

## Мартынов В.И. Время и пространство как факторы музыкального формообразования

Каждая эпоха обладает своим индивидуальным и неповторимым видением и объяснением мира, своим идеалом, своим стилем мышления. Музыка – вид искусства, где звуковой материал располагается во времени, а концепция эпохи, проявляясь в законах времени, организует материал в ту или иную определенную музыкальную форму.

В музыкальном произведении нужно различать две временные линии. Одна — это объективное время, отмеряемое ходом часов и выражающее Длительность произведения в минутах, секундах и часах: Это время, необходимое для прослушивания произведения, оно является как бы листом, для всех одинаковым, на котором каждый композитор моделирует время таким, каким он его понимает в соответствии со стилем мышления своей эпохи. Моделируемое музыкальными средствами время, вступающее в реакцию с объективным временем, является второй временной линией произведения.

Ощущение течения времени обеспечивается музыкальными средствами путем непрерывного изменения музыкальной ткани. Если мы возьмем любую короткую музыкальную фразу и будем непрерывно повторять ее, не внося никаких изменений, у нас возникнет ощущение, аналогичное тому, какое мы получили бы от стука маятника.

Другими словами, мы получим ощущение течения объективного времени, измерительной единицей которого в данном случае будет длина музыкальной фразы. Но если при каждом новом повторении мы будем вносить какие-нибудь изменения в эту фразу, то на этот раз ощущение времени окажется внушенным именно этим изменением первоначальной фразы, т.е. чисто музыкальными средствами. По-разному изменяя фразу при повторении, мы будем получать различные ощущения течения времени. Таким образом, изменение — мера времени в музыке.

В музыкальном произведении все изменения, создающие ощущение времени, происходят с тематической ячейкой, т.е. с наиболее короткой законченной музыкальной мыслью, имеющей эмоциональную индивидуальную характеристику. Именно в ней заложены определенные возможности к дальнейшему развитию, реализация которых и происходит в произведении. Тематическая ячейка — это смысловой атом произведения.

Время в музыкальном произведении нельзя анализировать в отрыве от пространства, так как время и пространство составляют единый пространственно-временной его «каркас», где структура пространства (однородная или дискретная) зависит от законов времени и наоборот.

На примерах четырех композиторов разных эпох: Палестрины, Баха, Бетховена и Веберна — я попытаюсь показать, как различные представления о времени и пространстве вызывают к жизни различные музыкальные формы. Этот анализ, разумеется, никак не претендует на полноту; цель его, скорее, указать проблему, нежели ее решить.

Необычность концепции времени и пространства в музыке Палестрины обусловлена своеобразием и сложностью мироощущения эпохи, в которую он жил. Понять смысл и красоту творчества Палестрины можно лишь помня о том, что его произведения — это прежде всего культовая музыка. Произведения Палестрины начисто лишены какого бы то ни было описательного, эмоционального или психологического момента. Все, что связано со сферой человека и природы, в них исключено. Единственная реальность его музыки — бог, вечный и единый: Предметный мир, ограниченный во времени и пространстве, преходящ, он возникает и исчезает, снова и снова растворяясь в этой вечной и единой сущности. Ее воплощение в произведениях Палестрины и обуславливает их

внеличный, вневременной характер. Какие же музыкальные средства привлекает Палестрина для достижения подобной цели?

Прежде всего интонации тематической ячейки ограничены строгими правилами, жестко регламентирующими и ограничивающими употребление интервалов, их последовательность, совершенно исключая хроматизм, а также налагающими ограничение и на ритмическую структуру ячейки. Эти правила продиктованы не только заботой об удобстве исполнителей-вокалистов; основная их цель - исключить авторский субъективный произвол при выборе тематизма и создать ячейки, совершенно лишенные индивидуальности. И действительно, ни в тематической ячейке, ни в дальнейшем ходе произведения нам не удастся найти ни одной детали, ни одного элемента, выдающего личность Палестрины, его внутренний, субъективный мир. Ясно, что тематические ячейки, ограниченные подобным образом, будут все иметь одно лицо, так как являются различными комбинациями очень ограниченного числа элементов. При таком нивелировании индивидуальности тематическая ячейка теряет свое определяющее и главенствующее положение, растворяясь в общем потоке музыкальной ткани и сливаясь с ним. Индивидуально аморфная ячейка не способна противопоставить себя остальной нетематической ткани, и поэтому каждый интонационный оборот не менее важен, нежели сама ячейка.

