Мария Романец

ГАРМОНИЯ И ФОРМА В «ВАРИАЦИЯХ НА ОДИН АККОРД» А. ШНИТКЕ

Исследование логики гармонического становления формы традиционно определялось как одно из важнейших заданий классической теории музыки. Глубина, подробность и тщательность изучения формообразующих функций гармонии в период господства мажоро-минорной системы общеизвестны, что однако не означает полной исчерпанности проблемы. «В каждую эпоху проблематика и содержание того, что мы относим к учению о гармонии, зависит от современной для данной эпохи музыкальной практики» [18, с. 19].

Начало XX ст., отмеченное взрывоподобным обновлением основ музыкального языка, сокрушившим его многовековой ладовый фундамент, вновь актуализировал вопросы диалектической взаимосвязи гармонии и формы. Прежде всего это касалось произведений, ориентированных на отказ от законов классического мажора и минора и апеллирующих к кардинально отличным принципам звуковысотной организации. Среди последних по значимости и распространенности в музыкальной практике ушедшего столетия, в первую очередь, может быть выделен декларированный А. Шёнбергом в работе «Композиция с двенадцатью лишь между собой соотнесёнными тонами»[1]. Заявленный в нем демонстративный переход к иной логике звуковых отношений ставил под сомнение возможность существования сложившихся ранее звуковых форм. Именно к такому выводу в свое время пришел С. Танеев: «Заступившая на место церковных ладов, наша тональная система теперь в свою очередь перерождается в новую систему, которая стремится уничтожению тональности и замене диатонической основы гармонии хроматической, а разрушение тональности ведёт к разрушению музыкальной формы» [15, с. 570].

---

[1] «Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen» А. Шенберг

Однако один из наиболее ярких приверженцев додекафонной системы А. Веберн в своих «Лекциях о музыке» высказывал противоположное мнение: «<…> мы пишем именно в классических формах – они ведь не исчезли. Все созданные классиками развитые формы мы находим и в новой музыке» [2, с. 49]. Противоречивость этих суждений свидетельствует о несомненной актуальности проблемы «гармонии и формы», как в общетеоретическом так и в исследовательско-аналитическом плане. Избрав аналитический аспект исследования, мы остановили свое внимание на одном из малоизвестных сочинений А. Шнитке, завершающем «додекафонный период» его творчества [14, с. 23-24] – «Вариациях на один аккорд». Оно привлекло нас не только оригинальностью названия, но и некоторыми особенностями возникновения замысла этого произведения.

В интервью, данном Д. Шульгину, композитор говорит о том, что мысль о его создании возникла у него под влиянием Вариаций для фортепиано ор. 27 А. Веберна, а точнее – их II части, где тема-серия варьируется, не изменяя своей высотной позиции: «Идея ограничения, проявляющаяся в том, что каждый звук может быть только в одной октаве, что один двенадцатизвучный аккорд разложен раз и навсегда и дальше остается только одно — "гулять" по этим звукам в поисках возможных при таком условии контрастов» [23, с.45].

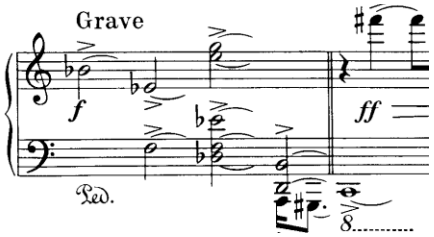
Все это определило выбор «Вариаций на один аккорд» **объектом,** а анализ принципов звуковысотной организации формы – **предметом настоящего исследования**.

Цель же его может быть определена двумя основными смысловыми векторами: один из них направляет внимание на раскрытие заявленной темы, т.е. на определение степени значимости гармонии как фактора организации циклической композиции. Другой, дополнительный, но не менее интересный – на стилистически индивидуальное развитие заимствованной у А. Веберна композиционной идеи, связанной с сознательным самоограничением звуковых ресурсов, задействованных в произведении.

