

Ольга Андреевна Астахова

astolgandra@gmail.com

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Государственного музыкально-педагогического института имени М. М. Ипполитова-Иванова

Prof. Olga A. Astachova, Ph.D.

astolgandra@gmail.com

Professor of Music Theory Department of the M. M. Ippolitov-Ivanov State Music Pedagogical Institute

Метод хронотопического анализа музыкального произведения (на примере прелюдии Дебюсси «Канопа»)

Аннотация

Время и пространство существуют в музыке в неразрывном единстве, хотя эти категории рассматриваются порой отдельно. Интегрирующий обе категории термин «хронотоп» давно применяется в музыковедении, но под ним подчас скрываются самые разные смыслы. Автор формулирует собственное понятие музыкального хронотопа, исходя из логики и целей предлагаемого им метода хронотопического анализа. Метод подробно раскрывается на примере прелюдии Дебюсси «Канопа».

Ключевые слова

Время, пространство, ритм, фактура, метаморфозы, фаза, хронотоп

Method of Chronotopical Analysis of Musical Work (by the example of Debussy's prelude 'Canope')

Abstract

Time and space present an inseparable unity in music, although sometimes they are studied separately. The term 'chronotope' unifying both these categories has been used for a long time in musicology and has been known to denote various concepts. The author of this article comes up with her own definition of 'chronotope' concept, drawing on the premises and aims of the suggested method of chronotopical analysis. The method is demonstrated through the analysis of Debussy's prelude 'Canope'.

Keywords

Time, space, rhythm, texture, metamorphoses, stage, chronotope

Музыкальное произведение представляет собой сложную многослойную художественную структуру. Время и пространство как основы бытия и явлений искусства существуют в нем в неразрывном единстве. Но время в музыке ощутимо более очевидно, а пространство — менее; оно определяется по ряду косвенных признаков. Обе категории рассматриваются музыковедением в разных ракурсах, и совместно, и по отдельности; уже можно говорить о наличии теорий как музыкального времени, так и музыкального пространства. Рамки статьи не позволяют подробно погрузиться в этот воистину безмерный океан мыслей и концепций, во многом связанный с естественнонаучными и философско-эстетическими взглядами.

Обратимся сразу к понятию «хронотопа» и его воплощению в музыкальной науке. Интегрирующий обе категории термин, поначалу введенный в литературоведение М. Бахтиным, который писал, что «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом» [2, 234-235], давно прижился и в музыковедении.

В своем труде «Тематизм как фактор музыкального мышления» В. Бобровский говорит об «интонационном хронотопе» как о взаимоотношении пространственной и временной координат интонационной структуры произведения [3, 30-31]. Он представляется ему как трехмерное единство (двухмерное звуковое — по высоте и глубине¹, и одномерная временная координата). Вслед за Бахтиным Бобровский подчеркивает важность принципа неразрывности пространства и времени, выраженного в этом термине. Интересно, что в данном труде намечены и предпосылки нового аналитического метода. Так, анализируя произведения Бетховена, исследователь говорит о сжатии или растяжении музыкального времени, о расширении музыкального пространства, которое он представляет как звуковой объем сочинения, оперируя понятиями диапазона, регистров, плотности.

В разделе из заключения книги «Тематизм как фактор музыкального мышления» (который называется «К проблеме внутреннего музыкального времени и пространства у Бетховена»), Бобровский указывает на их прямую взаимосвязь (растяжение времени вызывает и расширение пространства, а сжатие времени — сужение пространства). Заметим, что это наблюдение касается только музыки Бетховена, автор не затрагивает в данной связи творчество других композиторов и стилей. Так, описывая изменения, происходящие в Ариетте из последней сонаты, В. Бобровский пишет о медленном темпе, растяжении метрической наполненности каждого такта, о глубоком переживании каждого момента. Но расширение музыкального времени сочетается здесь и с преобразованием пространства: «Широта диапазона, разрыв между партиями обеих рук, высокий регистр в правой, хоральная значительность каждого голоса создают ощущение неохватной шири, уходящего в бесконечную даль горизонта, вызывая иллюзию парения в горних высях» [3, 148]. Далее следует важный для процедуры хронотопического анализа вывод: «...расширение пространственного компонента хронотопа сочетается здесь с