В результате создается непрерывный, совершенно равномерный поток однородной, без сопоставлений и контрастов, музыкальной ткани. Исполнительский состав сверхстабилен: можно сказать, что почти все произведения Палестрины написаны для одного исполнительского состава, а именно везде одинаково применяемого хора *a capella*. Тут видна связь между безличной тематической ячейкой и лишенным всякой индивидуальной характеристики исполнительским составом. С полным правом можно сказать, что не отдельно взятая та или иная конкретная музыкальная фраза, а все функции тематической ячейки, смыслового ключа, в соответствии с которым протекает развитие всего произведения, сведены к выполнению правил строгого стиля Палестрины. И именно они диктуют интонационный, метрический, ритмический и гармонический облик произведения. Поэтому тематизма в нашем понимании у Палестрины нет. Достаточно проследить, как Палестрина обращается с отдельными интонационными образованиями, точность повторения которых соблюдается только при первых проведениях темы, при вступлении голосов в фуге. Затем следуют все менее и менее точные проведения, пока эта интонация не растворится в других подобных интонациях. При такой нестабильности тематических ячеек и перетекаемости их друг в друга в каждый момент появляются все новые и новые комбинации, обуславливая неповторяемость музыкальной ткани. Но так как сама интонация — это всего лишь одна из деталей всеобщего идеального тематизма, подразумеваемого правилами строгого стиля, то неповторяемость музыкальной ткани не является следствием развития или изменения. Каждый оборот, каждая интонация равны другим, и деление на тематические и нетематические интонации можно проводить только условно. Правила строгого стиля одинаково проявляют себя как в каждый отдельно взятый момент, так и на протяжении всего произведения. Поэтому все отдельные изменения и перестановки элементов лежат в одном русле и целиком подчиняются неизменному порядку. В произведениях Палестрины нет ни кульминаций, ни спадов, развитие отсутствует. К ощущению, полученному от минутного прослушивания подобного произведения, не прибавят ничего нового даже прослушивания многочасовые. Сколько бы мы ни слушали музыку Палестрины, мы не сможем ни развить, ни дополнить ощущения, полученного от отдельного момента, кроме, конечно, чисто количественного накопления. Произведения Палестрины — это процесс, который создает у слушателя ощущение отсутствия какого бы то ни было процесса: время как таковое отсутствует, стрелки часов неподвижны. Это вечность. Пространство здесь едино и не расчленено, потому что, несмотря на то что произведения Палестрины прежде всего полифонические произведения, состоящие из отдельных самостоятельных голосов, голоса эти не

противопоставляются, не отделяются друг от друга ни интонационно, ни ритмически, но, напротив, сливаются в неразрывную неконтрастную музыкальную ткань.

Так вечность складывается из непрерывного изменения интонационных и ритмических элементов, лежащих в русле единых, всеобщих законов строгого стиля, а существование отдельных самостоятельных пространственных линий - голосов, также объединяющихся этими законами, создает единое пространство.

Для Баха в отличие от Палестрины Бог не внеличное и вневременное существо.

Божественным началом проникнуты каждое явление природы, каждое эмоциональное состояние человека. Поэтому объективное время — это не просто равномерное отсчитывание долей времени, но тот всеобщий божественный космический закон, по которому развиваются все предметы и благодаря которому они существуют.