Поскольку первичным и единственным носителем основной звуковой идеи, предопределяющим логику и динамику развертывания произведения в рамках додекафонной музыки, является серия, постольку логичным представляется начать с анализа её собственной внутренней структуры целого.

В основе сочинения А. Шнитке лежит двенадцатитоновая тема-серия (**Grave**), которая представляет собой поэтапное развертывание полирегистрового звукового комплекса, определяемого автором как аккорд[2]. Распределение его во времени и пространстве, позволяет говорить о стремлении композитора придать ему индивидуализированную выразительность, соответствующую статусу темы.

Предварительный интонационный, структурный и динамический анализ исходного комплекса выявил ряд его интересных свойств. «Заглавная» и заключительная интонации образуют своеобразную антитетичную пару, представленную чистой квинтой и тритоном, символизирующих противоположные начала миропорядка. Консонанс, как олицетворение устойчивости, уравновешенности, и диссонанс – крайняя степень напряженности, подчеркнутая восходящим ходом и максимальным регистровым разрывом (5,5 октав).

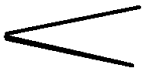


Вырастая из одной звуковой точки, развитие направлено к усилению плотности звучания, разрастанию диссонантной вертикали, постепенному завоеванию все более широкого пространства. Все это способствует накоплению фонического и интонационного напряжения, достигающего

[2] Необходимо отметить, что в силу того, что ряд приобрел форму своеобразного аккорда, то размеры вариаций значительно превышают величину самой темы. Поэтому возникает тенденция к преобразованию темы внутри каждой вариации, что позволяет говорить о микровариационности.

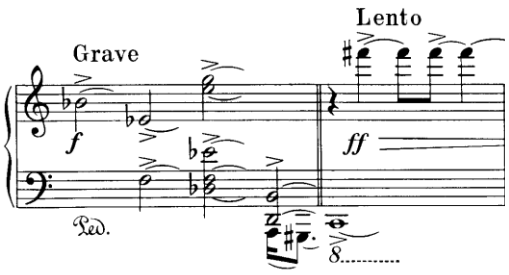
апогея лишь в заключительной фазе развития, где обнажается мелодическая интонация c-fis.

В результате возникает крещендирующий тип развертывания вертикали, который графически можно изобразить с помощью

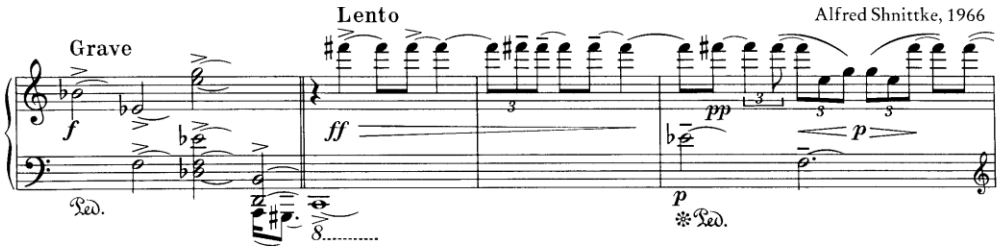
соответствующего символа: 

Определенный интерес представляет особенность структурной организации музыкального материала. На наш взгляд, логика гармонического экспонирования темы обнажает одну из наиболее распространённых в XX веке особенностей структурирования музыкального материала – принцип зеркально-симметричных сдвигов. Так, движение от исходной точки к созвучию f-es формально направлено сверху вниз, но если проанализировать их высотные позиции, оказывается, что звук b занимает положение центра по отношению к последующим звуковым точкам. Следует отметить, что принцип симметрии, как руководящий принцип структурирования ряда, строго не соблюдается, а ориентация на него заметна лишь в начале серии.

В развертывании двенадцатизвучного комплекса выделяется ряд сегментов, которые, как показывает анализ, впоследствии приобретут значение константных элементов темы, однако, выведение их в единую горизонталь вызывает затруднение. Это связано прежде всего с ритмико-временными особенностями развертывания музыкального материала. Так, например, сегмент *c* растянут во времени таким образом, что его последний элемент вступает позже, нежели звуки сжатого во времени сегмента d.