¹ Отметим, что введенное Е. Назайкинским понятие глубины как одной из координат музыкальной фактуры еще требует научной разработки: под ним понимаются разные явления. Как пишет сам автор термина, «наименьшей степенью измеримости обладает глубина» [8, 77]. Назайкинский определяет такие ее аспекты, как громкость, высота звуков (более высокие могут вызывать впечатление более далеких) и размещение их источников (то есть физико-акустическое пространство). Несмотря на сложность осмысления данного понятия, исследователь считает необходимым учитывать в анализе фактуры не только вертикальную и горизонтальную координату, но и глубинную, так как она имеет реальное смысловое значение: «Сложность, многосоставность глубины, ее мерцающе-эфемерный характер и трудности точной нотной фиксации в большей мере объясняют то, что фактуру нередко рассматривают как нечто плоское, двумерное, чему немало способствует и нотная запись, основой которой являются обозначения вертикали и горизонтали» [8, 77]. Со своей стороны заметим, что данный аспект фактуры ярче познается в реальном акустическом тексте, в непосредственном звучании, а более рельефные ее аспекты доступны для анализа уже в графическом тексте.

расширением его временного компонента» [3, 148-149]. Однако такая взаимосвязь пространственной и временной координат может быть, по нашему мнению, и обратной: возможны и растяжение времени при сжатии пространства, и, соответственно, наоборот. Так, например, в репризе знаменитого Адажио G-dur из второго акта балета Чайковского «Щелкунчик» грандиозное пространственное расширение, массивное уплотнение фактуры сочетается с сильным сокращением времени репризы (от развернутых проведений темы остаются лишь сжатые начальные гаммообразные ходы).

Подчеркнем, что, выходя в область практического анализа, выдающийся ученый под пространством подразумевает именно *фактуру* данного сочинения. Это понимание ощущается и в его анализе Ариетты, и в следующих словах: «Изменение пространственного компонента интонационного хронотопа связано у Бетховена не только с регистром и диапазоном. Главное заключается в драматургически-функциональной значительности каждого пласта фактуры...» [3, 149].

С конца XX века термин стал использоваться все чаще, феномену хронотопа посвящаются статьи и диссертации. Но подчас под ним скрываются самые разные смыслы, разные авторы трактуют его по-своему, часто весьма туманно, вследствие чего возникает ощущение его размытости и неопределенности. Это объясняется широтой самого понятия: проблемы пространства-времени многоаспектны и многослойны. Однако, если в поле научных поисков это вполне естественно, то при попытках ввести термин в аналитическую практику возникают разночтения. Так, М. Сараева в статье «Особенности музыкального хронотопа в творчестве Б. Бартока» выдвигает понятие «музыкально-временного объема» [9, 47], понимая под ним целостность музыкального процесса и целостность его «кристаллической» структуры. Здесь же автор говорит о двойственности пространственной стороны музыки (то есть о физико-акустическом и концептуальном уровнях музыкального пространства).

Действительно, категория пространства в музыке неоднозначна. Музыкальное пространство существует, с одной стороны, на уровне организации среды исполнения (например, стереофония разных видов как акустическое явление, в частности, особое размещение источников звука в храмах, концертных залах). Это физико-акустический уровень пространства, который в искусстве XX века часто связывают с определением «пространственная музыка».

С другой стороны, музыкальное пространство проявляется на уровне выразительных средств (мелодики, фактуры), а также в сфере формы-структуры. Такие понятия, как вертикаль, горизонталь, диагональ, симметрия, архитектоника формы, квадратность, непосредственно указывают на явления пространственного характера и относятся уже к самому музыкальному тексту, то есть к авторскому концептуальному уровню. Разумеется, это косвенные признаки, которые обусловлены природой музыкального искусства. Не углубляясь в данную проблему, которая требует более подробного специального раскрытия, можно отметить, что музыкальное пространство может существовать и в чувственном восприятии слушателя, который моделирует в своем воображении различные картины и образы, что относится к перцептуальной, психологической сфере. Следовательно, учитывая все аспекты, можно уже говорить о «тройственности» музыкального пространства.

