

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

На правах рукописи

Петриков Сергей Михайлович

НЕТИПОВЫЕ ФОРМЫ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Б. ТИЩЕНКО

17.00.02 — Музыкальное искусство

А в т о р е ф е р а т

диссертации на соискание ученой степени кандидата
искусствоведения

Ленинград, 1987

Работа выполнена на кафедре теории музыки Ленинградской ордена Ленина государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

НАУЧНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ:

доктор искусствоведения, профессор А. П. Милка

ОФИЦИАЛЬНЫЕ ОППОНЕНТЫ:

доктор искусствоведения, профессор С. П. Галицкая

кандидат искусствоведения

Б. А. Кац

ВЕДУЩАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ:

Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова.

Защита состоится « _____ » _____ 198__ г.
в _____ часов на заседании специализированного совета
_____ по присуждению ученой степени
кандидата наук в Ленинградской ордена Ленина государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (Ленинград, 190000, Театральная площадь, 3).

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале Ленинградской консерватории.

Автореферат разослан « _____ » _____ 198__ г.

Ученый секретарь
Специализированного совета
кандидат искусствоведения

О. П. Сайгушкина

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

А к т у а л ь н о с т ь т е м ы. Современная композиторская практика поставила перед теоретическим музыковедением сложную задачу осмысления новых формообразующих принципов, существенно отличающихся от традиционных. Активные изменения в сфере организации музыкальной ткани выдвинули проблему расширения соответствующей понятийной системы. Именно на эту проблему нацелена настоящая диссертация, посвященная разработке понятий анализа современных музыкальных произведений, которые с большей степенью адекватности отражают сущность их формообразования.

Аналитический и теоретический планы работы раскрываются в связи со столь значимым явлением советской композиторской практики как инструментальное творчество Бориса Тищенко. Аспект изучения нетрадиционных типов формообразования в его произведениях разработан еще очень неполно и несистемно, необходимость в соответствующем исследовании достаточно очевидна.

Работа дополняет материал общего и специального консерваторских курсов анализа музыкальных произведений, а также — специальных курсов данного предмета в музыкальном училище (для композиторов и теоретиков). Определенные разделы диссертации приложимы в соответствующих курсах полифонии. Теоретический и аналитико-практический аспекты работы неразрывно слиты: все теоретические положения порождены и подтверждены конкретным музыкально-художественным текстом. Это единство дополняется принципом рассмотрения интонационно-образных явлений в контексте целого. Подобный контекстуальный подход созвучен кардинальной задаче современного курса анализа музыкальных произведений — целостного, системного, диалектически многогранного осмысления данного сочинения. Все теоретические выводы работы, рассматривающей вопрос единства крупных инструментальных сочинений Тищенко, направлены исключительно на эту важнейшую проблему данного курса.

Отмеченные аспекты актуальности темы в конечном счете замыкаются на первоочередной задаче повышения качества подготовки специалистов в высшей и средней школе, выдвинутой в ряде постановлений ЦК КПСС и Совета Министров СССР.

Цели и задачи исследования. Основная цель диссертации – раскрыть нетрадиционный, нетиповой аспект организации музыкально-художественных форм в инструментальных произведениях Б. Тищенко. Данная цель определила необходимость выделения наиболее симптоматичных композиционных видов, характерных для советской инструментальной музыки 60–70-х годов, очень отчетливо и, главное, художественно значимо преломившихся в творчестве композитора. Из вошедших в поле рассмотрения двух формообразующих типов первый нами определен как интонационно-фазная форма, второй – как модификационная.

Главные задачи работы – это, во-первых, определение характерных свойств данных форм в контексте порождающих эти свойства тенденций; во-вторых, обоснование их типологической определенности на основе выделенных специфических закономерностей; в-третьих, исследование этапов их эволюционирования на материале инструментальных произведений композитора; в-четвертых, достаточно подробное рассмотрение функциональных и формообразующих основ этих форм и их особенностей, определяемых творческой индивидуальностью художника. Решение данного комплекса задач позволило раскрыть исследуемые формы Тищенко достаточно полно, в самых различных ракурсах и отношениях.

Научная новизна работы. Диссертация предлагает новый формообразующий вид, не рассматриваемый до настоящего времени в качестве самостоятельного явления, суть которого отражена в понятии интонационно-фазной формы. Далее, в работе в более универсальном плане также решается проблема определения формы серийного произведения, благодаря новому – функциональному – подходу к ней. Последний позволяет преодолеть традиционную – структурную – методику, как правило, не рассматривающую форму серийного произведения как самостоятельное явление, а сводящую ее к многочисленным, чаще всего, типовым разновидностям и отрывающую от активной формообразующей роли серийной техники. В функциональном ракурсе в работе рассматривается и интонационно-фазная форма Тищенко, благодаря чему достаточно ясно определяется ее самостоятельный типологический облик. Яркие процессуально-динамические фазно-обновляющие закономерности данного композиционного феномена легли в основу его характеристики и определили вторичность, а отсюда принципиальную множествен-

ность внешних структурных воплощений.

Под интонационно-фазной формой подразумевается музыкально-художественное целое, обусловленное сквозным, целенаправленным интонационно-фактурным развитием, выступающим в качестве самостоятельного формообразующего фактора и имеющим стадияльно-обновляющий характер.

Под модификационной формой понимается музыкально-художественное целое, обусловленное целенаправленным серийным развитием, выступающим в качестве самостоятельного формообразующего фактора и имеющим вариационный характер.

Новое освещение и развитие получили в работе и традиционные теоретические понятия в связи с практикой их соотношения с современными формообразующими явлениями.

В этой связи следует отметить разработку теории динамического сопряжения Ю.Н. Тюлина применительно к формам доминирующего сквозного развития, в которых это явление приобретает подвижной характер и связано с эллипсисом тормозящих процессуально-динамических функций.

В диссертации также рассмотрен функциональный механизм вариантного формообразования в условиях сквозной динамизации, исследован динамизированно-прорастающий характер этого формообразования на конкретном материале.

