

Михаил Михайлович Иглицкий

m0003r@gmail.com

редактор Научно-творческого центра современной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Mikhail M. Iglitskii

m0003r@gmail.com

Copy Editor of the Centre for Contemporary Music at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory

Иллюзия традиционности: музыка Александра Чугаева

Аннотация

Статья посвящена обзору теоретических проблем, возникающих при изучении музыки композитора Александра Чугаева (1924 – 1990). Несмотря на кажущуюся принадлежность его музыкального языка к традиции тональной музыки, при анализе оказываются нужны новые аналитические инструменты. Для теоретического постижения музыки композитора в аспекте звуковысотной организации часто требуется аппарат анализа Новой музыки XX века, а в аспекте формообразования необходимо аккуратно фиксировать новые явления, скрывающиеся за «квазитрадиционными» формами, которые всё меньше напоминают свои классические прототипы. К таковым относятся новая природа мотивов и феномен «мотивного метра», связанные с разрушением традиционного регулярного метра и метрической экстраполяции. Описание этих явлений на примере музыки Чугаева помогает актуализировать теоретические проблемы, на время вытесненные из научного обихода музыкой Второго авангарда.

Ключевые слова

Александр Чугаев, форма в музыке XX века, мотивный метр, Новая музыка, разрушение метра

Illusion of Traditionality: Music of Alexander Chugaev

Abstract

This paper throws light on theoretical problems arising from the research for music of composer Alexander Chugaev (1924 – 1990). Despite of the fact that his musical language looks like belonging to the tonal tradition, its analysis requires new analytical tools. Understanding of Chugaev's harmony often involves theoretical apparatus of 20th-century New music, and in the field of musical form precise fixation of new phenomena hiding beneath "quasi-traditional" forms (which are less and less like their classical prototypes) is needed. Among them are new nature of motif and "motif meter" related with destruction of regular meter and metrical extrapolation. The description of these phenomena in the context of Chugaev's music helps actualize theoretical problems, superseded for a while by music of Second Avant-Garde.

Keywords

Alexander Chugaev, form of 20th-century music, motif meter, New music, destruction of meter

XX век — и это бесспорно — вошел в историю как время великих потрясений. Новая звуковая эстетика пошатнула фундаментальные опоры музыкального бытия — гармонию, ритм, форму... Изобилие новооткрытых композиторских техник увлекло за собой теорию музыки, которой в последние десятилетия удается научно моделировать даже самые радикальные явления. Рядом с ними «другое искусство», не порывающее демонстративно с классикой, стало казаться почти традиционным. В музыковедении это стимулировало определенный психологический настрой с вполне реальными последствиями. Традиционно — значит, понятно; понятно — значит, изучено; изучено — значит, усвоено. И действительно, с приобщением к авангардным крайностям явно затормозилось в отечественной теории исследование «умеренных» новаторов, как они выглядят рядом с «революционерами». Ушла на второй план с теоретической авансцены и всеми признанная ныне музыкальная классика XX века. Однако полное освоение ее и ей наследующих «близтональных» явлений, на самом деле, мнимое; в этом убеждает как научная аналитика, так и музыкально-педагогическая практика с ее пока лишь «полупостижением» музыкального языка ушедшего столетия.

Сложность в том, что между музыкой очевидно тональной традиции, где реально сохраняются ее направляющие интенции, и той, что с тональностью совершенно не совместима, существует огромное музыкальное пространство, полное разнородных объектов на том или ином удалении от любого из «берегов». К ним не применимы новейшие научные инструменты, предназначенные для произведений Второго авангарда. Но и унаследованные от времен старой (или даже «новой») тональности не вполне соответствуют меняющимся объектам, хотя за неимением лучшего аналитику приходится таким инструментарием пользоваться. Фактическими «показаниями» к применению привычных методов анализа, ориентированных на тональную музыку становится *отсутствие* в произведении явных признаков авангардных композиторских техник. Однако аналитические выводы при таком подходе заведомо не будут вполне достоверными: старые понятия не улавливают своеобразие перерождающихся явлений, стоящие за ними смыслы из другой реальности искажают подлинную картину, предлагая лишь видимость объяснения (с неизбежными оговорками: «как бы» тональность, «как бы» мотив, «как бы» период).

Немалые аналитические сложности возникают даже при погружении в музыку Д. Д. Шостаковича, которая сохраняет в своей основе связь с традиционной концепцией композиции. Если в звуковысотном отношении специфика его языка раскрыта довольно полно, то в отношении формообразования показана лишь принципиальная приверженность композитора «нео-подходу» [10]. Глубина метрического, а параллельно и структурно-тематического преобразования у Шостаковича такова, что требует от современного исследователя особых аналитических навыков и весьма непрямолинейного толкования даже форм очевидно классической традиции (не говоря о его известных прорывах в будущее). Тем более обостряется проблема квазитрадиционной «внешности» и перерождающейся сущности в творчестве музыкальных наследников Шостаковича. Их немало, и каждый находит свой путь, уводящий все дальше от типового формосложения тонального генезиса.

