

Вопросы теории музыки

Лариса Крупина

ПРИНЦИП ХРОМАТИЧЕСКОЙ ПРУЖИНЫ В ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ ТЕМЕ: ПУТЕШЕСТВИЕ ПО СТРАНИЦАМ ИСТОРИИ

Тема данной статьи отчасти соприкасается с проблематикой интертекстуальности, ставшей в последние десятилетия одним из востребованных и перспективных научных направлений современного музыковедения. Подчеркнем, однако, что это лишь частичное соприкосновение, поскольку заявленный в данном случае аспект — «принцип хроматической пружины» в полифонической теме — затрагивает некие глубинные слои музыкального мышления, соотнесенные с конкретными творческими проблемами того или иного времени, того или иного автора. Проблемы эти в данном случае связаны с поиском способов логической организации хроматики, неизбежно возникающим на разных исторических этапах. Цель предлагаемой статьи — на примере полифонических тем разных композиторов показать один из возможных путей решения названной проблемы, демонстрирующий осознанные (или неосознанные) творческие пересечения на расстоянии нескольких веков.

Поводом к написанию статьи стала одна из полифонических тем Родиона Щедрина — тема фуги из его сатирической кантаты «Бюрократиада» (1963 г.), неожиданно показавшаяся знакомой. Она представляет собой мелодию, начало которой (1–4 тт.) опирается на скрытое двухголосие в виде противоположно направленных хроматических линий. Последовательное расширение тематического диапазона (от примы до децимы) напоминает процесс постепенного растягивания пружины, что придает мелодии необычайную упругость и энергию. Вспоминается основанная на том же принципе тема фуги Шостаковича *Des-dur* из его цикла «24 прелюдии и фуги», 1951 г. (примеры 1а и 1б).

Пример 1а

Р. Щедрин. Бюрократиада № 4 (тема фуги)



Пример 16. Д. Шостакович. Тема фуги Des-dur



Однако, скорее всего, не она послужила образцом для Щедрина. Думается, обе эти темы произошли от одного и того же первоисточника, отстоящего от них более чем на два столетия. Таким наиболее вероятным «предтекстом» (термин А. В. Денисова [1]) стала написанная в 1728 году тема органной фуги Баха e-moll (BWV 548) (пример 2). Именно в ней получила наиболее наглядное выражение звуковысотная структура, обозначенная А. Должанским как звукоряд, который «как будто “разматывается” от тонического центра» [2, 121], и названная А. Чугаевым «расходящимся конструктивным остовом» темы [10, 247]. В данной статье мы условно определяем ее как «принцип хроматической пружины».

Пример 2. И. С. Бах. Тема фуги e-moll



Барокко и XX век — связи между двумя эпохами давно замечены и изучены музыкальной наукой, достаточно вспомнить масштабное исследование М. Лобановой «Музыкальный стиль и жанр. История и современность» [5], во многом посвященное именно диалогу этих двух эпох. Не углубляясь в проблемы их культурологических связей, зададимся конкретным вопросом: что послужило тем творческим импульсом, который привел столь разных по стилю авторов к одной и той же конструктивной идее? Вопрос этот окажется особенно актуальным при осмыслении художественно-содержательных результатов, которые были ими достигнуты: концертно-игрового образа баховской темы, мрачного, жестко-напористого у Шостаковича, гротескового у Щедрина.

Ответ на этот вопрос лежит в сфере поисков способа логической организации хроматики, которые велись и в ту и в другую эпоху — в одном случае хроматики, уведившей от диатонической модальности в сторону централизованной тональности, в другом — от тональности в сторону новой модальности. Примененный Бахом строгий принцип опоры на скрытое поступенное голосоведение красиво расходящихся линий (подобных своеобразной «хроматической пружине») как раз и давал мелодии идеальную организованность, действующую в условиях и централизованной тональности, и хроматической модальности. «Объемность звучания, создаваемая со-

гласованно стремящимися в потоке гармонических смен скрытыми голосами, всегда позволяет отличить тему Баха среди множества тем других композиторов», — пишет по этому поводу Т. Свистуненко, акцентируя внимание на баховских скрыто-поступенных линиях [7, 149–151]. Это же характерное для великого полифониста явление С. Скребков называл «метрически-опорной линией», отмечая ее поступенность с преобладанием нисходящей направленности [8, 30].

