

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Московская государственная
консерватория имени П. И. Чайковского»

На правах рукописи

Иглицкий Михаил Михайлович

**АЛЕКСАНДР ЧУГАЕВ
В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ И НАУКЕ**

Специальность 17.00.02 — «Музыкальное искусство»

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор Т. С. Кюрегян

Москва — 2021

Оглавление

Введение	4
Глава 1. Творческая личность Чугаева	13
К музыкальной биографии Чугаева	14
Чугаев-композитор	20
Чугаев-исследователь	26
Чугаев-педагог	33
Глава 2. Музыкальный язык Чугаева	38
Фундаментальные аспекты	39
Звуковысотная структура	39
Склад и фактура	43
Время и метроритм	46
Музыкальная форма	50
Индивидуальные решения	52
Техника «привилегированных серий»	52
Полифоническая гармония	62
Феномен мотивного метра	69
Особенности темообразования	72
Глава 3. Принцип развёртывания в музыке Чугаева	75
Феномен развёртывания	76
К истории термина	76
О природе явления «развертывание»	80
Развёртывание в музыке Чугаева	88
Развёртывание внутри темы	89
Развёртывание в связующих построениях	98
Развёртывание и форма целого	104
Перспективы метода	109
Заключение	118
Список литературы	123

Приложение 1. Список произведений А. Г. Чугаева.....	141
Приложение 2. Хронологический список научных работ А. Г. Чугаева ...	142
Опубликованные	142
Неопубликованные.....	143
Приложение 3.	
Аналитический очерк: Фортепианный квинтет А. Чугаева	145
Музыкальный язык квинтета	145
Форма частей Квинтета	169
Форма Квинтета в целом	185
Приложение 4. Научная рецепция текста А. Чугаева	
«Отыскание привилегированных серий по заданному сегменту»	187
Проблематика статьи	187
Метод отыскания привилегированных серий	188
Обоснование алгоритма.....	201
Ещё одно применение вспомогательного квадрата.....	207

Введение

«Сочинений, как известно, Александр Георгиевич оставил немного, но все работы, начиная даже с детских, носили отпечаток огромного дарования и оригинальности мысли» (Б. Чайковский¹).

Чугаев — деятель музыкального искусства и науки выдающегося дарования — в силу разных причин не получил должного внимания при жизни. Считая себя в первую очередь композитором, он никак не продвигал свои сочинения, и более всего известен как автор труда «Особенности строения клавирных фуг Баха» [5]. Но знакомство с его музыкой убеждает: пусть её и немного, но она принадлежит к высшим достижениям советской музыки 60–70-х годов и заслуживает пристального исследования².

Сейчас, когда второй авангард более не в новинку отечественному музыковедению и перестал перетягивать на себя основное внимание при изучении этого периода, постепенно возвращается интерес к другим композиторам, не порывающим с традицией, но логично развивающим её. По контрасту с авангардными течениями, это более умеренное направление выглядит монолитным; но рассматриваемое само по себе, оно обнаруживает множество новых явлений, и музыка Чугаева — одно из них. Принадлежащая «тональной традиции», она, как может показаться, допускает анализ привычным инструментарием, актуальным, например, для музыки Шостаковича (в классе которого учился Чугаев). Но попытка такого исследования оставляет слишком много белых пятен: традиционность оказывается иллюзорной, а имеющиеся инструменты — не вполне подходящими. Из сказанного

¹ Цит. по [69, с. 12].

² Рассказывая о «запоздалых премьерах» на фестивале «Московская осень», Е. Долинская ставит прозвучавший там Скрипичный концерт Чугаева в один ряд концертом Рославца, симфониями Мясковского и операми Мосолова и Прокофьева [47, с. 38].

следует **необходимость научной рецепции** музыки Чугаева, до сих пор не входившей в круг интересов музыкальной науки, и бесспорная **актуальность** исследований в данном направлении.

Публикаций, непосредственно посвящённых Чугаеву, совсем немного. В 2010 году вышла книга «Александр Чугаев в воспоминаниях современников»[9], куда вошли также некоторые материалы к биографии — включая несколько статей о музыке композитора. Все они были изданы в разное время в критической периодике и, как правило, не касаются музыкально-теоретических вопросов. В статье Дины Дараган [43], написанной в 1968 году, Второй квартет и Скрипичный концерт Чугаева рассматриваются более подробно, но автор, ориентируясь на широкую аудиторию, ограничивается отдельными теоретическими наблюдениями. В более ранней (1958) брошюре того же автора [42] основное внимание уделено ранним симфоническим произведениям — Концертной увертюре на русские темы и Драматической балладе.