Так же, в функциональном плане, показан характерный для Тищенко тип интонационно-стадийного формообразования, являющийся конкретным и специфическим преломлением общего принципа свободного развертывания.

Новым является аспект характеристики формообразования с точки зрения константности и аконстантности его проявления. Под константным формообразованием понимается его однородное развертывание без смены исходного принципа развития (допустим, вариантно-нединамизированного, интонационно-стадийного, строго-вариационного и т.д.) и масштабного уровня его действия. Менее радикальное нарушение константности, каким является смена масштабного уровня действия данного принципа, приводит к формообразующему отклонению, более радикальное (смена принципа развития) — к формообразующей модуляции.

Применительно к исследованию модификационной формы методологически наиболее действенным следует считать выдвижение при-

гипе оппозиции модификационного и немодификационного материала как ведущего и специфического функционального фактора для данной формы. Единственная оппозиция (параллельное сочетание серийного и несерийного пластов) дает яркий эффект интонационной двуплановости. Последовательная оппозиция (чередование серийного и несерийного материала) порождает явления непосредственного и инерционного модификационного контроля.

Практическое значение исследования определено ее направленностью на потребности современного музыковедения. Выдвинутые теоретические положения позволяют более гибко и адекватно исследовать формообразующие явления современной композиторской практики. В настоящих условиях тесного сосуществования и функционирования произведений самого различного стилистического, национально-культурного и хронологического порядка совершенствование и универсализация аналитико-теоретического понятийного аппарата есть прямая практическая необходимость, поскольку это, в конечном счете, способствует верной и полной оценке музыкального мышления прошлого и современности. Факт большей приложимости современных, более широких — функциональных — аналитических методов, нежели традиционных к формообразующему процессу в произведениях пройденных стилистических этапов является общепризнанным. Так, динамически экспрессивную музыку художников барокко, предромантизма и романтизма представляется плодотворным изучать, используя категории интонационно-фазного мышления, а рационально организованную полифоническую ткань произведений нидерландских мастеров — через более широкие понятия модификационного формообразования.

В целом, работа имеет непосредственную практическую значимость, так как в самой большей мере направлена на задачу дальнейшего совершенствования программы по предметам анализа музыкальных произведений, и, отчасти, специальной полифонии в высшем и среднем звене.

Апробация работы осуществлена как в процессе преподавательской деятельности автора, так в ходе обсуждений его соискательской работы на кафедре теории музыки Ленинградской ордена Ленина государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Основные положения работы нашло отражение в выступлении на

межвузовской научной конференции "Проблемы истории и теории советской музыки 60-70-х годов" в докладе "Принципы формообразования в инструментальных произведениях Тищенко и их преломление в его Пятой фортепианной сонате" (Новосибирск, 1980) и в выступлении на межреспубликанской научно-теоретической конференции, посвященной 60-летию образования Казахской ССР и Коммунистической партии Казахстана "Традиции и новаторство в музыке" в докладе "Исторические корни и теоретическое осмысление строгого и свободного модификационного развития в творчестве Б. Тищенко на примере его Третьей и Пятой сонат для фортепиано" (Алма-Ата, 1980).

Структура и объем работы. Диссертация подразделяется на введение, три главы, заключение, список использованной литературы и приложения. Ее общий объем - 300 страниц. Основной текст изложен на 151 странице, список литературы на 20 страницах, приложение на 129 страницах. Первая глава - Нетиповые формы Тищенко: определяющие тенденции и общая характеристика (с. 15-48) - имеет четыре подраздела:

1.1. Основные тенденции, подготовившие интонационно-фазную форму Тищенко; 1.2. Общая характеристика интонационно-фазной формы; 1.3. Основные тенденции, подготовившие модификационную форму Тищенко; 1.4. Общая характеристика модификационной формы. Вторая глава - Интонационно-фазные формы (с. 49-102) - содержит два подраздела: 2.1. Функциональные особенности; 2.2. Формообразующие закономерности. Последняя глава - Модификационные формы (с. 103-142) подразделяется аналогично. Приложения, посвященные дополнительной характеристике исследуемых двух типов форм, состоят, соответственно, из двух разделов. В них содержатся аналитические комментарии (с. 188-204, с. 273-284), историческая справка (с. 176-179), промаркированные фрагменты нотных текстов, систематизированные черновики и рукописи композитора в электрографических копиях, 4 таблицы, 27 рисунков, списки сочинений, имеющих закономерности интонационно-фазной и модификационной форм. Библиография содержит 249 названий.

СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Изучение интонационно-фазной и модификационной форм Тищенко, отражающих два определенных типа организации современного музы-

кального мышления, ведется на стыке различных методологических подходов.

Культурологический подход, подготовленный работами Друскина М., Конен В., Сохора А., Арановского М., Барсовой И., Каца Б., Очеретовской Н. и т.д., явился необходимым для более широкого рассмотрения особенностей инструментального формообразования композитора: в общехудожественном контексте эпохи.

Функциональный подход, намеченный в различных аспектах в работах Римана Г., Катуара Г., Яворского Б., Курта Э., Шенберга А., Асафьева Б., Способина И. и т.д. и развитый в советском теоретическом музыкознании на современном этапе Мазелем Л., Бобровским В., Холоповым Ю., Ручьевской Е., Милкой А., Чигаревой Е. и т.д., дал возможность определения особенностей ролевой характеристики композиционных элементов, а также специфики качества их напряжения, устремления, тяготения в контексте целого.

Вариантно-вариационный подход, открыт-стализовавшийся в работах Протопопова В., Цуккермана В., Сосновцева Б., Лаврентьевой И., Медушевского В., Александровой Л., Каца Б. и т.д., а также в трудах зарубежных музыковедов (Рети Р., Шеффер Б., Брайндл Г., Когоутек Ц. и т.п.) позволил разграничить исследуемые формы по важнейшим особенностям их организации и раскрыть механизм их целостного объединения.

Под нетиповыми формами в работе понимаются виды организации интонационного процесса, отличающиеся от традиционных, устоявшихся, канонизированных видов, достаточно прочно закрепленных в музыкальном общественном сознании, таких, как рондо, сонатная, сонатно-циклическая, строго-вариационная, фугированная формы и т.д.