Один из не самых известных широкой публике композиторов школы Шостаковича — Александр Чугаев. Музыкальное наследие Чугаева, ограниченное количественно (список его сочинений включает около десятка названий), но в лучших творениях впечатляющее своим качеством¹, позволяет по этим «вершинам» особенно наглядно проследить движение ко все более индивидуализированной трактовке всех параметров композиции: неразрывно связанные с далекими прообразами, они уже лишены их общезначимости, но приобретают иной, «контекстуальный» смысл — касается ли это собственно звуковысотности, или течения звуковремени, или широко понятого тематизма.

¹ «Он сразу написал собрание избранных вещей. У него не было ничего, что можно было бы зачеркнуть», — так емко охарактеризовала творчество Чугаева Л. Л. Гервер [3, 340].

Творчество Чугаева, помимо его художественной самооценности, может служить своеобразным «полигоном» для испытания того, что еще «работает» из научного «арсенала» тональной традиции, а что требует пересмотра и замены согласно меняющейся звуковой действительности. Попытаемся кратко обозначить эти области «неполного соответствия» традиционного понятийного аппарата и объектов, к которым он прилагается. Но прежде дадим краткую историческую справку об этой благородной, но не освещенной лучами славы личности.

К биографии Чугаева

Александр Чугаев родился в 1924 году в городе Ейске. С 1933 года жил в Москве, где учился вначале у Елены Фабиановны, а затем у Евгении Фабиановны Гнесиных. Его «Рондо» для фортепиано вошло в «парадный» сборник «Творчество юных композиторов» (1938)². Закончив Музыкальное училище имени Гнесиных по классу композиции Е. О. Месснера (1940), Чугаев поступил в Московскую консерваторию к В. Я. Шебалину. Занятия прервала война. Ввиду болезни юноша вернулся в Ейск, который вскоре заняли фашисты; ужасы оккупации были известны Чугаеву не понаслышке. С окончанием войны его обучение в консерватории продолжилось в классе Шостаковича. На старших курсах Чугаевым были созданы первые зрелые сочинения: Шесть прелюдий для фортепиано и Первый струнный квартет.

После постановления 1948 года и изгнания из консерватории глубоко чтимого учителя Чугаев самостоятельно подготовил свое дипломное сочинение — «Концертную увертюру» для оркестра. В 1952 году его приняли в Союз композиторов, и на протяжении двух десятилетий он работал в разных жанрах, характерных для того времени (концерт, балет, камерная, симфоническая музыка). Много сил Чугаев отдавал преподаванию: вел музыкально-теоретические дисциплины, а затем и композицию — в училище и в институте имени Гнесиных, позже — в Московской консерватории. В научном плане особенно велик его вклад в области полифонии (см.: [4]), которая всегда привлекала тяготевшего к точным наукам музыканта.

В семидесятые 1970-е годы были созданы лучшие произведения Чугаева: Фортепианный квинтет (1970), Диалог и каприччио для скрипки соло (1966/1975), Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (1979), которые достойны широкого признания. Но композитор никогда не стремился отстаивать свое «место под солнцем» — ни в издательствах, ни в концертных залах. Живя тихо и даже неприметно, без громких манифестов и бурных аплодисментов, Чугаев остался в памяти знавших его людей как необычайно глубокая и светлая личность, чье творческое «излучение» не иссякло и спустя четверть века со дня внезапной кончины (1990).

Музыкальный язык Чугаева

По своей природе мысливший в направлении, заложенном Шостаковичем, Чугаев обнаруживает общий с ним «генотип» в разных проявлениях музыкального языка.

Звуковысотная структура музыки Чугаева, без сомнения, может быть в целом истолкована с позиций хроматической тональности (несмотря на периодическое использование композитором «атональной» серийной техники). По свидетельству Эдуарда Бойко, ученика Чугаева, тот утверждал, что гармонический язык Шостаковича всегда опирается на рельефные функциональные устои: «Какими бы замысловатыми ни представлялись хитросплетения рисунков, но — вот некая тоника, вот на значительном расстоянии от нее субдоминанта, вот — доминанта, и, наконец, неизбежно возвращается тоника» (приведено по: [1, 168]). Думается, что аналогичные установки правомерны и в отношении чугаевской гармонии, хотя тонально-функциональная основа в ней маскируется еще сильнее, особенно в поздних сочинениях. Унаследованная от классики роль гармонии

² Творчество юных композиторов. Сборник произведений советских детей // под ред. А. Б. Гольденвейзера и Е. К. Голубева. М., 1938.