Неважно то, что в одном случае время отсчитывается быстрее, в другом медленнее, важно то, что в каждом случае его основные законы, а именно необратимость, непрерывность, равенство измерительных долей (т.е. невозможность ускорения или замедления), неизменны. Отсюда невозможность контраста, расположенного во времени, так как введение нового типа движения влечет за собой новый тип отсчитывания времени, в результате чего на стыке получается некий перелом, нарушающий закон объективного времени. Кроме того, наличие объективного времени в произведениях Баха проявляется в полном естественном израсходовании энергетического капала тематической ячейки и в невозможности прерывать его вторжением других тематических элементов, пока основная тема не будет исчерпана. Это приводит к совпадению временного отрезка, занимаемого развитием эмоционального состояния, выраженного в музыке, с отрезком времени, необходимым для возникновения, развития и исчезновения аналогичного эмоционального переживания у слушателя. Другими словами, время произведения и время слушателя «совпадают», так как и произведение, и слушатель — это объекты, пронизанные единым «божественным», объективным временем. Существование у Баха таких произведений, как первые части оркестровых «Увертюр», первая часть Французской увертюры, первая часть партиты C-moll и т.д., нисколько не опровергает сказанного. Каждое из этих произведений является соединением завершенных кусков, окончание которых связано с полным израсходованием энергии темы, и их объединение в одно произведение напоминает излюбленный Бахом двухчастный цикл - прелюдию и фугу — с той разницей, что после фуги происходит возвращение прелюдии (da capo). В случае первой части партиты C-moll фугу предваряют как бы две прелюдии. Ясно, что здесь в силу тех или иных причин Бах под одним заглавием объединил два или больше самостоятельных произведения, поэтому при дальнейшем рассмотрении проблемы времени в баховских произведениях я оставлю подобные произведения в стороне.

В каждом произведении Баха есть свои «часы», отмеряющие равные доли объективного времени. Это проявляется в равномерной пульсации ритмических долей, не нарушаемой и не изменяемой до конца произведения и выражающейся в каком-нибудь элементе музыкальной ткани или в комбинации этих элементов. Правда, этот всеобщий порядок бывает часто прерываем в самом конце произведения перед каденцией, что вызывается израсходованием энергии тематической ячейки: в эти моменты прекращается равномерная ритмическая пульсация, прерывается тематическое развитие. Нарушение течения времени — катастрофа, отрицающая существование предметов явленного мира. Вместо логического развития тематической ячейки появляются импровизационные пассажи, иногда вне всякой ритмической пульсации. Хаос и произвол! Но заключительная каденция восстанавливает гармонию мироздания. Возможность такого временного «срыва» порождает иногда целые произведения, лишенные общей ритмической пульсации и общей тематической ячейки. Эти импровизации никогда не бывают самостоятельными, но входят в цикл с фугой, так что прекращение пульсации не может быть всеобщим, это всегда частный случай.

Иногда роль этого ритмического пульса играет своим интонационным и ритмическим

рисунком сама тематическая ячейка. Так, в первой прелюдии тома «Хорошо темперированного клавира» тематическая ячейка представляет собой дважды повторенное трезвучие C-dur и сохраняет свой рисунок до конца произведения, опевая различные гармонии. Гармонические по-следования, рождающиеся из изменения этой постоянной ячейки, образуют более крупные структуры; можно выделить ядро (первые 4 такта) и развитие; но сейчас важнее отметить то, что тематическая ячейка повторяется непрерывно в каждом такте до конца произведения. Изменение и развитие ее заключается в том, что при каждом новом повторении она располагается на звуках нового аккорда. Таким образом, изменяясь, она всегда остается сама собой. Располагаясь на звуках все новых и новых аккордов, ячейка каждый раз реализует одну за другой заложенные в ней потенциальные возможности к изменению и вместе с тем расходует свой эмоциональный запал. Это непрерывное повторение тематической ячейки, делая явственным отсчет объективного времени, создает платформу для существования более общего направления гармонического движения.