По утверждению С. Гоменюк, диссертационное исследование которой посвящено феномену музыкального хронотопа в контексте авангардной музыки [5], это явление получает широкое и узкое толкование. В широком понимании музыкальный хронотоп выступает как отражение в музыкальном творчестве осознанных и неосознанных, индивидуальных и коллективных пространственно-временных представлений. В узком смысле музыкальный хронотоп трактуется автором как стилистически смыслообразующее взаимодействие темпорального (временного) и «спациального» (пространственного) факторов в музыкальной ткани, проявляющееся в количестве, масштабе и

мотивированности ее изменений. Данное понимание уже значительно приближает нас к возможности анализа произведения в подобном ракурсе.

По нашему убеждению, термин «музыкальный хронотоп», будучи изначально весьма общим понятием, может служить и вполне конкретным рабочим инструментом музыкального анализа, являясь «модератором» анализа особого типа — хронотопического. Исходя из этого, музыкальный хронотоп понимается нами в этом смысле как концептуальное двуединство, выраженное двумя координатами: горизонтальной (время) и вертикальной (пространство)². Так, горизонтальная временная координата (или временная структура) проявляется прежде всего через линейное время произведения, его структурный последовательный ряд. Однако временная горизонталь включает в себя и многое другое. Это и общий тип музыкального времени (медленное, быстрое), и конкретный тип ритмики (регулярная, нерегулярная). Важны и конкретные метро-ритмические средства: ритмические рисунки, остинато, полиритмия, полиметрия. Все это образует в совокупности темпоральный ряд сочинения, его временную структуру, которая является выражением концептуального авторского времени. Можно отнести к ней и некоторые «архитектонические» принципы формы (арка, симметрия или асимметрия, круг).

Выразителями концептуального авторского пространства могут служить: графический профиль мелодии, и, в первую очередь, фактура. Здесь важно понятие «фактурное поле», которое включает в себя следующие понятия и компоненты: границы диапазона (верхняя и нижняя линии), вертикаль, горизонталь, диагональ, плотность ткани (ее густота или прозрачность). Важное значение в системе фактурных характеристик имеет и конкретный тип фактурного склада, определяемый количеством голосов, их функциями и взаимоотношениями (монодия, полифония, гомофония, пластовый склад и т. п.). Таким образом, вертикальная пространственная координата (пространственная структура) сочинения представлена в хронотопическом анализе как вполне конкретный тип фактурной организации.

В процессе анализа учитываются все возникающие по обеим координатам изменения или *метаморфозы*. По временной координате: расширения и сокращения разделов формы при повторах, особые приемы ритмического развития. Например, к этой сфере относятся временное и акцентное варьирование мотивов, увеличение и уменьшение длительностей, а также приемы «растяжения мгновения» (пассажи, образуемые путем свободного деления доли, неоднократные повторы мотивов, фраз, как бы нарочито «тормозящие» дальнейшее движение музыкального потока) и т. п. Изменения темпа — ускорение или замедление, ферматы, паузы — все это входит во временную структуру хронотопа³.

Метаморфозы по пространственной координате: расширение или сужение границ фактурного поля (одностороннее, с удерживанием либо нижней, либо верхней линии-педали), или двустороннее (расходящееся или сходящееся). Важны также изменения плотности фактурного поля: его уплотнение (прибавление звуков) или, наоборот, облегчение, разрежение. Наконец, большое значение имеет и смена фактурного склада, особенно внезапная, резкая, например, «переключение» с монодического на аккордовый или гомофонный.

Таким образом, в чисто практическом смысле музыкальный хронотоп понимается как конкретная звуковая «наполненность» высотно-вертикальных границ сочинения в процессе музыкального движения, или, иными словами, как взаимосвязь структурных, метро-ритмических и фактурных характеристик в процессе развертывания формы. В

² Глубинную координату мы здесь сознательно исключаем ввиду сложности ее измерений и неочевидности функционирования в ряде произведений.

³ Автор данного метода анализа рассмотрела подобные разнообразные примеры интересных «операций» с музыкальным временем в творчестве Шопена: замедления и ускорения времени, движение времени по кругу и «вспять» [1].

стороне остаются акустические и тембральные стороны музыкальной пространственности.

Принципы хронотопического анализа

В диалектическом единстве музыкального времени и пространства, обозначенном как хронотоп, как уже говорилось, можно обнаружить разные их соотношения, которые обусловлены историко-стилистическими факторами. Сама разность масштабов в разных музыкальных композициях предполагает неоднозначность их оценки с позиций хронотопического анализа. Чем масштабнее форма, тем больше в ней разделов, и, следовательно, хронотопических фаз. Определение временного параметра является исходным пунктом анализа. В связи с этим предлагаются следующие дефиниции хронотопов, отражающие их уровни: мы выделяем здесь целостные, фазовые и начальные.