в организации целого также не подлежит сомнению: замкнутый тональный план в сочинениях Чугаева по-прежнему работает на единство композиции, как не теряет актуальности и веками испытанная транспозиция материала в тоническую сферу на репризном этапе.

Со временем Чугаев отходит от относительной функциональной ясности гармонии, свойственной его сочинениям 1940-х и 1950-х годов (вполне в духе советской музыки той поры).

Во-первых, происходит общее *усиление роли сонантности*, то есть характера звучности как таковой. Ее носителями могут быть и небольшие комплексы, из одного-двух звуков, и многозвучные. Так, в качестве представителя мажорной или минорной краски самостоятельное значение приобретает до предела упрощенное двузвучие-терция, которое оттесняет «избыточное» трезвучие. С увеличением звуковой массы, напротив, вертикаль усложняется: даже на участках функционально-проясненной гармонии узнаваемо-«нормативная» аккордика нечасто свободна от побочных тонов.

Среди «фирменных» сонантных приемов Чугаева выделяются два. Один — это повышенное внимание к *фонизму малой секунды* и ее производным (малой ноне, увеличенной октаве, также большой септима, уменьшенной октаве), передающим словно бы «уплотнение» мажорно-минорных колебаний до одновременного звучания большой и малой терции. Часто именно интервал малой секунды образует один или несколько побочных тонов в ключевых созвучиях, что сродни приему расщепления аккордовых тонов.

Другая чугаевская черта — трактовка даже *трезвучия* (мажорного, минорного, уменьшенного, реже увеличенного) в качестве носителя *фонизма*, а не представителя выраженной тональной функции. Эта своеобразно понятая структура, приобретая значение аккордовой константы, вызывает у слушателя двойственное ощущение: более чем привычная краска трезвучия ассоциируется с функциональной тональностью, но ее ожидание редко оправдывается. Возникает эффект своеобразной «колеблющейся» или «угасающей» функциональности — «вспыхивающей» при взятии и ускользающей в продлении.

Во-вторых, по мере эволюции музыкального языка *общая роль тональных функций ослабевает*. Продолжая действовать в крупномасштабном плане на правах функций высшего порядка (и обеспечивая, как упоминалось, тональное единство цикла), в более мелком и детальном плане известные функциональные отношения нивелируются — связь отдельных созвучий с высотным центром и между собой уже мало зависит от прежней дифференцированной системы. Выдвижение тонального центра происходит на иных основаниях: вследствие большей *консонантности* созвучия («качественный» показатель) и (или) благодаря его *многократным повторениям* («количественный» показатель).

В-третьих, во всё более протяженных фрагментах на первый план выходит *линейный принцип развития*: полифоническое заполнение пространства между аккордовыми вертикалями доминирует, а сами вертикали воспринимаются уже не как несущие опоры, между которыми протянуты «звуковые линии», но как будто бы случайные сочетания независимых голосов. Тем не менее, подобное многоголосие управляется не только полифоническими, но и гармоническими закономерностями: начальный его пункт всегда имеет ясную функцию в звуковысотной системе, конечный — практически всегда. Опорными моментами такого продолжительного линейного процесса становятся уже не отдельные аккордовые комплексы, а функциональные маркеры более масштабных образований, например, тематических: начало темы как функционально-знаковый для гармонии этап.

В-четвертых, в сочинениях Чугаева 1970-х годов появляется, в помощь тональной, *серийная техника*. Композитор не доверяет ей одной «строительство» хотя бы

относительно крупных фрагментов — серийность выступает в роли дополнительного фактора³.

Склад и фактура также важны для композитора, который немало размышлял о них. Если воспользоваться определением понятия музыкального склада, данным самим Чугаевым, — «принцип организации музыкальной ткани, отражающий логику мышления создателя рассматриваемого произведения в процессе сочинения» [13, 13], — то доминирующий склад его музыки — контрапунктический, подразумевающий мышление в первую очередь «по горизонтали». И хотя к фуге как высшему порождению имитационной полифонии композитор обратился лишь однажды (в скерцо Второго квартета), он выработал множество видов полифонической фактуры, ориентированной на возможности разных инструментов⁴.

Среди компонентов музыкальной ткани у Чугаева (особенно в поздний период) редко встречаются голоса, лишенные хоть сколько-то активного мелодического или ритмического начала. Исключение составляют фрагменты с отчетливыми жанровыми чертами: городские песни в III и IV частях Второго квартета, вальс в одной из побочных тем I части Квintета, наигрыш «Барыня» в финале Трио.