По-своему примечательна долго остававшаяся неизвестной статья Д. Д. Шостаковича [172], написанная в 1954 году. И хотя она включает официозно-пропагандистские наставления в духе своего времени, Шостакович прямо указывает, что «Чугаев обладает настоящим большим композиторским дарованием», и защищает его музыку от антиформалистических нападок.

В 2012 году в Российской академии музыки им. Гнесиных состоялась XI Международная научная конференция «Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории истории и методологии», и один из её дней был целиком посвящён А. Г. Чугаеву³. Музыка его рассматривалась обзорно [119] или в историческом ключе [71], а научное наследие — более детально: важные соображения по изданным его трудам были высказаны в докладах Н. А. Симаковой [128] и Н. И. Тарасевича [140]. Кроме того, в статьях И. М. Иглицкой (совместно с Л. Л. Гервер) [30; 60] учтены и архивные материалы.

³ Прочитанные тогда доклады вошли в сборник [100].

В воспоминаниях можно отыскать различные сведения, касающегося жизненного пути композитора и его педагогического метода, а интерес к научному наследию возрос в связи с публикацией в 2009 году Учебника контрапункта и полифонии (по архивным материалам). Однако исследования его музыкального наследия в **теоретическом ракурсе**, изучение фундаментальных закономерностей функционирования его произведений, составляющие предмет данной работы, в опубликованной литературе практически отсутствуют.

Степень разработанности вопроса более чем неравномерна. Специальное теоретическое рассмотрение музыки Чугаева, повторим, практически отсутствуют в русскоязычной литературе и, тем более, в зарубежной. Вместе с тем отечественная наука уделяла достаточно внимания изучению общих закономерностей музыкального мышления в XX веке, — мышления, не порывающего с тональной традицией и типологически родственного чугаевскому. В области гармонии необходимые теоретические положения и аналитические рекомендации содержатся в многочисленных работах Ю. Н. Холопова [149; 150; 151; 152; 152; 154], Т. С. Бершадской [16], Н. С. Гуляницкой [40], Л. С. Дьячковой [48], М. И. Катунян [63; 64]; в области полифонии — в трудах И. К. Кузнецова [73; 74] и Н. А. Симаковой [127]; в области метроритма — В. Н. Холоповой [157; 158; 159], Т. В. Цареградской [162]; музыкальной формы — в работах разных отечественных авторов: М. Г. Арановского [11], В. П. Бобровского [19; 20], В. Б. Вальковой [26], Г. В. Григорьевой [37], В. В. Задерацкого [51; 52], Т. С. Кюрегян [79; 82], Н. А. Рыжковой [124; 125] В. С. Ценовой [165], в области музыкального восприятия — Е. В. Назайкинского [104; 105], В. В. Медушевского [97], и других. Дополненное базовыми положениями, сконцентрированными в коллективном труде «Теория современной композиции», всё названное позволяет изучать творчество отдельных композиторов в рамках общих закономерностей, определяющих музыкальное мышление в XX веке. И наконец, нельзя обойти стороной и теоретические открытия самого Чугаева, которые подчас помогают постигнуть и его музыкальное мышление.

Тем самым в связи с крайне неравномерным освещением различных аспектов, связанных с музыкой Чугаева, **предмет исследования** требует специального уточнения.

В настоящей работе на первый план выдвигаются проблемы, связанные с закономерностями организации музыкального времени, которое у Чугаева в значительной мере подчиняется принципу *развёртывания*. Закрепившийся в музыкальной теории в связи с музыкой позднего Барокко, он, однако, может иметь и более широкое — если не сказать почти безграничное — приложение в музыкальном искусстве. Эта проблема затрагивает фундаментальные свойства музыкального мышления во всех его проявлениях (не только звуковысотном, но и метроритмическом, тематическом, структурном), поэтому в поле зрения диссертации входит также всестороннее теоретическое освоение музыкального языка композитора.

Кроме этого дополнительным аспектом исследования становится соотнесение музыкально-теоретических трудов Чугаева с его собственной музыкой. За исключением статьи «Отыскание привилегированных серий по заданному сегменту», все остальные труды автора обращены к музыке предшествующих эпох, и не могут напрямую применяться к изучению его собственного творчества. Однако некоторые выводы, сделанные Чугаевым при рассмотрении полифонической музыки тонального генезиса, дают дополнительные аналитические инструменты, позволяющие более полно описать соотношение полифонического и гармонического начала уже в музыке самого Чугаева.