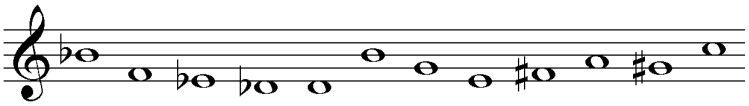


То, что звуки *e, g, fis* образуют устойчивую ритмо-интонационную формулу, становится ясно только из следующего движения, где именно эта фигура образует постоянно повторяющееся сочетание:



Заключительный ход баса напоминает формулу мелодического кадансирования. Это позволяет композитору оперировать сегментами как самостоятельными целостностями в рамках серии, образуя при этом более крупные функционально-значимые единицы – микровариации.

Если выстроить аккорд в виде ряда, с учетом сегментации, он приобретет следующий вид:



Сравнительный анализ варьирования серии в пределах всего цикла показал, что все медленные вариации начинаются с сегмента *а*, в то время как начала подвижных вариаций – связаны с уходом от заглавной интонации и последовательной апелляцией к сегменту *в*. Группе медленных вариаций присуще тематическое и образно-эмоциональное единство. Будучи более близкими к теме, все они фактически являются обновленным её повторением. Если условно обозначить медленные эпизоды буквой «А», а подвижные – «В», то получим следующую схему: $ABA_1CA_2A_3DA_4$. Принцип

«единоначалия» на уровне звуковысотных отношений, позволяет говорить о возникновении формы второго плана, близкой к идее рондальности.

Значительно разнообразнее и общий динамический план вариаций Шнитке. Он формируется чередой подъемов и спадов и подчинен волновому принципу развития. Он проявляется не только в накоплении изменений звукового и структурного порядка, но и в характере чередования медленных и быстрых эпизодов, что роднит данное произведение с формой сюиты, достигшей расцвета в эпоху барокко.

Рефренность кантиленных эпизодов создает зоны разрядки напряжения, в то время как подвижные вариации действуют как накопители контрастов.

Чередуя зоны более и менее интенсивного движений, то учащая, то замедляя ритм смен, композитор создает своеобразную «пульсацию» звуковой ткани. В процессе восприятия выделяются и реально действуют как система две фазы развития: первая (вариации 1- 4) отличается очень высоким уровнем контраста, нагнетанием напряжения, достигающего максимума между 4 и 5 вариациями. Во второй (5-7 вариации) – интенсивность накопления контрастов ослабевает, напряжение рассеивается.

Проделанный анализ, позволяет сделать нам некоторые выводы. Так, сравнение II части Вариаций для фортепиано ор. 27 А. Веберна и «Вариации на один аккорд» А. Шнитке, приводит к выводу, что цикл Шнитке не только масштабнее, но и сложнее в драматургическом плане. Сохраняя верность веберновской идее самоограничения, композитор вносит в избранный звуковой материал жанрово-стилевую ассоциативность. Как мы видим, взятый в сугубо звуковысотном аспекте, момент внесения обновлений, столь характерный для вариационного метода развития, заключается лишь в тех возможных структурных и высотных преобразований серии, которыми располагает додекафония. Это является свидетельством значительного снижения функции гармонии, с точки зрения яркости проявления контрастов,

в условиях додекафонной техники. В рамках данной системы звуковысотность становится скорее проводником принципа тождества.

Ощущая недостаток гармонических ресурсов для выстраивания целостной композиции, Шнитке выработал систему, в которой задействовал весь комплекс средств музыкальной выразительности, в частности, напомним их: темповые, метро-ритмические, фактурные, жанровые. Звуковысотность, взаимодействуя с системой темповых, метро-ритмических, фактурных, жанровых преобразований становится одной из важнейших составляющих сложной системы полистилистического варьирования, на что указывает сам автор: «<…> в динамике формы, идее полистилического варьирования – она здесь как стержень проходит через все вариации – мои намерения были вполне самостоятельные» [23, с.45].