Процесс становления современных нетиповых форм является достаточно протяженным во времени, охватывая три последних столетия. XVIII-й век знаменует собой складывание и кристаллизацию типовых, традиционных музыкально-художественных форм, которые имеют либо относительно закрепленную, стереотипную структуру (например, двухчастная репризная, сонатная формы, рондо и т.д.), либо незакрепленную (например, фуга). XIX-й век связан с образованием нетиповых структурных форм за счет отклонения от традиционных схем расположения материала путем различного рода перекомбинирования композиционно-тематических разделов (свободные, переходные и смешанные

формы).

Наконец, XX-й век породил нетиповые процессуальные формы, как явления более радикального, центробежного характера, связанные с преодолением не столько традиционных схем (они как раз могут присутствовать и даже первым планом), сколько традиционных принципов развития, определяемых до сих пор явной или завуалированной квадратной периодичностью. Новые принципы роста музыкальной ткани (динамизированно-прорастающий, свободно-развёртывающий, интонационно-фазный, модификационный и т.д.), став первостепенными формообразующими явлениями в произведении, обусловили и новые соответствующие виды нетиповой формы (динамизированно-прорастающей, свободно-развёртывающей, интонационно-фазной, модификационной и т.д.).

Три отмеченных этапа, образуя трёхступенную линию развития нетиповых форм, не столь резко отграничены. Скорее, они плавно накладываются друг на друга. Так, например, нетиповые структурные формы XIX века имеют определённые аналогии с барочными прототипами XVIII-первой половины XIX века в жанрах токкаты и фантазии, а также непосредственные генетические связи с музыкой 2-й половины XVIII века (например, фантазии Моцарта). Нетиповые процессуальные формы перекликаются по принципу подобия со сквозными композициями эпохи Возрождения (например, с ричеркаром XVI века), а также имеют непосредственное предвосхищение в творчестве композиторов различных активно развивающихся национальных школ 2-й половины XIX века.

Понятие интонационно-фазной формы Тищенко есть результат теоретического обобщения как собственных наблюдений, так и содержательной разноплановой информации, содержащейся в работах советских музыковедов: Нестьевой М., Сырова В., Арановского М., Бялика М., Земцовского И., Тараканова М., Рыжковой Н., Гончаренко С., Раабена Л., Демешко Г., Кац Б. и др. Данный композиционный феномен, обусловленный напряжённым, сквозным, стадияльно-обновляющимся становлением звуковой материи и в специфически музыкальной плоскости опосредованно отражающий один из важнейших общехудожественных типов мышления современной эпохи, в диссертации определяется через характеристику его следующих основных формообразующих черт.

Яркая процессуальная сонатность, обусловленная отмеченным напряжённым, сквозным, "необратимым" интонационно-фактурным развитием. Его стадияльно-обновляющий (интонационно-фазный) характер

генетически связан с эволюционной тенденцией сонатного развития к формированию интонационно-контрастных все более динамически сопрягающихся фазисов: главная, побочная партии экспозиции, разработка, синтезирующая реприза (все в большей степени фактурно самостоятельная по отношению к экспозиционному изложению).

Структурообразующее значение интонационно-фазного развития. Отмеченная, доведенная до предела процессуально-обновляющая сонатная тенденция в исследуемой форме Тищенко обусловила замену сонатного структурообразования на более гибкое, интонационно-фазное, определяемое динамической сменой композиционно-фактурных зон в ходе сквозного развертывания материала. Стадиальное интонационно-фактурное обновление, являясь определяющим фактором структурообразования, обусловило соответствующий архитектурный строй формы Тищенко, который в схематическом плане можно отобразить в виде цикла характерных в фактурном отношении композиционных фаз Ia, Ib, 2a, 2b, 2a^I, 3, 4, 5, сопрягающихся между собой в единую волну Ia-Ib-2a-2b-2a^I - 3 - 4 - 5. Индивидуальный тип музыкального мышления композитора обусловил интонационно-фактурную специфику каждой из фаз отмеченного инвариантного цикла: Ia - монорийное фактурное интонирование; Ib - полифоническое; 2a - "крестовое" (акцентно-вертикальное, "прорезающее" горизонталь); 2b - слитно-алеаторное; 2a^I - динамизированное "крестовое" (с более плотной вертикалью и более напряженной горизонталью); 3 - дискретно-алеаторное; 4 - хорально-полифонизированное с возможным обозначением тонального центра; 5 - индивидуализированно-тональное.

Механизм интонационно-фазного структурообразования определяется интонационной динамизацией внутри данной фазы, в пределах которой начальная, "потенциальная" интонационная энергия (т.е. мелодическая активность исходного тематического образования и его способность к активному развертыванию) в ходе развития постепенно переходит в энергию динамическую, процессуальную, "кинетическую". Последняя последовательно возрастает параллельно постепенному исчерпанию интонационно-фактурной новизны исходного материала. Вследствие этого довольно продолжительного процесса усиливается противоречие между спадом интонационной характерности и возрастанием процессуально-динамического напряжения.

Рост и предельное обострение отмеченного противоречия в плане восприятия выражаются через рост и предельное обострение ожи-

дания интонационно-фактурного обновления. Наконец, на высшем для данной фазы гребне процессуальной динамики новая интонация появляется. Происходит смена композиционно-фактурной фазы и переключение динамического процесса на новую ступень роста. Весь процесс повторяется на более высоком динамическом уровне и т.д.

В настоящей работе под фазой понимается определенный и единый в композиционно-смысловом отношении участок формы, имеющий характерный фактурный облик и отграниченный резкой сменой фактуры. Данное целостно-интонационное понимание фазы, неотделимое от ее образно-драматургического значения находится несколько в иной плоскости в отличие от других специальных трактовок этого понятия в связи с конкретными исследовательскими задачами (например, "линейная" или "мелодическая" фаза в работе Э. Курта "Основы линейного контрапункта"; "фаза композиционного ритма" в работе В. Еобровского "Функциональные основы музыкальной формы"; "фазы развития темы" в работе Е. Назанкинского "Логика музыкальной композиции"; фаза как "вычленение структуры процесса. *imé*" в работе Т. Золозовой "Фазовые структуры в Первой симфонии А. Жоливе" и т.д.).