Перспективная **цель**, в направлении которой осуществляется данное исследование, — восстановить позднесоветскую тональную музыку (и её выдающегося представителя — Чугаева) в качестве специального объекта теоретического музыкознания, требующего адекватных методов анализа. В масштабах творчества Чугаева обозначим и более конкретную цель — установить позицию его композиционного метода на общеэволюционной шкале и выработать соответствующие способы его изучения.

На пути к этой цели достижимы следующие **задачи**:

- а) сформулировать основные теоретические проблемы музыки Чугаева;
- б) выявить наименее проясненные аспекты ее онтологии в существующей научной литературе по общей теории музыки;
- в) уделив особое внимание проблемам музыкальной формы и композиции в целом, выработать подход, позволяющий адекватно анализировать подобную звуковую материю и обусловленные ею методы работы.

Материал исследования, таким образом, оказывается весьма разнороден и лежит в нескольких плоскостях. Первое и самое главное — *музыкальные сочинения Чугаева*. Основное внимание уделяется сочинениям зрелого периода, принадлежащим к бесспорным шедеврам: Фортепианному квинтету (1970) и Фортепианному трио (1979), концентрирующим в себе музыкальные открытия Чугаева. К ним примыкает Скрипичный концерт (1962), в котором уже становятся заметны многие тенденции поздних сочинений. Более ранние произведения, где стиль Чугаева по тем или иным причинам еще не нашёл своего полного воплощения, привлекаются в плане сравнения, для рельефного показа позднейшего нового качества.

Необходимым материалом исследования (хотя и иного рода) являются также *теоретические труды*, где так или иначе освещается проблема развёртывания. Термин *развёртывание*, введённый Э. Куртом и попавший на благодатную почву в 1930-х годах, уверенно закрепился в отечественной музыкальной науке (даже более основательно, чем в зарубежном музыкознании). Различные определения и объяснения этого понятия, приведённые у Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана, В. П. Бобровского и В. В. Задерацкого, служат основой для обсуждения этого явления.

Важный материал исследования также составляют тексты самого А. Г. Чугаева. Его полифонические труды — «Особенности строения клавирных фуг Баха» [5] и Учебник полифонии [8] — проясняют отношение автора к фундаментальным проблемам музыкальной теории, которое так или иначе проявляется и в его композиторском творчестве. Особенное внимание уделяется статье «Отыскание привилегированных серий по заданному сегменту» [6], которая оказывается важной в

разных аспектах. Во-первых, она вплоть до недавнего времени не была опубликована и существовала в виде разрозненных материалов разной степени готовности. Во-вторых, эти тексты помогают объяснить некоторые особенности композиционной техники Чугаева, связанные со своеобразным употреблением 12-тоновых рядов. В-третьих, указанные материалы, оформленные «для себя», требуют расшифровки как авторской терминологии, так и нетривиальных выкладок, приводящих к нужному результату. Кроме этого, она позволяет лучше представить себе принципы теоретического мышления автора.

Наконец, невозможно обойти вниманием и мемуарные материалы, помогающие проследить становление его творческой личности. Они создают тот биографический «фон», без которого невозможна полноценная рецепция музыки композитора.

Методы исследования соответствуют характеру изучаемого материала. Заявленная задача осмысления ряда теоретических работ, так или иначе затрагивающих проблему развёртывания, предполагает их *критическое* рассмотрение, сопровождаемое *сравнительным анализом* концепций, принадлежащих различным учёным.

Необходимость так или иначе осветить жизненный путь Чугаева требует интерпретации *биографических* данных.

Комплексный подход к анализу музыки Чугаева базируется, в первую очередь, на выработанной в отечественной музыкальной теории *функциональной трактовке*. Его дополняет *научная интерпретация* текстов самого Чугаева в соотношении с уже сложившимися положениями *отечественной* музыкальной теории.

Наконец, совершенствование инструментария анализа музыки, основанной на принципе развёртывания, невозможно без применения фундаментального *системного подхода*, затрагивающего, помимо чисто музыкальных закономерностей, также общелогические принципы и с учетом особенностей человеческого восприятия.

Положения, выносимые на защиту:

а) Чугаев — выдающийся представитель отечественной композиторской школы, а именно того направления, которое, не отрицая тональную традицию, значительно расширяет её и «без революции», эволюционным путем приближается к новейшим явлениям музыки второй половины XX века. Его музыкальный язык, создающий лишь видимость традиционности, не поддаётся глубокому анализу привычными научными инструментами и требует привлечения новейших аналитических методов, в том числе и специально выработанных с учётом её специфики.