Для Чугаева равно привлекательны принципы имитационной и неимитационной полифонии. Встречается у него и так называемая «полифония пластов», например в разработке I части Квintета или во II части Трио (с ее вариациями на выдержанную тему у фортепиано).

Отказ композитора в 1970-е годы от протяженных мелодических построений также сказывается на фактуре. Если в более ранних сочинениях выразительные мелодии с относительно традиционными формами песенного типа не редкость, то позже их вытесняют краткие мелодические образования, склонные объединяться в многоголосные мотивные комплексы (даже в сольном скрипичном «Диалоге и каприччио»).

По сути, фактура здесь окончательно перестает быть тем «внешним» оформлением, которое — теоретически — допускает редукцию (подобно снятию фигурации при аккордовой основе у классиков). Гораздо более дифференцированная, *фактура становится автономным выразительным средством*, наряду с тембровым решением, заметно определяющим облик мотива.

В таких условиях гармония и фактура связаны гораздо глубже: не как сущность и внешняя отделка, но как нерасторжимое единство. Вслед за феноменом *гармоние-тембра* (зафиксированным Л. Л. Сабанеевым у позднего Скрябина⁵) на новом эволюционном этапе в музыке возникает явление *гармоние-фактуры*, которое вызревало постепенно, на протяжении многих лет. Нараставшая индивидуальность фактурного облика, наконец, привела к тому, что выразительный эффект звуковысотных образований стал неотделим от их фактурного воплощения. В существо подобных гармоние-фактурных комплексов входит не только вертикальный — звуковысотный показатель и «горизонтальный» — ритмический, но и их характерный способ сочетания.

Приведем пример одного из таких комплексов из первой части Трио (Пример 1).

³ Как пишет В. Н. Холопова, «серийная система, особенно интенсивно развивающаяся в технике советских композиторов в 60-е годы, к середине 70-х утратила прежнюю роль, стала не более чем одним из компонентов индивидуальных, смешанных систем композиции» [11, 199].

⁴ Чугаев превосходно ощущал специфику инструментов и умело ею пользовался. На это указывает в связи с Фортепианным трио Е. А. Чугаева, одна из его исполнительниц: «Инструментально написано все очень удобно, с блестящим знанием каждого инструмента, его технических и выразительных особенностей» (приведено по: [14, 16]). Со своей стороны, профессор М. Г. Соколов, у которого композитор учился в консерватории по фортепиано, называл его фортепианные прелюдии эталоном трудности: «по ним будут судить об уровне виртуозности пианиста» (приведено по: [14, 34]).

⁵ «Скрябин перекидывает мост между понятиями тембра и гармонии — создавая новые промежуточные образования, которые я назвал гармоние-тембрами, менее аналитичные, чем гармонии, и более дифференцированные, чем тембры» [8, 171].

Пример 1. А. Чугаев. Трио, I часть. а) такт 8; б) такты 9-10; в) такты 337-338.

Три приведенных варианта позволяют легко вычленить стабильные и мобильные черты этого комплекса. Неизменным остается звуковысотная структура его двух составляющих ($b-a^1-h^1-a^2$ и fis^2-f^1), и способ их изложения: первая составляющая комплекса берется в одновременном звучании, и продолжительность его может меняться; второй второй же всегда оформлена быстрой нисходящей фигурой из двух или трех нот. В данном случае слагаемые комплекса меняют лишь свое октавное положение (что, однако, не составляет общего правила).

Контрапунктический в своей основе склад ведет к формированию особого соотношения звуковысотности и фактуры, обобщенно — к *полифонической гармонии*. Явление это известно в разные эпохи; сам Чугаев изучал его (именуя одно из его проявлений «полифонно-гармоническим складом» [4, 186] в контексте музыки Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта [13, 358-378]. По-своему оно заявило о себе у классиков XX века (у Бартока, Хиндемита, Шостаковича и других, как это показано Ю. Н. Холоповым [9]). В музыке Чугаева полифоническая линейность не просто дополняет тональную функциональность, но составляет с ней единое целое, не позволяя рассматривать звуковысотность и голосоведение отдельно друг от друга.

Время и метроритм

Принципы *временной организации* у Чугаева неодинаковы на разных творческих этапах и даже внутри одного сочинения. Поначалу композитор и здесь придерживался «общесоветского» направления середины XX столетия, с его размеренно-иерархичным течением времени. Однако последовавшая далее эволюция, плавная и не очень заметная, в итоге вывела принципы организации музыкального времени в его поздних сочинениях за рамки классической традиции.