1. Целостные — охватывают временной уровень всего произведения. Целостный хронотоп является *симбиозом* всех внутренних составляющих музыкального процесса. В крупных и относительно масштабных структурах стабильность или мобильность хронотопических координат составляют общую картину музыкального времени-пространства сочинения.

2. Фазовые хронотопы. Они соответствуют довольно крупной процессуальной фазе — то есть уровню *структурного раздела*; в классической музыке — экспозиционного, развивающего или заключительного. Это может быть начальный период-тема, либо двух-, трехчастная структура, в которой изложена тема; середина (любого масштаба), реприза, а также вступление или кода. Таким образом, любой процессуально значимый эпизод (фаза), обладающий отчетливым логическим смыслом в общей структуре произведения, может быть определен как фазовый хронотоп. В музыке с неклассическим типом формы определение фазовых хронотопов свободно, оно может быть просто ориентировано на смены темпа, ритмики, типа фактуры.

3. Начальные хронотопы соответствуют небольшой синтаксической единице — предложению или даже фразе. Это довольно часто оказывается достаточным участком для определения типа ритмики, фактурного склада, а также объема и плотности фактурного поля, то есть для определения обеих хронотопических координат. Можно называть его также «микрохронотопом». С позиции хронотопического анализа это наименьший из возможных временной участок, в котором определяется тип музыкального пространства-фактуры. Заметим, что поскольку начальный этап в произведениях разных стилей имеет разное композиционно-синтаксическое и фактурное строение, он может выбираться свободно. Например, в пьесе Чайковского «Октябрь» за подобный микрохронотоп может быть принят первый четырехтакт (предложение), во второй части сонаты Бетховена ор. 10 № 2 ему соответствует неделимый восьмитактовый период, а в прелюдии Рахманинова ор. 32 № 4 e-moll первичный хронотоп представляет собой трехтакт — контрастное сопоставление двух мотивов, образующих фразу.

Первый этап анализа. Сначала (после предварительного определения формы-структуры, если это возможно) выявляется общее количество фазовых хронотопов с подсчетом тактов. Сразу заметим, что оно часто превышает число внутренних частей типовой формы: по классической методике анализа, учитывающей функциональную иерархию разделов формы, нередко в счет не идут даже варьированные повторы, «за скобками» основной схемы при определении формы остаются такие части, как вступления, связки, дополнения и коды. Например, обширное вступление к первой части второй симфонии Бетховена и кода после репризы не влияют на общее определение формы: это сонатная форма, состоящая из трех основных разделов со вступлением и кодой. Эти необязательные разделы (например, в ряде первых частей сонат Бетховена их нет) обычно отмечаются как дополнительные особенности композиции. Мы же считаем необходимым обязательно учитывать сверхсхемные части, так как это непосредственно связано с пространственной составляющей хронотопа. Следовательно, все разделы

произведения являются его процессуально значимыми этапами (фазами), складываясь в полную целостную пространственно-временную картину. В связи с этим в трехчастной форме, например, могут оказаться четыре или более фазовых хронотопа. Так, например, при трехчастной форме пьесы Чайковского «Октябрь» в ней определяются 6 фазовых хронотопов. (по тактам: 9, 8, 17, 9, 8, 4).

Вторым этапом хронотопического анализа является определение начального (первичного) хронотопа (или микрохронотопа) в каждом фазовом. Выбирается своеобразная «точка отсчета»; чаще всего, как уже говорилось, она соответствует синтаксическому уровню предложения, фразы. Выбор здесь связан с фактурой, которая должна на протяжении данного отрезка «устояться». Здесь выявляются фактурный склад, диапазон (подсчет в октавах), «плотностные» характеристики звуковой ткани (подсчет количества звуков), детально анализируются особенности фактурного рисунка.

Третий этап анализа заключается в последовательном подробном рассмотрении каждого из фазовых хронотопов, анализа его временной структуры и фактуры. Здесь определяются временные и пространственные метаморфозы, о которых говорилось выше.