Обратившись к органной фуге Баха, попробуем определить те конкретные проблемы тонально-гармонической системы, которые композитор в ней решал. Прежде всего, заметим, что уже на рубеже XVI–XVII столетий процессы преодоления диатонической модальности, ее усложнения и хроматизации привели к большому распространению полифонических (и не только полифонических) тем хроматического типа, что нередко намеренно декларировалось авторами в названиях произведений (Хроматический ричеркар Дж. Фрескобальди, Хроматическая фантазия Я. П. Свелинка). Среди них особое значение приобрела тема, основанная на нисходящем хроматическом тетрахожде от I ступени к V (воплощавшая известную риторическую фигуру *passus duriusculus*). Одним из первых материал такого рода применил Свелинк в своей знаменитой Хроматической фантазии.

Обратим внимание на гармонизацию этой хроматической последовательности (d-cis-c-h-b-a). В ней уже явно прослеживаются предвестники гармонической функциональности, например, ход I–#VII (d-cis) во всех проведениях гармонизован автентическим оборотом t-D. Вместе с тем черты модальности сказываются в гармонизации хода #VI–VI (h-b), который почти везде представлен как простое сопоставление мажорного аккорда субдоминанты с его минорным вариантом, либо с трезвучием натуральной VI ступени. Позднее (в 1689 г.) Г. Перселл в известной арии Дидоны из оперы «Дидона и Эней» (написанной в форме вариаций на хроматический бас в виде той же риторической фигуры в тональности g-moll), частично сохраняя принцип мажоро-минорного сопоставления трезвучий, вводит и другую гармонизацию этого хроматического оборота: секстаккорд мажорной субдоминанты (на #VI) переходит в уменьшенный вводный VII₂ (на VI натуральной ступени), обладающий более ярким функциональным тяготением.

В творчестве Баха одним из первых обращений к нисходящей гаммообразной хроматической теме стал хор № 2 из Кантаты № 12 «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» f-moll («Слезы, вздохи, беды трепет» в переводе М. Сапонова [6, 213]), написанный молодым двадцатитрехлетним композитором в 1708 году. Здесь таких сопоставлений мажорного и минорного вариантов одного и того же трезвучия (в данном случае субдоминантового секстаккорда) уже практически нет. Сложность функциональной гармонизации этого мелодического хода (#VI–VI) Бах разрешает таким образом, что либо первый, либо второй аккорд обязательно превращает в диссонирующий (на #VI ступени — это #VI₇ или вводный VII₇ к натуральной VII, на низкой VI ступени — II_{3/4}). В 1738 году Бах вновь обратится к музыке этого хора,

переработав его для Мессы h-moll (Crucifixus), где каждое из 13 проведений этой хроматической темы получит новую, всякий раз более сложную, гармонизацию, включающую, в том числе, сложнейшие эллиптические обороты. Что же касается органной фуги e-moll, появившейся спустя двадцать лет после 12-й Кантаты и принадлежащей перу уже зрелого мастера, то в ней Бах частично отталкивается от хора из Кантаты, но в чем-то и готовит свой будущий шедевр из Мессы, который, быть может не случайно, тоже окажется в тональности e-moll.

Правда, процесс гармонического варьирования в органной фуге ограничен наличием дополнительного восходящего скрытого голоса. Поэтому последующие изменения гармонии касаются лишь заключительного каденционного построения, прерывающего хроматику. Основная же часть темы получает единую гармонизацию. Ход I-#VII (e-dis) гармонизован автентическим оборотом, в котором доминанта чаще всего представлена гармонией напряженного вводного септаккорда (реже — гармонией D₉). Ход #VII-VII (dis-d) становится эллиптическим, поскольку связывает доминанту e-moll с доминантой (в виде вводного) к субдоминанте. Мажорный S₆ Бах преобразует в доминантовую гармонию к натуральной VII ступени, которая, в свою очередь, минуя разрешение, опять-таки эллиптически переходит в альтерированную двойную доминанту. Каждая гармония здесь четко функциональна, представляет либо разрешение предшествующего доминантового аккорда, либо диссонирующую доминанту, образующую отклонение в одну из ступеней данной тональности.

Как видим, уже на примере только баховского творчества видна определенная эволюция гармонизации хроматики, направленная в сторону повышения уровня ее функциональной определенности. Как же поступает в аналогичной ситуации Шостакович?