Семантизированная природа. Если в конструктивном плане исследуемая форма определена процессуально-модифицированной сонатностью и отмеченным механизмом стадийного структурирования, то в образном плане она в большинстве случаев порождена драматическим характером инструментальной концепции композитора, продолжающего линию проблемного, концепционного, конфликтного сонатно-симфонического мышления своего учителя - Д.Д. Шостаковича (см. Первый концерт для виолончели и семнадцати духовых, ударных и фисгармонии, 1963; Третья соната для фортепиано, 1965; Третью симфонию для камерного оркестра, 1966; Третий струнный квартет, 1970; Концерт для флейты, фортепиано и струнных, 1972; Четвертую симфонию, 1975; Шестую сонату для фортепиано, 1975; Пятую симфонию, 1976; Концерт для арфы с оркестром, 1977; Четвертый струнный квартет, 1980 и т.д.). Исключением из этой ведущей семантической закономерности является несомненной - вне - драматический - тип формы, который при близости конструктивных признаков имеет иной характер образности - объективированный, внешний, неконфликтный. В качестве примера приведем Четвертую, 1972 и Пятую, 1973 фортепианные сонаты.

Вполне определенная семантическая направленность интонационно-фазной формы есть результат ее "молодости". Зарождающаяся новая образность часто на начальном этапе неразрывно соединяется с теми принципами формообразования, которые в наибольшей мере подходят для ее выражения. В сфере традиционных форм примером подобного синкретизма является подразумеваемость ранних образцов рококо (рококо, отчасти классицизма) как произведений не только соответственной структуры, но и вполне определенного характера: живого, подвижного, жанрово-танцевального.

Отмеченные фазы фактурного интонирования в образно-драматургическом плаке отражают этапы развития инструментальной драмы. Так, фаза Ia, как правило, связана с завязкой психологического конфликта, с его внутренним самообнаружением; фаза Ib - с его дальнейшим напряженным ростом, углублением; 2a, 2b, 2a^I - с открытым, все более ярким внешним обнаружением негативного полюса конфликта; 3 - с сопоставлением или со столкновением двух полярных образно-этических начал; 4 - с погашением глобальных полярных противоречий; 5 - с резким отключением от предшествующего драматического действия.

Образная драматургия наиболее непосредственно влияет на процесс становления интонационно-фазной формы, выступая в качестве ведущего и самого широкоохватного организующего начала. В данном случае мы имеем дело с преломлением одной характерной формоопределяющей тенденции нынешнего столетия, возникшей в противовес падению формообразующей роли гармонии и типовых структур. Отмеченная тенденция уходит своими корнями в явления активных структурно-трансформирующих воздействий романтической образной драматургии. С другой стороны, более непосредственная формообразующая роль драматургии в музыке XX века связана со своеобразной реакцией на полярные - структуралистские - композиционные решения.

Подвижной характер динамического сопряжения фаз, обусловленный интенсивным сквозным движением сопрягающихся типов фактурного интонирования и отсутствием тормозящей процессуально-динамической функциональности. Такое сопряжение происходит в момент смыкания не с экспозиционно излагаемым новым материалом, что имеет место в классической и романтической музыке, а с продолжатель- или с разработочно-излагаемым. Интенсивность подвижного динамического сопряжения и яркости смены фаз прогрес-

сирующе возрастает вплоть до фазы 3. Эти явления обусловлены соответствующим возрастанием экспрессивно-динамического уровня и "уплотняющимся" темпом динамизации.

Волновая природа интонационно-фазной формы обусловлена общей пластикой ее становления, отражающей диалектику вероятностного в сложном ритмически раскрепощенном, "сигоминутном" звуковом продвижении и закономерного в общей стратегии движения к кульминации и от нее. Волна как структурный элемент крупного плана по отношению к целому образуется отмеченным инвариантным циклом фаз, имеющим ту или иную степень полноты. Нормой для данной формы является ее двуволнсовое строение, имеющее место, например, в Первом виолончельном концерте, в Третьей симфонии, во флейтовом и арфовом концертах. Реже встречаются трехволновые формы, например, в Третьей фортепианной сонате, Пятой симфонии, балете "Ярославна"; еще реже — моноволновая, например, в Четвертой симфонии. Бинарный характер нормы обусловлен взаимодействием принципов художественной экономии и художественной сравнимости.

Закономерными качествами соотношения волн являются также более интенсивные динамизации и масштабное развертывание в последующей волне, определяемые универсальным музыкально-психологическим принципом "заинтересованного восприятия" (В.В. Медушевский).

Говоря о функциональности интонационно-фазной формы, в качестве функциональной системы необходимо определить полный круг развертывания отмеченных фаз (функций) композиционно-фактурного инварианта, а в качестве элементов этой системы отдельные фазы (функции) его развертывания: 1а, 1в, 2а и т.д. Функциональный смысл данных фаз достаточно точно можно отразить, сопоставив их с гармоническими функциями: и там и здесь раскрывается их ролевая значимость как в непосредственном соотношении, так и в отношении к центральной функции (фазе-функции 5 как своего рода "тонике"). Точно также возможно сопоставить композиционный функциональный инвариант 1а-1в-2а-2в-2а¹-3-4-5 с полным функциональным оборотом T-S-D-T: и там, и здесь мы имеем схему наиболее распространенного следования функций, которая в ее конкретной реализации в зависимости от замысла может претерпевать различные изменения (пропуск фаз-

функций, их замена, перестановка и т.д.). Сопоставления подобного рода помогают раскрыть и аспект функциональности инварианта, связанный с явлением тяготения (положенным в основу теории А.П. Милки), которое присуще каждой фактурной фазе-функции так же, как и гармонической. И в том, и в другом случае качество тяготения и его сила определяют специфику данной функции.