б) Системно-функциональный подход, характерный для отечественной музыкальной теории, актуален для анализа комплексных музыкальных явлений, не сводимых к какой-либо «типовой» композиционной технике. Конкретизация общих закономерностей в применении к избранному музыкальному материалу показывает действие фундаментальных функциональных отношений, завуалированное различным образом.

в) Принцип развёртывания, присущий музыке Чугаева, представляет собой определённое воплощение глубинных закономерностей музыки XX века, и требует специальной разработки в качестве значимой научной проблемы. Имеющиеся теоретические концепции описывают это явление скорее в общих чертах, в то время как анализ конкретных музыкальных произведений, воплощающих этот принцип, каждый раз требует индивидуальной «настройки» аналитического метода.

Научную новизну работы определяют следующие её позиции:

а) введение в научный оборот музыки Чугаева как художественного явления, ценного самого по себе и представляющего важное направление позднесоветской музыки;

б) анализ сочинений Чугаева с опорой на фундаментальные положения общей теории современной композиции, подтвердившей свою актуальность по отношению к разнообразным музыкальным явлениям XX века;

в) выработка на примере произведений Чугаева специального аналитического метода для музыки, построенной по принципу развёртывания, который может быть адаптирован и для иной музыки, типологически (а не только стилистически) сходной.

Теоретическая значимость диссертации состоит в пополнении аналитической базы музыкальной теории с использованием совершенствуемых методов исследования сложных музыкальных явлений XX века. **Практическая значимость** определяется вытекающей отсюда возможностью введения результатов исследования произведений Чугаева — в том числе обновлённых аналитических методов — в теоретические курсы музыкальных вузов и в перспективе — освоением его музыкального наследия более широкими кругами отечественных музыкантов.

Степень достоверности результатов исследования определяется, с одной стороны, опорой на комплекс подходов и методов, сложившихся в российском музыкознании. С другой — она подтверждается экспериментальными данными, полученными в процессе собственных исследований музыки Чугаева.

Апробация работы. Диссертация подготовлена на кафедре теории музыки ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», обсуждалась на заседаниях кафедры и была рекомендована к защите 22 января 2021 года. Основные положения диссертации освещены в трёх статьях, опубликованных в рецензируемых изданиях, рекомендуемых ВАК при Министерстве образования и науки Российской Федерации⁴.

⁴ *Иглицкий М.* Техника «привилегированных серий» Александра Чугаева // Научный вестник Московской консерватории. 2017. №1 (28). С. 124–150; *Иглицкий М.* Иллюзия традиционности: музыка Александра Чугаева // Журнал Общества теории музыки. 2019. №2 (26). С. 55–66; *Иглицкий М.* Александр Чугаев: композитор, исследователь, педагог // Научный вестник Московской консерватории. 2019. №2 (37). С. 156–173.

Структура работы соответствует вышеизложенным задачам и способам их решения. Диссертация состоит из введения с постановкой проблемы, трёх глав, заключения, содержащего основные выводы, списка литературы и четырёх приложений.

В первой главе обрисована творческая личность Чугаева: намечены основные вехи его биографии и в целом освещаются три стороны его музыкальной деятельности: композиция, научные исследования и педагогика. Во второй главе рассматривается музыкальный язык композитора, — сначала его фундаментальные аспекты (звуковысотность, склад и фактура, метр и ритм, форма), затем специфические свойства музыки Чугаева: своеобразное преломление двенадцатитоновости, вопросы полифонической гармонии, феномен мотивного метра и особенности темообразования. Третья глава посвящена явлению развёртывания: после общей характеристики с опорой на отечественную теоретическую традицию и с учётом зарубежного опыта подробно анализируется его применение в музыке Чугаева.

В приложениях представлены: списки произведений и научных трудов А. Чугаева (I–II); очерк, где на примере Квинтета Чугаева более полно демонстрируются предложенные в диссертации методы анализа (III); подробное разъяснение непонятного для понимания текста Чугаева о привилегированных сериях (IV), включающее и архивные материалы.

Глава 1. Творческая личность Чугаева

Фигура Чугаева одновременно типична и необычна для своего времени. Композитор, создавший узнаваемый собственный стиль ещё в годы обучения в консерватории. Музыковед, книгой о клавирных фугах Баха сказавший новое слово об их строении. Педагог, чьи ученики называют его Учителем. И в то же время — поразительно мало «материальных следов»: чуть более десятка сочинений и только одна монография, вышедшая при жизни автора.