В конце анализа делается вывод о типе целостного хронотопа. Его можно обозначить как «макрохронотоп». В одних сочинениях наблюдается постоянное, достаточно ровное взаимодействие обеих сторон хронотопа, в других, напротив — оно переменное. Если метаморфозы в движении формы незначительны, то целостный хронотоп определяется как *стабильный*. В числе таких произведений, например, могут оказаться прелюдии или этюды с выдержанной фактурой и равными масштабными пропорциями (например, ряд этюдов Шопена).

Если сильные изменения затрагивают одну из координат хронотопа — либо временную (значительные масштабные сокращения или расширения), либо пространственную (резкие и частые смены склада, расширение границ фактурного поля, его сгущение или разрежение), то тогда хронотоп обозначается как *мобильный*. В числе таковых назовем некоторые известные примеры, также из музыки Шопена. Ноктюрн с-moll — сильные фактурные метаморфозы (фактурно синтезирующая реприза) при сохранении временной структуры; такой целостный хронотоп считается мобильным по пространственной координате. Пример обратный: Этюд op. 10 № 6 es-moll — сокращение репризы при сохранении фактуры; целостный хронотоп мобильный по временной координате.

Когда метаморфозы касаются обеих сторон — хронотоп называется *вдвойне-мобильным*. Яркий пример здесь — Ноктюрн № 17 H-dur Шопена, где при существенном сокращении общей репризы сложной трехчастной формы имеются также и кардинальные преобразования фактуры и тематизма.

В результате можно сделать вывод, что *музыкальный хронотоп (или пространственно-временной континуум сочинения) раскрывается и непосредственно познается через анализ процесса взаимодействия структуры, ритмики (в самом широком смысле) и фактуры.*

Необходимо заметить, что данный метод предназначался в первую очередь для анализа фортепианной музыки, многие образцы которой представляют в этом плане значительный интерес. Особенно благоприятны в данном отношении произведения с богатой и разнообразной фактурной динамикой (многие сочинения романтиков, импрессионистов, композиторов XX века). Но в принципе анализировать с позиций этого метода можно музыку любого музыкального стиля, в том числе и музыку эпохи барокко. Такой подход оправдан в музыке классического типа, где этапы формы достаточно четко расчленены. Однако музыкальная композиция, как известно, может быть организована и по-другому. В ряде случаев (например, в произведениях импрессионистов) форма часто рождается свободно, непредсказуемо, «выстраивается», в частности, по фактурным сменам (сменам складов, рисунков). Именно фактурные метаморфозы могут быть приняты в таких сочинениях за основные принципы формообразования.

Поэтому данный метод особенно эффективен в анализе той музыки конца XIX – XX века, в которой традиционный тематизм отсутствует или отступает в тень, а на первый план выходит фактура, принимающая на себя формообразующую функцию. Именно в случаях, когда классическая форма затуманена, модифицирована или вовсе не функционирует, а фактура богата и мобильна во времени, хронотопический анализ наиболее продуктивен. Продемонстрируем его на примере прелюдии К. Дебюсси «Канопа».

Прелюдии Дебюсси в своем большинстве являются примером преобладания пространственной стороны музыкального хронотопа над временной. Живописно-картинное начало, статика композиции в них внешне превалирует над динамическим процессом. Музыкальное время Дебюсси особое: в его сочинениях как бы остановлено и «рассмотрено» в процессе становления мгновение естественной жизни, живое впечатление от образов природы. Запечатленные мгновения порождают почти каждый раз своеобразную индивидуальную форму. Внимание к звуку, его длине, тонкая работа с мотивами являются в творчестве Дебюсси важнейшими стилеобразующими и формообразующими факторами, как отмечал Э. Денисов в статье «О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси»: «Конструкция у Дебюсси никогда не бывает жестка и никогда не воспринимается обнаженно. Мы ее где-то улавливаем, но ощущаем лишь подсознательно (или же видим при анализе)» [6, 233].

Показательна в данном отношении и эта прелюдия, программный образ которой несколько необычен: *каноба* — это сосуд для хранения внутренностей, извлеченных при мумифицировании. Несмотря на столь мрачное содержание, субъективное восприятие пьесы не выходит за рамки, очерчиваемые живописными прелюдиями Дебюсси. Кто-то слышит в ней звуки природы, кто-то ощущает мерную поступь (в начале). Впрочем, подобные ассоциации принадлежат перцептуальной сфере и не претендуют на объективность. Но несомненно одно: своеобразие пространственно-временной концепции сочинений Дебюсси. В. Бобровский сравнивает ее с киноискусством: «Стремление передать красоту объекта в его движении ведет к необходимости частой смены вариантов фиксируемого интонационного комплекса. Возникает примерное уподобление техническому принципу киноленты — непрерывной смены кадров, создающей на экране эффект движения» [4, 247]. И далее: «Так рождается “интонация как кадр”, а смены “кадров” создают иллюзию движения» [4, 247].