В основном то же происходит в инструментальных произведениях, носящих ариозный характер, примерами которых могут служить вторая часть Итальянского концерта и ария из оркестровой увертюры D-dur. Но если в прелюдии C-dur, упоминавшейся выше, общая направленность гармонического развития только намечена в постепенном изменении ячейки, то в таком произведении, как ария D-dur, эта направленность как бы материализуется в мелодическом голосе. Пространство здесь резко делится на две сферы, регистровую и тембральную. Одна последовательно опекает отдельные гармонии, ведёт точный отсчет объективного времени (второй подобный пример — партия левой руки во второй части Итальянского концерта), другая, олицетворяя это гармоническое движение, является свободным мелодическим голосом, который расчленяется на тематическое ядро и его развитие. Это развитие — вычленения и вариации интонаций ядра, причем грань между ядром и развитием можно провести порой только по гармоническому плану произведения, так как интонационная спайка так крепка, что разделение ядра и развития просто невозможно. Таким образом, одна пространственная сфера состоит из повторений короткой ячейки и поэтому имеет дробную структуру; другая, строясь как развитие ячейки, имеет тенденцию к полной нерасчлененности движения линии. Этот пространственный контраст закреплён в инструментовке, которая у Баха играет формообразующую роль. Избранный вначале инструментальный состав не может быть изменён и дополнен до конца произведения. Тембр инструмента служит не для окраски индивидуального момента, но для создания одной из пространственных линий, которые, существуя на протяжении всего произведения, создают пространственный контраст. Интересно отметить, что формообразующая роль тембра инструмента и нарочитое подчеркивание равномерной пульсации — один из характернейших принципов джазовой музыки. Концепция времени и пространства у Баха и в джазе довольно близки друг к другу. Но причины такого совпадения должны стать предметом особого исследования. С ощущением объективного времени, достигнутого уже другим, более сложным путем, мы сталкиваемся в баховской фуге.

Тема фуги претерпевает ладовые и тональные изменения, а также подвергается действию полифонических приемов (обращение, ракоходное движение\* сжатие, расширение), но все эти изменения не касаются структуры темы; порядок и соотношение ее элементов остаются одними и теми же. Поэтому можно сказать, что фуга состоит из энного числа повторений неразвивающейся темы, при каждом повторении перемещающейся в звуковом пространстве.

Пространство у Баха дискретно и ограничено. Дискретно потому, что оно разделено на отдельные самостоятельные линии-голоса, друг с другом не совпадающие, так что в каждый момент звучит совокупность этих отдельных, яркоразличимых голосов, Ограниченность же пространства выражена в наличии стабильного числа этих голосов, заданного в начале фуги, к которому не может быть добавлен до конца фуги ни один

новый голос. Эта пространственная ограниченность в какой-то степени ограничивает и время произведения, так как при бесконечном количестве голосов тема бесконечно переходила бы из одного в другой, создавая бесконечное количество комбинаций. Переходя из голоса в голос и оставаясь относительно неизменной, тема входит в различные комбинации с нетематическими интонациями других голосов, с каждым новым проведением получая новый смысловой оттенок, осуществляя одну за другой заложенные в ней возможности. Неповторяемость этих комбинаций, в основе которых лежит одна и та же тема, создает у слушателя ощущение объективного времени. Заслуживает особого внимания строгая постепенность в изменении темы, распределенная по разделам фуги. Так, в экспозиции, где происходит вступление голосов, тема чаще всего только перемещается в пространстве, в разработке она претерпевает тональные и ладовые изменения, в репризе же чаще всего подвергается полифоническим приемам развития. Это постепенное усложнение также создает впечатление естественного развития, протекающего в объективном времени.

Говоря о формообразующей роли времени и пространства в произведениях Бетховена, я буду иметь в виду прежде всего первые части сонатных и симфонических циклов, а также одночастные увертюры, т.е. произведения, написанные в сонатной форме, и за недостатком места оставлю в стороне все другие случаи. Сонатная форма до сих пор остается самым развитым и сложным видом гомофонических форм, а для Бетховена она являлась идеальным эталоном при создании всякой другой формы, поэтому все музыкальные формы, которые использовал композитор, пронизаны принципами сонатной формы.