Первое, что следует отметить (но что не сразу дает о себе знать в полной мере и со всей серьезностью последствий), — это постепенное *изменение соотношения метра и ритма*, находившихся прежде в определенном сбалансированном состоянии. «Дисбаланс» становится возможным как в пользу одного, так и другого. Уже в Скрипичном концерте (1962), в отдельных эпизодах, равновеликие «на глаз» графические такты «прикрывают» фактически переменный метр (хотя эпизодически меняется и выписанный размер). Подобная «видимая» равномерность, можно допустить, облегчает чтение нот; но она не отражает, а даже вуалирует суть происходящего и, не исключено, применялась композитором «по привычке». В Фортепианном квинтете (1970) аналогичное явление приобретает еще большие масштабы: во многих фрагментах первой и особенно второй части равномерный метр реально не действует: внутренняя мотивно-ритмическая организация не только противоречит графическим тактам, но и не формирует никакой альтернативной, хотя бы относительно равномерной пульсации.

«Преодоление метра ритмом» — так афористично А. Шнитке сформулировал суть временного процесса, затрагивающего творчество разных композиторов XX века [15]. В небольшой статье с этим названием (рукопись относится к началу 1970-х годов) данный феномен рассматривается применительно к европейскому искусству Второго авангарда, но с разной интенсивностью он проявляется и у менее радикальных авторов. Последствия указанной метро-ритмической «ротации» заметны и на малом масштабном уровне, и на форме в целом.

Наряду с фактической отменой традиционного метра, в иных случаях происходит обратное: можно сказать, *метрическая абсолютизация* — но в особо «сложных» условиях, меняющих восприятие метра. Редкий по своей изощренности образец содержит финал Фортепианного квинтета Чугаева. Тактовый размер на протяжении всей части постоянно меняется, но меняется по неизменному алгоритму: сначала происходит увеличение такта от 1/8 до 8/8, а затем — его уменьшение до исходной 1/8. Таким путем создается крупномасштабная симметричная ячейка, которая многократно повторяется наподобие своеобразного «супертакта». Его уникальность — в нерегулярной многосложности, дающей в итоге регулярность высшего порядка. Суммарно он включает 64 восьмых, которые группируются в 15 ячеек (логически замыкающая ряд величина одновременно открывает следующее проведение): 1-2-3-4-5-6-7-8-7-6-5-4-3-2-(1)... Этот отточенный временной «кристалл» с гранями, размеренными законом арифметической прогрессии и регрессии, структурирует не только собственный музыкальный материал финала, но и подчиняет себе цитаты из I и II частей. И какое его качество перевешивает — регулярность крупного плана или регламентированная нерегулярность мелкого — остается под вопросом.

Второе, на что следует указать в качестве глубинного, но мощно влияющего на музыкальное восприятие фактора, — это сама *скорость течения времени* в музыке, привычная или непривычная для своей эпохи, способная даже переформатировать музыкальное сознание. Традиционное, тонально-ориентированное ощущение времени подразумевает равномерную или хотя бы регулярную пульсацию (то есть метр) как звуковую данность. Она перестает быть безусловной вместе с высотным «разрыхлением», и время «выходит из берегов» по разным направлениям [12].

В позднем творчестве Чугаева происходит *растяжение музыкального времени*. Оно достигает такой степени, что пульсация — формально наличествующая — совершенно перестает восприниматься, и музыкальное время как будто останавливается. Наиболее показательны в этом плане медленные части Квинтета и Трио. В обоих случаях кроме медленного темпа ощущению «остановки времени» способствует максимальное ослабление гармонических и метрических тяготений.

В медленной части Трио к тому же возникает своеобразный *поливременной эффект*, затрудняющий общий «счет» времени. Одновременно разворачиваются два разнородных временных потока. Одному из них соответствует статичное гармоническое основание в партии фортепиано — замедленное настолько, что почти не позволяет уловить связь между аккордами, — которое отрешенно проходит в неизменном виде. Но даже после шестикратного воспроизведения оно не остается в сознании как узнаваемое звуковое единство, как реальная «тема», — столь медленно сменяются ее составляющие. А параллельным курсом следуют все ускоряющиеся вариационные фигуры у скрипки и виолончели. В момент динамической кульминации (пятое проведение аккордового ряда у фортепиано) разница между «скоростями» достигает максимума: шестнадцатые и тридцатьвторые длительности у струнных соседствуют с бревисами у фортепиано. Фактически эти пласты воспринимаются как пребывающие в разном времени — да и существуют в качестве таковых в художественном смысле⁶ (Пример 2).

