42
3. Сюжетность как принцип музыкальной драматургии	48
4. Драматургия и способ лирической организации музыкального произведения	50
5. Структурные принципы драматургии	55
6. Специфика музыкальной драматургии	59
7. Драматургия и симфонизм	61
Глава 4. Историко-теоретические вопросы музыкальной драматургии	70
1. Начальный этап развития музыкальной драматургии	73
2. Основные направления в развитии классической и романтической музыкальной драматургии	88
3. Некоторые особенности драматургии в музыке XX века	122
Литература	137

Татьяна Юрьевна Чернова
ДРАМАТУРГИЯ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Редактор *A. Трейстер*

Художник *M. Заболотская*. Худож. редактор *A. Головкина*
Техн. редакторы *C. Буданова* и *T. Лапшина*. Корректор *M. Лимонова*.

ИБ № 3253

Подписано в набор 18.10.83. Подписано в печать 27.06.84. Формат бумаги 60×90^{1/16}.
Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая.

Объем печ. л. 9,0. Усл. п. л. 9,0. Усл. кр.-отт. 9,25. Уч.-изд. л. 10,46.
Тираж 3000 экз. Изд. № 12677. Зак. № 517. Цена 75 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли,
109088, Москва, Ж-88, Южно-портовая ул., 24.

Т.Чернова

ДРАМАТУРГИЯ
В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ
МУЗЫКЕ