Форма прелюдии аклассична; она практически не определяется традиционными методами, хотя и содержит в себе некие классические рудименты, например, элементы выборочной (фрагментарной) повторности в конце. Если говорить о функциональности, то на всю композицию распространяется функция экспозиционности. Развитие минимально, и отдельная выборочная повторность не дорастает до функции полноценной репризы как раздела, что весьма характерно для Дебюсси. Поэтому метод хронотопического анализа, раскрывающий тончайшие «колебания времени-пространства» поэтапно, по нашему мнению, здесь подходит идеально. Итак, целостный хронотоп пьесы складывается из четырех фазовых:

1-й фазовый хронотоп — 10 тактов (4[5]+2+4)

2-й фазовый хронотоп — 6 тактов (3+3)

3-й фазовый хронотоп — 9 тактов (3+4+2)

4-й фазовый хронотоп — 8 тактов (4+4).

Заметим, что окончания этих фаз накладываются на начала следующих — остается незаметный шлейф (от педали, аккорда), границы же определяются в основном сменой фактурных рисунков или склада.

Первый фазовый хронотоп.

За начальный хронотоп принимаем первый четырехтакт с окончанием в пятом такте (Пример 1).

Пример 1. К. Дебюсси. «Канопа». Такты 1-5.

Très calme et doucement triste

Cédez _ _ _ // Mouvement

pp *p* *p* *pp*

Обозначим его как тематический элемент «а». Движение — ровными четвертями; господствует аккордовая фактура. Сначала звучат плотно изложенные параллельные трезвучия, лишь в третьем такте к аккордам подключается краткий мелодизированный ход в нижнем голосе. Затем аккордовое пространство расширяется за счет присоединения квинт в басу (в целом диапазон расширяется до двух октав).

Первый фазовый хронотоп отдаленно напоминает «период повторного строения», так как в пятом такте, на фоне тонического аккорда *d*-moll, наблюдается повтор начальной фразы. Она звучит удвоенно одногласно, на две октавы ниже, то есть фактурное поле разрезается. Но при этом общий диапазон расширяется до четырех с половиной октав. Здесь композитор вводит трехстрочное письмо, подчеркивая разность пластов: аккорд и одногласную линию. В последующих четырех тактах утверждается пластовый склад: октавная педаль на звуке *d*, опорные звуки малого мажорного септаккорда и солирующий мелодический верхний голос, ритмически гибкий, декламационного типа (элемент «b»). В последних двух тактах первого хронотопа эта мелодическая фраза дублируется в октаву. Диапазон — 3 октавы (Пример 2).

Пример 2. К. Дебюсси. «Канопа». Такты 9-10

m.g. *m.d.*

p *pp*

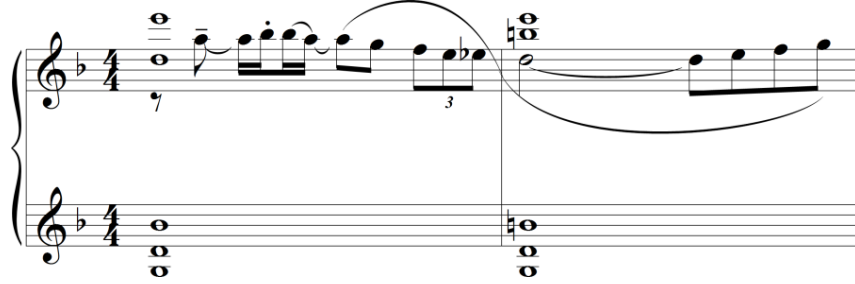
Временная структура данного хронотопа: структурная неквадратность (4[5]+6) с наложением, вначале преобладает размеренное ровное движение, далее появляется более оживленный ритмический рисунок (синкопы, триоли восьмых).