⁶ Принципиально подобное явление было известно еще органам позднего Средневековья, с их бесконечными бурдонными тонами хора и энергичными модусными ритмами верхних голосов. Разновременность потоков остается знаком многих последующих полифонических композиций на *cantus*

Пример 2. А. Чугаев. Трио, II часть, 5-я вариация. Такты 72-73

The image shows a musical score for three instruments: Violin (V-no), Viola (V-c), and Piano (P-no). The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings. The piano part includes a prominent bass line with sustained notes and chords. The violin and viola parts are highly rhythmic and melodic, with 'pizz.' (pizzicato) markings. The score is presented in a standard musical notation format with treble and bass clefs.

В финале Квинтета прослеживается также попытка *обращения времени* «вспять»: значительный фрагмент его второй половины представляет практически точный ракоход первой. Основанием тому служит симметрия определяющей финальный метр ячейки, которая обсуждалась ранее⁷.

Форма

Столь значительные изменения в области звуковысотности и музыкального времени не могли не сказаться на формообразовании. Тем не менее общая концепция формы у Чугаева еще не теряет контакта с классической. Как и прежде, *крупное* в композиции *складывается* из более мелких, так или иначе выделенных слагаемых (а не длится непрерывно без намека на членение, подобно континуальной модели формы; см.: [6, 281-284]); как и прежде, в ней присутствует *иерархия* микро- и макроуровней (а не то функциональное равенство, при котором последующее лишь продлевает изначально заданное, не создавая *иного* по мере масштабного увеличения; [6, 289-290]); как и прежде, музыкальное наполнение не просто полностью *фиксированное*, но и *детерминированное*, то есть закономерно обусловленное, получающее закономерное завершение (а не сопровождающееся произвольным прекращением звучания [6, 293]). В условиях глубинной связи на самом фундаментальном уровне с традиционной концепцией формы тонального генезиса естественными представляются и более конкретные ее проявления.

Схожесть общих контуров циклической формы у Чугаева с жанрово обусловленными «нормативами» не вызывает сомнения. На первой позиции легко угадывается сонатная модель, более или менее выраженная. С течением времени, однако, она становится всё менее узнаваемой: если во Втором квартете это бесспорная сонатность со всеми ее атрибутами, то в Фортепианном трио действуют лишь ее базовые установки — ощутима экспозиционная, разработочная и репризная дифференциация материала, сохраняется ведущая роль разработочного принципа развития.

Вместе с тем внутренняя организация функционально-опознаваемых этапов формы претерпевает достаточно серьезные изменения. Они инициированы во многом *новым*

firmus, вплоть до И. С. Баха. Глубоко расположенный к полифонии Чугаев, конечно, не случайно обратился к этой идее, но в совершенно новых исторических условиях.

⁷ Дискуссия о принципиальной возможности реального (а не формального) восприятия «обратного» течения времени в музыке не закончена. Однако возвращение разных авторов вновь и вновь к этой идее, с применением последовательного «ракохода» на разном масштабном уровне, подтверждает ее привлекательность хотя бы в опытно-психологическом ключе.

состоянием мотивообразования, которое в свою очередь связано с упомянутым ранее дисбалансом ритма и метра. Возникает ситуация, когда надо заново устанавливать, каковы отношения в этой взаимозависимой триаде (ритм — метр — мотивика), кто кого стимулирует и структурирует.

Феномен мотивного метра

Победа ритма над метром, провозглашенная Шнитке, не есть событие абстрактно-метафизическое: у метра и ритма всегда имеются обладающие звуковой «плотью» носители. В наименьшем масштабном исчислении эти носители — мотивы, которые в музыке «тонального метра» привязаны к одной сильной доле. С ослаблением метра происходит освобождение мотива — как наименьшей единицы формы — от равномерности метрических акцентов, которые уже не маркируются ни повторностью мотивов, ни регулярной сменой гармонических функций. Тем самым соответствие количества мотивов и тактов с их все более «фиктивной» сильной долей теряет основание — мотивы лишаются «внешней» по отношению к самим себе акцентуации. Напротив, метрическая «инициатива» переходит к самим мотивным структурам, которые образуют свою собственную систему акцентов. Так формируется *мотивный метр*, регулирующий временное течение согласно неравным мотивным величинам.

Покажем это на примере Фортепианного квинтета, где до вступления фортепиано звучит только струнный квартет (Пример 3).

Пример 3. А. Чугаев. Квинтет, I часть. Такты 1-16.

Allegro agitato (♩ = 104),

V-no I
V-no II
V-la
V-c

Мотивы как *наименьшие индивидуальные структуры* здесь легко вычлняются благодаря разделяющим паузам и разнесению по разным инструментам. Узнаваемый облик

мотивов как главный критерий их дифференциации определяется не только мелодико-ритмическим аспектом, но и тембро-фактурным.