Шостакович, как и Бах, включает в тему фуги I I хроматических тонов и также ведет нижний скрытый голос от I к V ступени, верхний же доводит лишь до IV, из-за чего общий диапазон растяжки «пружины» («разматывания звукоряда» по А. Должанскому) составляет не октаву, а малую септиму. Что же касается гармонизации, то здесь тоже присутствуют отдельные функциональные обороты. Например, начальная интонация I-#I (или пониженная II) чаще всего гармонизируется отклонением во II ступень через вводный септаккорд, либо II низкая вместе со следующим вводным тоном образует альтерированную доминанту основной тональности. Однако ни один из аккордов, напоминающих какие-либо проявления побочных доминант, не получает у Шостаковича разрешения, а эллиптически переходит в другое диссонирующее созвучие. Поэтому в данном случае говорить о функциональной гармонии практически не приходится, и появление всевозможных альтерированных доминант — всего лишь иллюзия функциональных оборотов. На самом деле композитор руководствуется иными «правилами» — плавным хроматическим скрытым поступенным голосоведением каждой полифонической линии. При этом почти все вертикальные созвучия образуют ту или иную степень диссонантности, де-

монстрируя подход к вертикали, типичный для композитора XX века. И лишь традиционный тональный план экспозиции и первой половины развивающей части фуги с его четко функциональной направленностью (Т–D в экспозиции, параллель — доминанта к параллели — субдоминанта в виде II ступени на развивающей стадии) отчасти как бы компенсирует эту неклассическую гармонизацию. Впрочем, современный взгляд на тональный план развивающей части в целом (t–d–s параллельной тональности b-moll на первой стадии развития и Т–D–S далекой тональности A-dur на второй) обнаруживает и характерный для XX столетия конструктивный подход: два квинтовых тональных «веера», где второй — полутоном ниже первого: b–f–es, A–E–D.

Справедливости ради отметим, что некоторым хронологически более близким ко времени Шостаковича предвестником его темы Des-dur (хотя и без явных аллюзий на Баха) можно назвать еще один пример — тему фуги C-dur В. П. Задерацкого (примеры 3а и 3б) из цикла «24 прелюдии и фуги» (1937–1940). С темой Шостаковича ее сближает не только скрытый остов в виде расходящихся хроматических линий, но и мажорная ладовая основа. Небольшое отличие заключается лишь в порядке охвата хроматического звукоряда: две разнонаправленные скрытые линии разворачиваются не одновременно, а последовательно (сначала нисходящая, а затем уже восходящая), а также в наличии у Задерацкого повторяющейся звуковысотной оси «до», на которую словно «нанизываются» все остальные тоны. Тем не менее и здесь присутствует своя хроматическая «пружинка».

Пример 3а. В. Задерацкий. 24 прелюдии и фуги для ф-но. Тема фуги C-dur



Пример 3б. Проведение темы (басовый голос) в f-moll



Сходным образом Задерацкий подошел и к многоголосной трактовке этого материала, где уже I ступень гармонизована не тоникой, а либо удвоенной тритоновой квартой (I-#IV), либо альтерированным квартаккордом (#V-I-#IV) и лишь изредка тоническим трезвучием, но ни один диссонирующий аккорд не получает разрешения. Зато каждый из контрапунктов к теме (а в фуге три удержанных противосложения) опирается на скрытые поступенные линии (восходящие в одних и нисходящие в других голосах). Любопытно, что даже при дублировке одного из противосложений трезвучиями (проведение f-moll в развивающей части — см. пример 3б) ассоциации с функциональной логикой возникают лишь один раз — на границе четвертого и пятого тактов, где альтерированный секундаккорд побочной доминанты разрешается по тяготению в секстаккорд II низкой ступени (Ges-dur).

Те же принципы отчасти обнаруживаются и в фуге Щедрина, с той лишь разницей, что через четверть столетия после Задерацкого для композитора становятся неактуальными ни традиционный тональный план (его Щедрин не соблюдает даже в экспозиции), ни подражание структуре классических аккордов. Его хроматические гармонии сплошь диссонантны и не вызывают никаких ассоциаций с функциональной аккордикой.

В подобном подходе к многоголосной гармонизации в виде скрытых поступенных хроматических линий можно усмотреть некий отблеск того далекого времени, когда происходил переход от диатонической модальности к функциональности через модальную хроматику. Последняя, уже не обладая связующими силами диатонических ладов, но еще и не завоевав прочную функциональность, во многом опиралась именно на мелодическую логику поступенного голосоведения. Так, в одной из статей о хроматической гармонии Джезуальдо Н. Казарян сформулировала два основных принципа голосоведения, имевших особое значение в процессе освоения хроматики композиторами позднего Возрождения, — это принцип строго параллельного движения и хроматического противодвижения во взаимодействии двух или трех голосов музыкальной ткани [3, 105].