Пространственная структура первого хронотопа: частая смена складов: от аккордового через элемент гомофонного (третий такт) к пластовому с мелодическим верхним голосом. Расширение диапазона от октавы вначале до четырех с половиной октав. Уплотнение по вертикали (в пятом такте — суммарно 9 голосов), но при тихой динамике и широком расположении аккордов звучание не массивное, а, наоборот, воздушное.

Второй фазовый хронотоп.

Он состоит из двух трехтактов. Сначала фактурное поле сужается (всего две с половиной октавы) и разрезается: отключаются нижние пласты. Сейчас только два пласта: широко расположенные аккорды (целые длительности) и новый мелодический голос — элемент «с» (Пример 3).

Пример 3. К. Дебюсси. «Канопа». Такты 11-16.



Извилистая, по-восточному томная линия, плавно изгибаясь, словно скользит, переходя из среднего голоса (между застывшими крайними звуками) — в верхний голос. Далее картина снова меняется. Снова возникают три пласта, но уже в ином варианте. Происходит расширение границ фактурного поля до трех октав. Первый пласт включает аккорды половинными длительностями, охватывающие большое пространство (первый — трезвучие *C-dur* с побочным тоном *d*, второй — нонаккорд). Второй пласт — «узкоинтервальная» попевка в среднем регистре, и третий — более широкие мотивы в верхнем голосе, обрисовывающие трезвучие *d-moll*. Находясь в непродолжительном диалоге, вместе они составляют элемент «*d*». Заканчивается данный хронотоп скачкообразным расширением фактурного поля почти до 5 октав и его разрежением. Большие регистровые разрывы, «пустотность», паузы и появившиеся легкие форшлагги создают явный пространственный эффект, возникает ощущение большого простора.

Временная структура хронотопа. Здесь по-прежнему сохраняется неквадратность тактовых группировок, хотя они симметричны (3+3). Происходит обновление ритмических рисунков: появляются новые длительности (шестнадцатые), новые ритмические комбинации.

Пространственная структура хронотопа. В общем выдерживается пластовый склад, с элементами смешанного, гомофонно-полифонического (такты 14-15), но с резким расширением и сужением границ фактурного поля. Есть также и перемена фактурных функций голосов (такты 11-13).

Третий фазовый хронотоп.

Композитор выделяет этот раздел ремаркой «*Animez un peu*». В какой-то степени он возвращает материал первого хронотопа (элемент «*b*»). Его тактовая структура: 3+4+2. Начинается он очень высоко и прозрачно: на пианиссимо, с легкими всплесками форшлаггов, по диагонали вниз устремляются кварты, складывающиеся в аккорды (малый с уменьшенной квинтой). И в следующем, 18 такте наблюдается максимальный диапазон фактурного поля — 5 октав. Здесь берется очень низкий бас — *a* контроктавы, и вверху затрагивается *a* третьей октавы, к которому взлетают октавные триоли. Этот такт — вариант пластового склада, который был в тактах 7-8. Затем снова повторяется 17 такт. Далее звучит материал тактов 7-10, причем верхний пласт сохранен по высоте, а нижние опущены на квинту вниз. Оканчивается третий хронотоп так же легко и воздушно, как начался. Как дуновение ветерка, проносятся хроматические пассажи тридцатьвторых, и возникает тихий отзвук в высоком регистре (пятая октава). Заметим, что этот раздел заканчивается фермой на паузе — знаком растяжения времени. Метаморфозы как временной, так и пространственной координат данного хронотопа весьма незначительны по сравнению с предыдущими: они принадлежат категории вариантности (Пример 4).

Пример 4. К. Дебюсси. «Канопа». Такты 17-25.

Animez un peu

pp

p marqué

pp

Четвертый фазовый хронотон.

Возвращается начальный темп. Здесь комбинируется материал начала (звучат аккорды — элемент «а»). Первые два такта точно повторены, следующие два — со сдвигом на полтона вверх. Заключительные четыре такта воспроизводят элемент «с». Однако пространство здесь, по сравнению со вторым фазовым хронотопом, более обширно: к аккордовому пластику добавлен низкий бас (Пример 5).

Пример 5. К. Дебюсси. «Канопа». Такты 26-33.

Plus lent

Très doux et très expressif

Très lent

encore plus doux

pp

più pp

Интересно гармоническое обновление: при явном натуральном d-moll начала, с ключевым знаком, в конце тоника в нижнем ярусе фактуры смещается на C-dur с добавочным тоном, в то время как верхний голос остается в начальной тональности. Возникает политональность C-dur/d-moll, которая еще больше подчеркивает разделенность пластов, пространственный объем. Создается столь типичное от музыки Дебюсси впечатление простора, воздуха и даже световых переливов, мерцаний...