Если основной принцип баховской фуги — это контраст, расположенный в пространстве (между интонациями различных голосов) равномерно и непрерывно, то в сонатной форме контраст расположен во времени и выражается в наличии главной и побочной темы, во время как пространство не дискретно и не ограничено. Многогранность одного момента и состояния за счет расщепленности пространства, характеризующее фугу, заменяется в сонатной форме многообразием множества моментов. Время у Бетховена рассматривается как цепь событий, как история<sup>4</sup> при чем то, что мы полагаем объективным временем, может подвергаться сжатию, расширению, и резким скачкам, так как в произведениях этого композитора он преломляется через психологический процесс с его воспоминаниями, предчувствиями, обобщениями.

Если произведения Баха имеют аналогию с равномерными процессами жизни природы, то произведений Бетховена являются аналогией духовных процессов, происходящих в человеке.

Так как основной принцип сонатной формы — временной контраст, то ясно, что тематическая ячейка должна быть ограничена во времени, а само произведение должно строиться из некоторого количества различных тематических ячеек. Отсюда дискретность времени: произведение состоит из большего количества яркоразличимых эпизодов, объединенных общей идеей конфликта между главной и побочной темами.

Необходимость этого конфликта часто бывает заложена в самом начале, в главной теме, которая состоит обычно из двух контрастных элементов. Запал энергии, возникая при столкновении этих двух элементов, вызывает контраст в более обширных масштабах, а именно побочную партию, которая в отличие от главной более едина по своей структуре и подвергается меньшему развитию. Как правило, побочная партия имеет более или менее ярко выраженные жанровые связи, т.е. носит черты песенности или танцевальности, которых лишена главная партия из-за сложности структуры. Конечно, уже не может идти и речи об общей для всего произведения ритмической пульсации и отсчете объективного времени. Каждая новая тематическая ячейка вносит свой отсчет времени, свои измерительные единицы; кроме того, такой прием развития материала, как дробление, изменяет структуру ячейки путем усекновения ее частей, создает впечатление ускорения течения времени. Временная контрастность предопределяет точную тематическую

репризу, объединяющую произведение. Психологическая подоплека этого музыкального процесса проявляется также во взаимоотношениях и связях различных отделов сонатной формы между собой. Так, например, в заключительной партии часто употребляются отдельные элементы главной или побочной темы или обоих вместе, что является не только следствием экономии материала, но и своеобразным воспоминанием. Особенно интересно отметить случай «Аппассионаты», где побочная тема представляет собой как бы обращение первого элемента главной темы. Если в полифоническом произведении обращение не касается структуры и ее эмоционального характера, то здесь, будучи вычленено из главной темы и очень свободно трактовано, с появлением нового равнопульсирующего движения оно приобретает совершенно иной вид. Таким образом, возникновение конфликтного образа с совершенно иной структурой и типом движения происходит на основе ранее имеющегося основного элемента главной темы. Этот контраст, порожденный двумя противоположными вариантами одной мысли, проявляется только во времени и разрешается в последних шести тактах сонаты, где проходящее почти через всю клавиатуру трезвучие F-moll объединяет и поглощает оба контрастных элемента, являясь идеальным и уникальным образцом диалектики сонатной формы.

Пространство в произведениях Бетховена, благодаря своей неограниченности и непрерывности, перестает играть ту формообразующую роль, которую оно играло у Баха. Концентрируя все внимание на одном голосе и заботясь о максимальной его выразительности, Бетховен все остальное пространство, не относящееся к этому голосу, делает подчиненным, обеспечивающим максимальную выразительность в каждый индивидуальный момент. Симфонический оркестр — инструментальный ансамбль, существование и развитие которого теснейшим образом связано со становлением сонатно-симфонического цикла, упраздняет формообразующую роль тембра, делая произвольным вступление новых, инструментов и исключение звучавших прежде. Звуковое пространство симфонического оркестра обнимает большую часть звуковысотного диапазона; благодаря сочетанию различных инструментов оно неограниченно и тембрально и имеет большую амплитуду динамических оттенков. Все это делает звуковые возможности оркестра неограниченными. И в принципе каждая из этих возможностей может быть реализована по произволу композитора, никак не отражаясь на структуре произведения. При анализе произведений Бетховена теперь даже игнорируют изменение в фактуре и инструментовке, обращая внимание только на тематическую линию. И это справедливо, так как здесь это единственная формообразующая сила, в то время как разнообразные перемещения в пространстве — звуковысотном, тембральном и динамическом — или обрастание всевозможными фактурами лишь выявляют тенденции материала, и окрашивают каждый момент индивидуальной краской.