Как видим, на новом историческом этапе эти же принципы вновь оказались востребованными музыкальной практикой. Особую же силу скрепляющего действия скрытой линейности в условиях новой хроматики XX века заметил, в частности, Э. Курт. *«Насыщенность альтерациями, — пишет он в своем знаменитом труде «Основы линейного контрапункта», — связана с мощным возбуждением линейного развития, которое во всех без исключения художественных формообразованиях определяет сущность хроматики»* [4, 65].

Обращение к принципу «хроматической пружины» в полифонической музыке не исчерпывается названными произведениями. В XX веке этот найденный Бахом прием получил продолжение не только в отечественной, но и в западноевропейской музыке. Почти одновременно с Шостаковичем в 1952 г. был написан полифонический цикл для фортепиано «Musica ricercata» Д. Лигети. Одиннадцатая пьеса этого цикла, посвященная Дж. Фрескобальди, фак-

тически представляет собой фугу на хроматическую тему, начинающуюся, как и у Баха, со звука *e* первой октавы (случайно ли это совпадение?).

На этот раз тема строго серийна, охватывает все 12 тонов и занимает, как и у Баха, октавный диапазон (пример 4а). Строгий (хотя и неклассический) способ организации положен и в основу тонального плана — это однонаправленный ряд квинт (*e — h — fis — cis — gis...* и т. д.). Здесь композитор, известный своей остро новаторской стилистикой, еще более откровенно пользуется тем же принципом хроматического поступенного голосоведения. Удержанное противосложение фуги — нисходящая хроматическая гамма, которая по ходу развития постепенно дублируется разными интервалами (квинты, терции, септимы) и аккордами (пример 4б). Связи между вертикалями здесь уже только линейные, обусловленные не скрытым, а реальным поступенным голосоведением, которое и становится главным «режиссером» этой полифонической композиции.

Пример 4а. Д. Лигети. *Musica ricercata*. № 11 (Тема).
Andante misurato e tranquillo



Пример 4б. Седьмое проведение темы (верхний голос)



Своеобразная «изюминка» в строгой конструкции этой фуги состоит в том, что после четырех проведений (трехголосной экспозиции с одним дополнительным проведением) автор не только сокращает первую длительность темы, но и метрически сдвигает ее на одну четверть со слабой на относительно сильную долю, начиная не со второй, а с третьей четверти такта. Вместе с ней сдвигается и дублированное удержанное противосложение, то есть весь сопровождающий комплекс голосов.

Все эти исторические переключки не случайны. Сегодня, с позиций начала нового XXI столетия, становится очевидным, что названный принцип «хроматической пружины» является лишь частным проявлением более общих закономерностей. Например, его можно назвать особым выражением принципа звуковысотной *прогрессии*, получившего в XX веке весьма широкое распространение. Достаточно вспомнить тему Бартока из I части его «Музыки для струнных, ударных и челесты» (пример 5а) или тему фуги из Одиннадца-

той симфонии Шостаковича (пример 5б). Правда, обе они узкообъемны и занимают лишь квинтовый диапазон, при этом обе раскрывают свой звукоряд (хроматический у Бартока, именной лад у Шостаковича) в виде звуковысотной (а у Шостаковича еще и ритмической) прогрессии.

Пример 5а. Б. Барток. Музыка для струнных, ударных и челесты. Тема фуги



Пример 5б. Д. Шостакович. Одиннадцатая симфония, II часть. Тема фуги



Образ пружины в этих темах принимает несколько иной вид. Здесь словно содержится несколько попыток ее растягивания: мучительно-напряженных у Бартока, агрессивно-напористых у Шостаковича. Скрытое поступенное движение в них представляет собой не две расходящиеся линии, а единую волну, заданный же звукоряд раскрывается особым способом, отталкиваясь от повтора одного и того же краткого мотива, пополняющегося каждый раз новыми звуками.

Однако и звуковысотная прогрессия, в свою очередь, составляет конкретное проявление еще более общего принципа организации — звуковысотной комплементарности (дополнительности) или, в трактовке Е. Б. Трёмбовельского, модального принципа пополнения звукоряда [9, 26], ставшего одним из генеральных в музыке XX века. Полифоническая тема в силу своей горизонтально-линейной проекции представляет лишь наиболее наглядный способ его реализации. В разных же стилистических, жанровых, интонационных условиях он может принимать весьма многообразные формы — от строгой двенадцатитоновой серийности до свободной прогрессии.