Итак, эта небольшая пьеса состоит из 33 тактов. Время ее звучания — приблизительно 3 минуты. Но временной ряд регулируется исключительно пространственно-фактурными метаморфозами.

Приведем схему фактурных смен по тактам: 2+2+2+4; 3+3; 3+4+2; 2+2+4. Из нее следует, что на протяжении 33 тактов происходит 11 фактурных смен, то есть в среднем каждые 3 такта меняется склад, обновляются рисунки, расширяется или сужается фактурное поле. Соответственно, такая пространственная активность влияет на тип целостного хронотопа сочинения, который является *мобильным по пространственной координате*. Как отмечает, наряду с другими исследователями импрессионизма, С. Мозгот, музыкальное пространство является категорией, имеющей стилеобразующее

значение в творчестве К. Дебюсси [7]. И данная прелюдия, являющаяся ярким образцом «звукописи» Дебюсси, подтверждает это.

Предлагаемый метод анализа фортепианных сочинений отнюдь не означает именно такого последовательного подхода; многое здесь определяется стилем произведения, его масштабом и приоритетными исследовательскими задачами. В рассмотрении произведений возможны разные варианты: в одних случаях можно проследить сначала временную структуру фаз, потом — пространственную (или наоборот). В других — возможно сразу их совместное исследование. Поэтому алгоритм хронотопического анализа при его заданной четкости не исключает некую вариативность. Важно, чтобы такой отчасти технологический подход к музыке сочетался с образными, пусть и краткими, характеристиками, иначе он может свестись к сухому «протокольному» описанию. Так, например, в прелюдии С. Рахманинова op. 32 № 4 e-moll сразу же обращает на себя внимание напряженная борьба двух тематических элементов, развернутая в явный эпико-драматический сюжет. А в пьесе Б. Бартока «Малые секунды и большие септимы» (№ 144 из цикла «Микрокосмос») внутренняя борьба происходит на уровне акустических интервалов, каждый из которых стремится завоевать пространство. Отметим также, что и не всякое сочинение требует анализа такого типа, однако его применение в рамках учебных курсов позволяет существенно обогатить и расширить аналитический аппарат музыковедов и исполнителей.

Литература

1. Астахова О. А. Временные структуры музыки Шопена // Проблемы анализа и интерпретации романтической музыки». К 200-летию со дня рождения Шопена, Шумана, Листа : сб. статей и материалов / Ред.-сост. О. А. Астахова; М-во культуры Рос. Федерации, Гос. музык.-пед. ин-т им. М. М. Ипполитова-Иванова. М.; СПб.: Нестор-История, 2013. С. 4-12.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / [сост. М. Бахтин]. М.: Художественная литература, 1975. С. 234-407.
3. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки. Вып. 1: Моцарт, Бетховен, Шопен, Шуман. Изд. 2-е, доп. / В. П. Бобровский; отв. ред. и авт. предисл. Е. И. Чигарева. М.: ЛИБРОКОМ, 2010. 266 с.
4. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки. Вып. 2: Чайковский. Мусоргский. Скрябин. Рахманинов. Дебюсси. 2-е изд. / В. П. Бобровский; отв. ред. Е. И. Чигарева. М.: КомКнига, 2008. 304 с.
5. Гоменюк С. Г. Музыкальный хронотоп: предмет и явление. Типология форм пространственно-временной организации в авангардной музыке : дис... канд. иск. : 17.00.01. Киев, 2006. 204 с.
6. Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Вопросы музыкальной формы : Сборник статей. Вып. 3 / Ред. В. В. Протопопов. М.: Музыка, 1977. С. 230-253.
7. Мозгот С. Музыкальное пространство в творчестве Клода Дебюсси: Монография. Майкоп, АГУ, 2008. 202 с.
8. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М., Музыка, 1982, 319 с.
9. Сараева М. Особенности музыкального хронотопа в творчестве Б. Бартока // Пространство и время в музыке / Отв. ред. Э. П. Федосова; Российская академия музыки имени Гнесиных. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1992. С. 47-63. (Сборник трудов. Вып. 121 / ГМПИ им. Гнесиных).