При отсутствии глобальной метрической пульсации нельзя сказать, что эта музыка безакцентна — но акцентность ее своеобразна. Счетная доля, равная одной половинной, достаточно хорошо ощутима уже с третьего такта, но чередование сильных и слабых долей, соответствующее авторскому размеру 2/2, отсутствует. Специфика в том, что в каждом мотиве обнаруживается только ему свойственная «тяжелая позиция», обусловленная в первую очередь его индивидуальным интонационно-ритмическим профилем. Система таких непредуказанных извне «сильных долей» и образует «мотивный метр».

Тем не менее, взаимодействие мотивов, сцепленных по горизонтали или же звучащих одновременно, способно привести к изменению восприятия «сильных долей». На данном примере покажем, с помощью каких механизмов образуются индивидуальные акценты мотивов и как они ведут себя при их соединении (слабовыраженные акценты отмечены пунктирной стрелкой; более весомые — сплошной).

Мотив *a* при первом появлении не имеет никаких характерных особенностей (поскольку представляет просто фрагмент с равномерной пульсацией), поэтому без взаимодействия с другими мотивами он приобретает довольно слабый акцент на первый звук, по факту самого начала звучания. В мотиве *b* (и его варианте) наиболее тяжелым оказывается последний звук, который выделяется своей продолжительностью. Второе появление мотива *a* (со значительным начальным разрастанием) происходит уже в системе пульсации половинными; кроме этого, на смещение акцента влияет и выписанная лига. Собственный акцент мотива *a* настолько слаб, что при одновременном звучании с ним какого-либо еще мотива этот акцент легко перемещается. Так, например, мотив *c* содержит авторский акцент, и при одновременном звучании мотивов *a* и *c* их общий акцент совпадает с началом мотива *c*. Мотив *d* акцентируется аналогично мотиву *b* — тяжелой долей оказывается та, на которой происходит остановка. Мотив *e* звучит в двух вариантах, и его акцент перемещается вслед за звуком большей длительности. При втором его проведении смещению акцента на первый звук способствует и предвещающая его пауза (аналогично первому проведению мотива *a*).

Как видно из данного примера, метр действительно определяется здесь мотивами и их взаимодействием. Большинство мотивов имеют стабильное место акцента, другие могут менять его либо при образовании иных вариантов, либо от взаимодействия с другими мотивами, чьи акценты оказываются более сильными.

Явление «мотивного метра» генетически родственно свободному течению барочного полифонического развертывания: в обоих случаях тактовые черты метрически несколько условны. По мнению Э. Курта, применительно к баховской мелодике можно говорить «о *моторной* ритмике в противовес ритмике акцентирующей» [5, 148]. Однако «мотивный метр» Новейшего времени все же обладает достаточно выраженной акцентуацией, которая, в отличие от регулярной классической, не подчинена заданному извне пульсу, но формируется собственным мотивным рисунком.

Феномен темообразования

Мотивно-обусловленная временная организация на микроуровне по-своему сказывается и на более высоких ступенях музыкальной формы. В условиях «мотивного метра» структурная замкнутость, естественная для классических тем, перестает быть имманентным свойством тематизма — «мотивно-производный» метр тому не препятствует, но и не способствует. В понятии темы, соответственно, доминирующим становится не структурный, но смысловой аспект: тема позиционируется как концентрат индивидуального, раскрывающегося по мере становления и развития формы⁸. Однако при

⁸ Более подробно о теме-тезисе (расширенном до пределов понятия традиционной гомофонной темы) см. у Т. С. Кюрегян: [6, 270]. Функциональный подход к определению темы также рассматривается в работах Е. А. Ручьевской [7] и В. Б. Вальковой [2].

такой трактовке темы (вновь) обостряются проблемы распознавания темы и не-темы, изложения и развития или, шире, устойчивости и неустойчивости (значимые, напомним, и для теории барочной формы — новая симптоматичная параллель!).

Различение тематических и нетематических (развивающих) этапов формы у позднего Чугаева базируется прежде всего на гармонии и мотивике: при всем отдалении от типовых тональных прамodelей тема сохраняет известное гармоническое единство и экспонирует нечто мотивно-существенное. Вне общепринятого структурного и метрического регламента гармонический и мотивный состав призваны обеспечить хотя бы некоторую стабильность, если не прежнюю экспозиционную устойчивость.