Таким образом, интонационно-фазная функциональность, будучи частным проявлением общих формообразующих функциональных закономерностей, есть взаимосвязанная, определенная образной драматургией совокупность явлений выстраивания и тяготения фаз-функций композиционного инварианта, которые в каждом конкретном случае либо сохраняют, либо нарушают порядок своего расположения и степень напряжения.

Основные этапы в эволюционировании функциональности в интонационно-фазных формах Тященко следующие. Начальный-этап складывания композиционного инварианта, формирования его элементов (фаз-функций) и их последования. Наиболее типичные произведения (репрезентанты) этого периода - Первый виолончельный концерт, 1963; Третья фортепианная соната, 1965. Средний - этап кристаллизации инвариантного порядка расположения и степени тяготения фаз-функций. В данный период интонационно-фазная форма приобретает все свои важнейшие конструктивные и образно-драматургические черты. Репрезентант - Третья симфония, 1966. И, наконец, третий - этап многогранных поисков в концепционно-образном и интонационно-фактурном аспектах в создании новых функциональных отношений между фазами композиционного инварианта. Репрезентанты - Концерт для флейты, 1972; Пятая симфония, 1976; Концерт для арфы, 1977.

Эволюция функционирования инварианта на каждом из этапов при всем ее индивидуальном характере имеет закономерную логику. Так, в самом крупном плане дестабилизация функционального двувольного инвариантного ряда наблюдается влево и вправо от среднего этапа, и, если в первом случае она определяется процессами поиска основ организации крупной инструментальной формы (I-й этап), то во втором - стремлением индивидуально трактовать найденную формоопределяющую драматургическую концепцию (III-й этап). Другими словами, начальная дестабильность имеет центростремительную тенденцию, последняя - центробежную.

Неоднократное развертывание композиционного инварианта есть явление коммуникативного характера, позволяющее, благодаря предварительному экспонированию логики движения его функций, направить интонационно-фазную форму на восприятие, облегчить процесс слушательского экстраполирования в условиях нетрадиционного музыкального языка и нетипового формообразования. Формирование нескольких волн, в которых с возрастающей степенью полноты и образно-драматургического напряжения развертывается цикл фаз, является характерным процессом в рассматриваемой форме. Для исходных волн Тищенко, неполные функциональные обороты являются нормой: в силу постепенности развития инструментальной драмы здесь, как правило, еще не обозначается фаза-функция крайне разрабочного и конфликтного характера - 3; особая разомкнутость и целеустремленность в развертывании не позволяет также сформироваться на первом этапе и тормозящей ("эпilogической", отстраняющей от драматического действия) фазе-функции 5. Подобная функциональная недостаточность есть основа целостности всей формы, поскольку восприятие в этом случае направляется на ожидание максимально полного развертывания в конечной волне.

Общий процесс волнового становления интонационно-фазной формы в работе рассматривается как функционально подобный по отношению к процессу "сиюминутного" динамизированно-прорастающего формообразования. Корень подобия столь разномасштабных явлений - в их единой динамизированно-вариантной природе, определяющей и единый функциональный механизм.

Каждая последующая волна (или прорастание) продолжает общую линию музыкального становления с "отталкивания" от исходного интонационного тезиса. Это новое "отталкивание", как правило, происходит на фоне пониженного процессуально-динамического уровня по сравнению с достигнутым ранее. От данного сниженного уровня образуется определенная дистанция по отношению к предшествующей вершине. Эта дистанция сигнализирует о возникшем противоречии между устремленным, разомкнутым характером предшествующей волны (прорастания), имеющей тенденцию к дальнейшему продолжению развития, и моментом отстранения от начавшегося и незавершившегося процесса. В плане восприятия обозначившееся противоречие выражается через тяготение к ожидаемому новому, более динамичному последующему волнообразованию (прорастанию). Данное тяготение разрешается через более интенсивное волнообразование (про-

растание), и, вследствие этого же процесса вновь возникает, причем в более острой форме. Это новое противоречие-тяготение, в свою очередь, разрешается через последующее, еще более интенсивное волнообразование (прораствание) и т.д. Таким образом, функциональность динамизированно-волнового и динамизированно-прорастающего формообразования заключается в формировании исходного процессуально-динамического тяготения и в его саморазвитии в последующих вариантно-динамизированных повторах. Последующее свертывание процесса определяется его переходом в общелогическую композиционную стадию торможения.

Понятие модификационной формы введено в работе в связи с необходимостью целостного анализа функциональных основ произведений Тищенко, опирающихся на закономерности серийного развития. Потребность в подобном анализе вызвана, во-первых, художественной значимостью рассматриваемых сочинений; во-вторых, — неизученностью этой стороны творчества Б. Тищенко; в-третьих, стремлением привнести дополнительные элементы в складывающуюся в настоящее время теорию целостного анализа серийных произведений, касающиеся выделения специальных (серийных) функциональных отношений в контексте образной драматургии сочинения. В формировании отмеченных элементов автор опирался на имеющиеся исследования, с различных сторон связанные с данной проблемой, как в зарубежном (Шенберг А., Веберн А., Кршенек Э., Брайндл Р., Шеффер Б., Демут Н., Форт А., Лебе-Бёмер К., Когоутек Ц., Бурлас Л. и т.д.), так и советском (Холопов Ю., Холопова В., Мазель Л., Ильямовицкий А., Лаул Р., Тараканов М., Воробьев Д., Раабен Л., Гуляницкая Н., Чигарева Е., Денисов Э., Спасов Б. и т.д.) музыковедении. В создании общей теории функциональности серийной (модификационной) формы перспективным направлением видится дополнение традиционного-индивидуального структурного — подхода подходом функциональным, позволяющим при внешнем многообразии архитектурных решений выделять общие ролевые свойства серийного материала и связи модификационного формообразования (определяемого специфическими композиционными тяготениями) с драматургией раскрытия музыкально-художественного образа. Наиболее распространенные до настоящего времени аспекты изучения серийной музыки (технологический, связанный с детальным изучением индивидуальной серийной "техники", и историко-эстетический)

составными частями войдут в отмеченную более широкую концепцию.