Для Веберна время не представляет непрерывной протяженности, а распадается на отдельные самодовлеющие моменты; его произведения являются совокупностью этих несвязанных, разобщенных моментов. Такая трактовка времени — следствие отношения Веберна к звуку и его стремления освободить музыкальный звук от всяких ассоциаций, очистив его восприятие и сделав его самоцелью. Это достигается за счет разрушения интонации и отсутствия гармонических тональных тяготений. Если в музыке Баха или Бетховена отдельные звуки, объединяясь в интонацию, не имеют смысла, будучи выделены из нее, так как ценность каждого звука заключается в его связи с окружающими звуками, то цель Веберна состоит в разрушении этих связей ради концентрации внимания на этом одном звуке, его звуковысотном положении, способе его извлечения, тембре, продолжительности звучания, динамическом оттенке. Итак, единственная музыкальная ценность для Веберна — это «самовитый» звук. Поэтому время и пространство распадаются на отдельные точки, друг с другом не связанные и не образующие ни протяженности, ни продолжительности. Так же как и в произведениях Палестрины, здесь стрелки часов неподвижны. Время отсутствует. Но если у Палестрины это происходит от нерасчлененности и единообразия музыкальной ткани, что приводит к синтезу мгновения

и вечности, то у Веберна вечность распадается на бесчисленное множество индивидуальных, неповторимых моментов, причем эти моменты не являются звеньями одной цепи, как например отдельные эпизоды в произведениях Бетховена, несмотря на всю свою контрастность выстраивающиеся в единую последовательность. Время возникает только с возникновением определенного звука и исчезает с его прекращением. У Веберна тематическая ячейка не определяет лицо Произведения, но сама определяется правилами серийной техники, как ячейка Палестрины определяется правилами строгого стиля. В основе всего произведения лежит одна серия из двенадцати нот, которая проходит в ракоходном и обращенном движении, превращается в гармоническую вертикаль, транспонируется на тритон. Комбинации всех этих проведений и образуют музыкальную ткань, каждая нота которой поэтому тематична. Ноты серии расположены с таким расчетом, чтобы их последовательность не складывалась ни в какую интонацию. Разумеется, взятая сама по себе серия все же вызывает интонационные ассоциации, но система динамических оттенков, пауз и инструментовки на всем ее протяжении ведет к распаду интонации на отдельные разобщенные звуки. В дальнейшем ходе произведения эта тенденция усиливается. Распад произведения на отдельные разобщенные звуки обуславливает крайне малую продолжительность его звучания, так как возможности восприятия ограничены и концентрация внимания на каждом отдельном звуке на больших временных отрезках невозможна. Но несмотря на то что размеры произведений Веберна очень малы, их никогда нельзя назвать миниатюрами, так как их исключительная сжатость обусловлена огромной концентрацией музыкального содержания.

Здесь я совершенно не коснулся вопроса о цикле. Ведь ощущение и понимание времени проявляется не только в организации формы одного музыкального произведения, но также и в объединении нескольких произведений в один цикл и во взаимоотношениях частей цикла между собой. В этой статье были обойдены также очень важные вопросы, связанные с соотношением разных произведений одного композитора: выстраиваются ли они в одну общую последовательность, или творческий путь представляет собой ряд разобщенных эпизодов; а может быть, все творчество композитора складывается в одно большое произведение? Вопросы эти обойдены не только из-за недостатка места, но также и из-за неисследованности проблемы времени и пространства в музыке. Цель данной статьи - нащупать те пути, по которым должно вестись исследование, этой сложной проблемы, важность которой очевидна.

Опубл.: Мартынов В.И. Время и пространство как факторы музыкального формообразования // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сборник. Д., 1974. С. 238-248.

Публикуется по:

Психология художественного творчества: Хрестоматия / Сост. К. Сельченко. Минск: Харвест, 2003.