В заключение приведем тему фуги из Второй сонаты для фортепиано (1982) воронежского композитора М. Зайчикова. В ней автор дважды разворачивает и сворачивает «хроматическую пружину», отталкиваясь, подобно Бартоку, от повторения краткого мотива, разрастающегося до октавного диапазона и полной двенадцатитоновости (пример 6).

Пример 6. М. Зайчиков Соната № 2. Тема фуги (II ч.)



Как видим, здесь нет расходящихся в разные стороны скрытых голосов, «пружина» растягивается лишь в одну линию, однако постоянное преодоление мелодических сопротивлений общему направлению движения в контексте скорого темпа и активной динамики позволяют и этой теме достичь столь же высокой степени упругости и энергии.

Таким образом, принцип «хроматической пружины» можно рассматривать как одно из проявлений звуковысотной комплементарности и прогрессии, который на новом историческом этапе — в условиях отсутствия функционально-гармонической системы — превращается в важнейший фактор, позволяющий организовать и упорядочить как полифонический материал, так и его контрапунктическое окружение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Денисов А. Интертекстуальность в музыке: Исследовательский очерк. Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013.
2. Должанский А. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Изд. 2-е. Ленинград: Советский композитор, 1970.
3. Казарян Н. О принципах хроматической гармонии Джекьюальдо // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до Романтизма). Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1978. Вып. 40. С. 99–117.
4. Курт Э. Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха / Под ред. Б. В. Асафьева. Москва: Гос. муз. издат., 1931.
5. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва: Советский композитор, 1990.
6. Сапонов М. Шедевры Баха по-русски. Москва: Классика-XXI, 2009.
7. Свистуненко Т. Эволюция раннебарочной фуги в клавирном творчестве И. С. Баха: Исследование. Саратов, СГК им. Л. В. Собинова, 2018.
8. Скребков С. Полифонический анализ. М; Л.: Музгиз, 1940.
9. Трёмбовельский Е. М. П. Мусоргский: Принципы ладового развития: Исследование. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1992.
10. Чугаев А. Учебник контрапункта и полифонии. Москва: Композитор, 2009.

REFERENCES

1. Denisov A. Intertekstualnost' v muzyke: issledovatel'skiy ocherk [Intertextuality in music: a research essay]. Saint-Petersburg: Publ. RGPU im. A.I. Gertsena, 2013.

2. *Dolzhansky A.* 24 preludii i fugi D. Schostakovicha [24 preludes and fugues by D. Schostakovich]. Leningrad: Sovetsky Kompozitor Press, 1970.
3. *Kazaryan N.* O printsipakh khromaticheskoy garmonii Dzhезualdo [On the principles of Jesualdo's chromatic harmony]. Istoriko-teoreticheskie voprosy zapadno-evropeyskoy muzyki (ot Vozrozhdeniya do Romantizma) [Historical and theoretical issues of Western European music (from Renaissance to Romanticism)]. Moscow: RAM im. Gnesinykh, 1978. P. 99–117.
4. *Kurt E.* Osnovy linearnogo kontrapunkta: Melodicheskaya polifoniya Batha [Fundamentals of linear counterpoint, the Melodic polyphony of Bach]. Moscow: Gos. Muz. Izdat., 1931.
5. *Lobanova M.* Muzykalny stil I zhanr. Istoriya I sovremennost' [Musical style and genre. History and modernity]. Moscow: Sovetskiy Kompozitor Press, 1990.
6. *Sapozov M.* Shedevry Batha po-russki [Bach's masterpieces in Russian]. Moscow: Klassika-XXI, 2009.
7. *Svistunenko T.* Evolutsiya rannebarochnoy Fugi v klavirnom tvorchestve J. S. Batha [Evolution of early Baroque Fugue in the clavier work of J. S. Bach]. Saratov: SGK im. L. V. Sobinova, 2018.
8. *Skrebkov S.* Polifonicheskiy analiz [Polyphonic analysis]. Moscow: Gos. Muz. Izdat., 1940.
9. *Trembovel'skiy E. M. P.* Musorgskiy: Printsipy ladovogo razvitiya: Issledovanie [The principles of modal development: a study]. Voronezh: Publ. Voronezh University, 1992.
10. *Chugaev A.* Uchebnik kontrapunkta i polifonii [Textbook of counterpoint and polyphony]. Moscow: Kompozitor Press, 2009.