Будучи весьма специфическим образцом трактовки вариационного цикла в условиях додекафонной техники, они таят в себе черты других форм (сюиты, рондо), которые на уровне цикла приобретают организующее значение, тогда как свободная вариантность жанровых трансформаций значительно расширяет круг выразительных возможностей произведения.

Расположив по краям темы две противоположные по своим свойствам интонаций – инициальный ход чистая квинта, заключительный – тритон, Шнитке как бы очертил огромную ширь музыкально-смыслового поля. В этом можно усмотреть некую символичность – движение гармонии от консонанса, где слышна четкая акустическая зависимость, к разрушающе-созидательной силе тритона, ставшего важнейшим конструктивным элементом звуковысотных систем XX века.

Несмотря на то, что данная «проба пера» не является показательным произведением для стиля композитора (кстати, сам автор довольно критично отзывался о нем), в нем все же нашли воплощения особенности композиторского дарования Альфреда Гариевича – тяготение к сюжетности, концептуальности. На наш взгляд, в этой миниатюре «конспективно» обозначены важнейшие особенности художественного мышления

композитора более ярко проявившиеся в его масштабных оркестровых сочинениях.

Литература

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 376с.
2. Веберн А. Лекции о музыке. Письма / А. Веберн. – М.: Музыка, 1975. – 143с.
3. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию / Н. Гуляницкая – М.: Музыка, 1984. – 256с.
4. Денисов Э. Вариации ор. 27 для фортепиано А. Веберна / Э. Денисов // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М.: Сов. композитор, 1968. – С. 168-206.
5. Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники / Э. Денисов // Музыка и современность. – М.: Музыка, 1976. – Вып. 6. – С. 478-525.
6. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века / Л. Дьячкова. – М.: Музыка, 1994. – 144с.
7. Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке / А. Ивашкин. – М.: Культура , 1994. – 303 с.
8. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М.: Музыка, 1976. – 368с.
9. Протопопов В. Вариационные процессы в музыкальной форме / В. Протопопов. – М.: Музыка, 1967. – 149с.
10. Тюлин Ю., Привано Н. Теоретические основы гармонии / Ю. Тюлин, Н. Привано. – М.: Музыка, 1965. – 275 с.
11. Холопова В. Альфред Шнитке / В. Холопова. // Композиторы Российской федерации. – М.: Сов. композитор, 1982. – Вып. 2. – С. 254-287.

12. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке / В. Холопова. – Ч.: Лркаим, 2003. – 239 с.
13. Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн / В. Холопова, Ю. Холопов. – М.: Советский композитор, 1984. – с. 318
14. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества / В. Холопова, Е. Чигарева. – М.: Сов. Композитор. – 350 с.
15. Холопов Ю. Гармония: практический курс / Ю. Холопов. – М.: Композитор, 2005. – Т. 2. – 624с.
16. Холопов Ю. Гармония: теоретический курс / Ю. Холопов. – М.: Музыка, 1988. – 511с.
17. Холопов Ю. Задания по гармонии / Ю. Холопов. – М.: Музыка, 1983. – С. 206-224.
18. Холопов Ю. Очерки современной гармонии / Ю. Холопов. – М.: Музыка, 1974. – 287с.
19. Холопов Ю. Тональность / Ю. Холопов // Музыкальная энциклопедия
20. Холопов Ю., Ценова В. Двенадцатитоновые техники: серийность, сериализм, постсериализм / Ю. Холопов, В. Ценова // Теория современной композиции. – М.: Музыка, 2005. – С. 314-381.
21. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма / В. Цуккерман. – М.: Музыка, 1974. – 241с.
22. Шнитке А. На пути к воплощению новой идеи / А. Шнитке // Проблемы традиций и новаторства в современной музыки. – М.: Сов. композитор, 1982. – С. 104-108.
23. Шульгин Д. Неизвестный Шнитке. Беседы с композитором. / Д. Шульгин // Режим доступа: music.rulitru.ru/v417.