В связи с конкретным анализом произведений Б. Тищенко в работе берутся за основу следующие характерные черты модификационной формы.

Самостоятельный формообразующий характер вариационно-серийного развития, определяющий движение музыкальной ткани в пределах целого. Модификационная вариационность определяется нами как принцип обновленного повторения серии, как принцип развития, основывающийся на последовательных логизированных преобразованиях (модификациях) исходной серии, при которых количество ее элементов остается неизменным. Данное определение четко отграничивает модификационную форму от вариантной, важнейшей основой которой является переменность структуры вариантов, а также нелогизированная природа интонационных преобразований. Способы модификационного варьирования заключаются в следующих видах преобразований исходной серии: инверсионных, транспозиционных и комбинаторных, определяющих всевозможные перестановки элементов серии и включающих в себя ракоход и пермутации как частный случай. Данные виды модификаций в реальном контексте взаимодействуют и порой довольно сложно. Общепринятые же формы серии (*O*-, *I*-, *R*-, *RI*-) — лишь небольшая частица среди возможных ее воплощений.

Говоря об объекте модификационного варьирования, следует отметить, что им является серия, прежде всего, как строительная единица, далеко не всегда совпадающая со смысловой (тема, предложение, фраза, мотив). В сопоставляемых же формах (собственно вариационной и вариантной) объектом обновленного повтора всегда является смысловая единица. Совпадение строительной и смысловой функций единичной серии связано с ее тематической трактовкой, которая характерна для советской композиторской школы (Р. Щедрин, А. Бабаджанян, А. Шнитке, В. Артемов, Л. Аствацатурян, С. Цинцадзе, В. Салманов, Р. Саркисян, К. Караев, А. Пярт, Я. Рязто, Ю. Фалик, Н. Сидельников, Н. Каретников, Э. Донисоз, С. Губалдулина, А. Баланчивадзе, Э. Бальсис, А. Виеру, Б. Буцко, Р. Гранблат и т.д.). Несовпадение данных функций при доминировании первой — строительной — частное явление в творчестве нововенцев в 20-30-е годы и структуралистов ("вебернистов", сериалистов) в 50-60-е (П. Булез, К. Штокхаузен, Л. Ночо, Э. Крленек и др.). В этом случае проявляется тенденция к формированию моно-

конструктивной интонационной среды, направленной на подсознательный слой слушательского восприятия в отличие от непосредственной ассоциативно-образной направленности в случае тематической трактовки.

Тематическая трактовка серии в творчестве Б. Тищенко связана с задачей вариационного раскрытия многогранных образных оттенков данного индивидуального серийно-тематического единства. Второй подход определяется стремлением композитора к созданию необходимой в данных случаях подспудно действующей рациональной организующей основы для восприятия достаточно напряженных и неординарных экспрессивных состояний, апеллирующих к эмоциональному слою восприятия.

Структурная пластичность, то есть способность модификационной формы в каждом конкретном случае принимать композиционный облик, наиболее точно соответствующий данному художественному замыслу, способность воплощаться как через предельно типовых, так — и предельно индивидуализированных конструкций. Свойство структурной пластичности едино для модификационной и интонационно-фазной форм как процессуальных нетиповых видообразований. Привнесение в определенных случаях типовых композиционных закономерностей в данные характерные формообразуемые виды (в одном случае через средство серийно-вариационного развития, в другом — интонационно-фазного) есть фактор довольно внешнего порядка, часто "волевым" образом отграничивающий гибкое становление интонации (в особенности тищенковской). Внешнее использование типовых структурных моделей в данном случае более всего обращено к традиционному слушательскому опыту, обеспечивая новому интонационному содержанию коммуникативную направленность на восприятие. При этом родовые, внутренние, сущностные — серийно-вариационные, интонационно-фазные — закономерности действуют поверх типовой (в частности, трихической) формы, более адекватно отражая особенности образно-драматургического развертывания.

Фактурная пластичность, то есть способность модификационной формы в каждом конкретном случае воплощаться не только в самых различных композиционных структурах и масштабах (предшествующее свойство), но и — в самых разнообразных условиях взаимоотношений и концентрации серийных проведений (интегративность, вертикализация; стреттная и нестреттная имитация; остинатное,

серийно варьированное повторение, горизонтальное рассредоточение и т.д.). Очень часто отмеченные фактурные условия определяют внешнюю форму серийного произведения. Так имитационный тип взаимоотношения серийных проведений приближают модификационную форму к фугированной, остигатный тип (например, серийное бассо-остинато) — к собственно вариационной и т.д. Фактурная пластичность также присуща и интонационно-фазной форме, но в ней она ограничена атрибутивным законом фазной смены; кроме того, на индивидуальном уровне ее рассмотрения добавляется еще и характерный инвариантный тип фактурной драматургии.

Широкая трактовка серии как объекта преобразований, сохраняющего количество своих элементов и допускающего их качественно различное материальное воплощение.

Широкое понимание серии позволяет включить в сферу модификационных форм не только серийные композиции, предполагающие организацию серии по какому-либо одному параметру (высотному, ритмическому и т.д.), но и сериальные, предполагающие серийность параллельно по нескольким планам звуковой материи.

Фундаментальной формообразующей закономерностью модификационной формы является ее специфическая серийная вариационность. В работе выделяются три типа модификационной вариационности в произведениях композитора. Первый — слитный фугированно-вариационный тип. Он определен концентрированной монотематичной, интегрированной по горизонтали и вертикали "веберновской" музыкальной тканью. Второй — слитный горизонтально-вариационный тип. Он обусловлен модификационно-динамизированной бассо-остинатной организацией, при которой непрерывное серийно развитие тематической канвы противопоставлено "надстроечному" фоновому пласту свободного развертывания. Третий — дискретно-вариационный тип. Он обусловлен задачей организации масштабного целого через посредство контролирующего действия дискретно распределенных высших серийно-вариационных разделов. Особая драматургическая и временная масштабность произведений данного типа обусловила параллельную опору на организующие свойства типовых композиционных закономерностей, например, — сонатной формы во II-й части Четвертой симфонии, сонатного цикла в Третьей сонате, двойных вариаций в ее I-й части, сложной трехчастной формы в III-й.