*В высотном отношении это может быть приверженность тому или иному «новотональному заместителю», или 12-тоновому ряду, который, пусть и без особой дифференциации, всё же способен обеспечить известную «одновысотность» в рамках избранной системы. В приведенной ранее начальной теме из Квинтета она задана выдержанной «тонической» терцией; соответственно, тема длится столько же, сколько эта опора — 10 графических тактов. (Правомерность указанного разграничения подтверждается цитированием темы в финале ровно в таком объеме). И еще одно важное условие: гармоническая замкнутость темы выявляется не сама по себе, а в сравнении с окружением, контекстуально; при этом *относительный уровень* гармонической устойчивости темы неизменно оказывается выше, чем в нетематических разделах.*

В мотивном аспекте различение темы и не-темы также не порывает полностью с классическим прототипом: тема обыкновенно заявляет оригинальные мотивы, тогда как развитие выражается в создании их новых сочетаний и вариантов. Однако новая природа мотивов вносит некоторые коррективы в этот процесс. Тонкие и трудноуловимые, подобные явления требуют специального подробного обсуждения. В целом же, можно констатировать, что тематические участки в композициях такого рода ощутимы в значительной мере постфактум; такая «смягченная» экспозиционность неизбежно сказывается и на последующих, «развивающих» этапах.

Таким образом, атрибутами экспозиционных этапов формы оказываются, с одной стороны, от классики унаследованные «мотивная содержательность» и гармоническая «одновысотность» (которая по сути расширяет понятие однотональности), а с другой — фактурная значимость и стабильность (которая отчасти замещает структурную уравновешенность). Подобная смягченная, неявно выраженная экспозиционная природа тематических участков композиции неизбежно сказывается и на ее последующих, «развивающих» этапах, но это требует специального и более подробного рассмотрения.

* * *

Первое общение с музыкой Чугаева оставляет двойственное впечатление: не поражая, казалось бы, особой новизной, даже будучи в известном смысле «узнаваемой» она задевает своей подлинностью и какой-то не показной оригинальностью. Попытки распознать ее природу уводят все дальше от трафаретных и легко объяснимых решений: каждый почти узнаваемый объект оказывается не совсем тем, чем мнилось, и за очередным «известным» поворотом почему-то открывается не совсем то, что ожидалось. Попытки проникнуть вглубь таких «знакомых» творений привычными тропами, не приближают к цели; «правильные» указатели лишь сбивают с пути. Находясь на подобной эволюционной высоте, в поисках достоверного научного результата необходимо выйти за пределы привычно-замкнутого аналитического маршрута и для начала признать: традиционность музыки Александра Чугаева — иллюзорна, а художественная самобытность — истинна.

Литература

1. *Бойко Э. И.* Воспоминания о годах учебы // Александр Чугаев в воспоминаниях современников. Материалы к биографии / сост. И. Иглицкая. М.: ДЕКА-ВС, 2010. С. 167-169.
2. *Валькова В. Б.* Музыкальный тематизм — мышление — культура. Нижний Новгород: ННГУ, 1992. 163 с.
3. *Гервер Л. Л.* Некоторые «кадры» воспоминаний // Александр Чугаев в воспоминаниях современников. Материалы к биографии / сост. И. Иглицкая. М.: ДЕКА-ВС, 2010. С. 206-209.
4. *Гервер Л., Иглицкая И.* Александр Георгиевич Чугаев — теоретик и преподаватель полифонии // Научный вестник Московской консерватории. 2014. №4 (19). С. 175-191.
5. *Курт Э.* Основы линейного контрапункта: мелодическая полифония Баха / под ред. и со вступ. статьей Б. В. Асафьева. М.: Музгиз, 1931. 304 с.
6. *Кюрегян Т. С.* Глава IX: Музыкальная форма // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 266-312.
7. *Ручьевская Е. А.* Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977. 160 с.
8. *Сабанеев Л. Л.* Скрябин. М.: «Скорпион», 1916. С. 142-175.
9. *Холопов Ю. Н.* Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1974. 288 с.
10. *Холопов Ю. Н.* Формы классического типа в музыке Шостаковича // Музыкальные формы классической традиции. Статьи. Материалы / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. М.: Московская консерватория, 2012. С. 550-559.
11. *Холопова В. Н.* Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке / сост. А. Гольцман. М.: Советский композитор, 1982. С. 158-205.
12. *Ценова В. С.* Глава V: Музыкальное время. Ритм // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 71-121.
13. *Чугаев А. Г.* Учебник контрапункта и полифонии для композиторских факультетов музыкальных вузов. М.: Композитор, 2009. 462 с.
14. *Чугаева Е. А.* Воспоминания // Александр Чугаев в воспоминаниях современников. Материалы к биографии / сост. И. Иглицкая. М.: ДЕКА-ВС, 2010. С. 13-112.
15. *Шнитке А. Г.* Преодоление метра ритмом // Альфред Шнитке. Статьи о музыке / ред.-сост. А. Ивашкин. М.: Композитор, 2004. С. 70-71.