Модификационная вариационность, организующая процесс движения целого, имеет четыре разновидности, которые укладываются в две оппозиции: непрерывная и прерывная формы, неконстантно-ритмическая и константно-ритмическая. Неконстантно-ритмический серийно-вариационный формообразующий процесс характеризуется неравномерным, прихотливым ритмическим движением. Такое внешнее раскрепощение жестко логизированного серийно-вариационного процесса обусловлено образными и общекомпозиционными особенностями. Так, например, в IX-й органной инвенции из цикла двенадцати инвенций (1964) неконстантность варьирования связана с ее общим замыслом, предполагающим художественное отражение игрового начала с его диалектикой закономерного и случайного в условиях музыкального микровремени-микространства. В формах третьего типа это, как правило, — функционально подчиненные неэкспозиционные разделы, выполняющие роль конструктивных и образных антитез, к основным, где преобладает константное модификационное варьирование. Константно-ритмическая форма варьирования характеризуется ритмическим подобием проведенной серии, а иногда и ее элементов. Константность определена экспозиционным, равномерным движением серийной музыкальной ткани, как бы объективирующим сам процесс формообразования. Дискретная форма модификационного варьирования в отличие от непрерывной определяется присутствием серийного развития не на всем протяжении целого, а только в опорные моменты. При этом вводимое серийное варьирование создает начальные поля контроля над развитием свободного слоя, после которых следуют зоны формообразования, не детерминированные модификационной логикой, со своими собственными закономерностями. Дискретное варьирование имеет два вида своего организующего действия: непосредственный и инерционный. Последний проявляется в зонах отключения модификационного развития и присутствует как бы незримо, обусловленный принципиально разомкнутым характером вариационности, рождающей инерционный "след" в восприятии. Действующее в зоне инерционного контроля несерийное формообразование организует в соответствии со своими закономерностями процесс развития на данном участке не только самостоятельно, но и в соотношении с жесткой детерминированностью предшествующего непосредственного модификационного варьирования. Именно это соотношение в большой мере определяет время развития в несерийных участках, так как свободное развитие не имеет своих

жестких границ и поэтому соотносит их с зафиксированным временным протяжением модификационного варьирования.

Функциональность модификационной формы предполагает не только отношения серий внутри системы серийных модификаций (модификационной системы), но и, прежде всего, соотношения серийного и несерийного материалов. Данные сферы, сопрягаясь параллельно и последовательно, определены логикой становления целого и общим процессом раскрытия определенной образной концепции. Модификационная функциональность понимается в работе как ролевая композиционная характеристика серийного музыкального материала 1) как в его внешнем вертикальном и горизонтальном соотношении с несерийным, 2) так и во внутренней динамике его развития, определяемой вариационными преобразованиями отдельных составляющих данный материал серий.

Внутренняя функциональность, связанная с внутрисерийными отношениями, у Тищенко основана на динамизированно-волновом принципе. Последний выражается в неоднократном и все более динамичном процессе модифицирования в соотношении высших серийных зон. Каждая из таких зон-волн имеет единую логику своего внутреннего развертывания, которая заключается в "отталкивании" от немодифицированной или слабомодифицированной серии и последующей целенаправленном росте интенсивности преобразований. Когда процесс усложнения в данной зоне приходит к временному самоисчерпанию, вступает в действие механизм образования следующей более напряженной модификационной волны. Так, на данное рационализированное формообразование влияют общие принципы звукового мышления композитора, непосредственно связанные с логикой динамизированного прорастания музыкального материала.

Важнейшим фактором внутренней серийной функциональности является высотный. При высотной функциональности степень транспозиционного напряжения есть величина, пропорциональная удалению от исходной высоты — O_0 — вверх или вниз по хроматической шкале. При этом тритоновое отстояние будет самым неустойчивым как в ряду восходящих функций ($O_0 - O_I - O_2 - \dots - O_6$), так и нисходящих ($O_6 - O_{II} - O_{IO} - \dots - O_0$). Подобная трактовка высотной функциональности имеет лишь внешние параллели с традиционными системами тонального родства. Напряжение в данном случае имеет не ладовую, а высотную природу.

Композитор создает внутреннюю динамическую направленность

всего модификационного процесса методом последовательного введения более напряженных транспозиционных функций. Инверсионный и комбинаторный параметры в данном случае являются вторичными факторами, детализирующими общий процесс.

Внешняя серийная функциональность обнаруживается при параллельном или последовательном сопряжении модификационного и немодификационного планов. При этом отмеченные дискретные и недискретные контролирующие вариационные свойства серийного развития позволяют организовывать и направлять на восприятие даже самую деструктивную музыкальную лексику, порою крайне необходимую для реализации определенного художественного замысла.

Организирующая роль внешней модификационной функциональности особенно ярко обозначается при отсутствии или слабом режиссирующим действии других формообразующих факторов (ритмического, структурного типологического и т.д.). Потенциальные объединяющие свойства данной функциональности (высшего порядка) в условиях сопряжения разнородных формообразующих систем позволяют в конкретных случаях достичь столь необходимой для современных музыкальных композиций целостности. При этом использование параллельного, непосредственного функционального модификационного контроля часто обусловлено стремлением подспудно организовать время экспонирования деструктивного (например, алеаторного) материала, порою крайне необходимого для решения поставленных образно-драматургических задач. В подобных условиях серия, как правило, имеет ритмо-временную природу. Инерционный функциональный контроль высшего порядка, проявляясь в условиях чередования серийных и несерийных зон, определяет пропорции последних. Его координирующее действие, как правило, направлено на сферы самостоятельного, но потенциально разомкнутого ("бесконечного") формообразования (вариантного, ритмического и т.д.). В этих случаях часто убедительно решается проблема завершения коррелируемого несерийного участка.

Внутренняя и внешняя функциональности, проявляя свое действие на различных масштабных уровнях (соответственно на уровне "сиюминутного" интонационного движения художественной формы и уровне ее разделов или целостности), неразрывно связаны друг с другом. Первая порождает вторую и определяет ее характер, масштаб и степень формоорганизующей действительности. Выбор качества элемента серии (например, высотный его характер или ритмо-временной),

а также форма серийного варьирования (константно-ритмическая или неконстантно-ритмическая) на уровне внутренней модификационной функциональности определяют сферу и качество действия внешних функциональных закономерностей.

Сочинения композитора, зрительно фиксирующиеся как модификационные формы, при непосредственном слуховом восприятии никогда не несут в себе моментов чисто логической абстракции. Они конкретны, образны, музыкально выразительны. Причина такого рационально-сенсорного, "пифагорейско-аристоксеновского" дуализма - в особенностях выражения авторской мысли, имеющей, прежде всего, эмоциональный, "общающийся" характер. Именно эти свойства определили интонационно-фазную форму как наиболее типичный тищенко-вский феномен. Однако, данная форма наряду с модификационной - как подтверждает современная музыкально-художественная практика, прежде всего - внеиндивидуальна. Интонационно-фазные закономерности, сформировавшись на базе концепционно-диалектического процессуального симфонизма необратимо эволюционирующей ветви - Бетховен-Чайковский-Малер-Онеггер-Шостакович-..., в композиционном или образно-драматургическом планах достаточно характерно проявились в творчестве советской композиторской школы последних десятилетий. К примеру хотя бы выборочно укажем на Второй виолончельный концерт и Сонату для скрипки и фортепиано соль мажор Д.Шостаковича, Сонату для виолончели и фортепиано, Фортепианный квинтет и Третий скрипичный концерт А.Шнитке, виолончельные концерты В.Баснера, В.Азарашвили, Р.Калсона, Г.Иванова, Музыку для фортепиано, струнных и ударных П.Плакидиса, Скрипичный концерт Ю.Фалика, Пятую симфонию Г.Канчели, скрипичный и фортепианный концерты Б.Чайковского, Музыку для скрипки и малого симфонического оркестра, Музыку для струнного оркестра и ударных инструментов В.Успенского, Трио для фортепиано, скрипки и виолончели И.Хейфеца, Ю.Шибанова, Четвёртую симфонию А.Мурова и т.д.

В условиях множественности композиционных структурных решений в произведениях XX века и прогрессирующей индивидуализации современных музыкальных форм, активный поиск типологических универсальных формообразующих моделей есть одна из тенденций настоящего характера настоящего времени. Рассмотренные формы, имея достаточно конструктивный характер, выступают в качестве систем скрепляющего типа в противовес открытым переменным, импровизи-

ционизм, сонорно-тембровым, стохастическим и другим вероятностным формообразующим феноменам. Если модификационная форма в широкой перспективе имеет эволюционную тенденцию к переходу в моду соответствующих принципов, то интонационно-фазная, напротив, устремлена к целостному музыкально-художественному существованию. Последняя, вобрав в себя наиболее гибкие и универсальные приёмы организации музыкальной материи, такие как динамизированная вариантность, процессуальная сонатность, сквозное "фабульное" интонационно-драматургическое развёртывание, прогрессирующее волнообразование, наконец, музыкально-риторические диспозиционные закономерности, всё в большей мере доказывает свою типологическую жизнеспособность. Пересечение характерных особенностей обеих рассмотренных форм на межиндивидуальном уровне, причём в условиях языкового, синтаксического и стилового плюрализма, позволяет говорить о перспективности дальнейшего более широкого исследования основных аспектов, выдвинутых в настоящей диссертации.

Основные положения работы отражены в следующих публикациях:

1. Исторические корни и теоретическое осмысление строгого и свободного модификационного развития в творчестве Б. Тищенко на примере его Третьей и Пятой сонат для фортепиано. Тезисы докладов на межреспубликанской научно-теоретической конференции, посвящённой 60-летию образования Казахской ССР и Коммунистической партии Казахстана "Традиции и новаторство в музыке". - Алма-Ата, 1980, с. 72-75.

2. Об одном аспекте музыкального мышления Б. Тищенко. - Л., 1985. - 47 с. - Рукопись представлена Ленгосконсерваторией. Деп. в НИО Информкультура Гос. библиотеки СССР им. В.И. Ленина 20 июня 1985, № 989.

3. Нетиповые композиционные закономерности в инструментальных произведениях Б. Тищенко. - Л., 1985. - 30 с. - Рукопись представлена Ленгосконсерваторией. Деп. в НИО Информкультура Гос. библиотеки СССР им. В.И. Ленина 20 июня 1985, № 990.

4. О модификационной вариационности в творчестве Бориса Тищенко. - Л., 1985. - 58 с. - Рукопись представлена Ленгосконсерваторией. Деп. в НИО Информкультура Гос. библиотеки СССР им. В.И. Ленина 22.II.85 г., 1985, № 1102.

5. Вопросы функциональности в музыке Бориса Тищенко. - Л., 1985. - 37 с. - Рукопись представлена Ленгосконсерваторией. Деп.

в НИО Информкультура Гос.библиотеки СССР им. В.И. Ленина
22.II.85г. 1985, № 1101.

6. Новые цели и задачи урока музыки в школе и музыкально-теоретическая подготовка преподавателя (на материале инструментальных произведений Б. Тищенко). Тезисы докладов областной научно-практической конференции "Педагогический институт и реформа школы". - Омск, 1985, с. 112-116.

7. Уроки музыки в Бийске (О пропаганде творчества Б.Тищенко). - Агитатор Алтая, 1986, № 4, с. 18-20.

8. Музыкаведческая подготовка учителя музыки в свете требований школьной реформы (на материале инструментальных произведений Б. Тищенко): Методические рекомендации. - Барнаул: Алтайское краевое отделение Педагогического общества РСФСР, 1987. - 43 с. (2,4 п.л.).

9. Роль драматургии в композиционном процессе (На материале инструментальных произведений Б. Тищенко) - Советская музыка, 1987, № 4.