«Может ли человек считаться композитором, если у него мало сочинений?» — спросил как-то Чугаев [59, с. 281]. Можно также спросить: а можно ли считаться музыковедом, опубликовав всего один труд? Познакомившись с музыкой Чугаева, которую Л. Гервер назвала «собранием избранных вещей» [66, с. 338], и оценив глубину его исследовательской работы, можно с уверенностью ответить — *да*.

Невозможно, однако, определить, что именно удерживало композитора от активного музыкального творчества; причин, видимо, несколько. В первую очередь, глубоко личное: «После сорок восьмого года писать музыку стало неинтересно и незачем» [59, с. 281]. С течением времени формировалась позиция, выражаемая афоризмом «Бетховен уже всё написал»⁵. Чугаев также неоднократно повторял: «Написано так много прекрасной музыки, что нет смысла умножать своими сочинениями океан неисполняемого» [142, с. 267]. В связи с этим — строжайший отбор музыкальных идей, лишь немногие из которых расценивались как достойные записи⁶. Кроме того, ввиду большой педагогической нагрузки достаточно времени для сочинения было только летом [169, с. 19].

С научными трудами Чугаева ситуация иная. Его исследовательская деятельность естественным образом связана с преподаванием музыкально-теоретических

⁵ Это высказывание было не случайным, оно упоминается в воспоминаниях не только Е. А. Чугаевой [169, с. 111], но и Л. Б. Шишхановой [170, с. 249].

⁶ Из диалога с Е. А. Чугаевой: «Что? — спрашиваю, — тебе мысли никакие не приходят?» — «Мыслей приходит, — говорит, — очень много, но они ничего не стоят» [169, с. 14].

дисциплин, и первые работы имеют явную методическую направленность. В них автор начинает систематизировать и уточнять имеющиеся теоретические положения, что впоследствии перерастает в полномасштабные исследования. Так, наработки 60-х годов по теории фуги на материале «Хорошо темперированного клавира» вылились в монографию «Особенности строения клавирных фуг Баха». Дальнейшая работа в конце концов воплотилась в Учебнике контрапункта и полифонии, который по сути представляет собою фундаментальное исследование. К сожалению, автор не успел завершить свой труд, и по имеющимся материалам в 2009 году была опубликована первая часть Учебника⁷. Там обнаруживаются многочисленные новации Чугаева, относящиеся и к более частным вопросам (например, классификация видов ответа), и к более общим (склад и фактура). При этом автор, как правило, скромно называет собственные открытия «уточнениями». «В Учебнике немало собственных, принадлежащих Александру Георгиевичу, открытий и весьма интересных научных положений, — пишет Н. А. Симакова, — и в то же время он поражает своей интеллигентностью, доскональностью, корректностью изложения предлагаемого материала, тщательностью его проработки» [128, с. 265]. Думается, что полное освоение музыкально-теоретического наследия Чугаева ещё впереди⁸.

К музыкальной биографии Чугаева⁹

Александр Георгиевич Чугаев родился в Ейске 27 января 1924 года¹⁰. Отец — Георгий Кириллович — был известным в городе архитектором, а мать — Антонина

⁷ К публикации также планируется План-конспект учебника, в котором, однако, достаточно подробно излагаются основные положения недостающих глав (общий объём его составляет почти 400 машинописных страниц).

⁸ Как отмечает С. Н. Лебедев, часто случается так, что «оригинальный автор — именно в силу своей оригинальности — как правило, остается непонятым обществом». В определённой мере это приложимо и к научным новациям Чугаева [85, с. 25].

⁹ Основным источником биографических сведений служат воспоминания Е. А. Чугаевой [169].

¹⁰ В официальных документах днём рождения по ошибке значится 29 января [169, с. 107].

Александровна — до замужества училась в Строгановском училище. Она и давала ребёнку и первые уроки музыки. Уже в пятилетнем возрасте он проявил разнообразные способности: играл немного на рояле и кое-что сочинял, по примеру отца тянулся к черчению, интересовался математикой и астрономией. Осенью 1929 года по совету скрипача Виктора Туцевича, приходившегося дядей, талантливого мальчика везут в Москву, где его прослушивают сёстры Гнесины. Поскольку в пятилетнем возрасте было ещё рано поступать в школу, Евгения Фабиановна посоветовала продолжать домашние занятия и вернуться в Москву через три-четыре года. Так и вышло: в 1933 году она принимает девятилетнего музыканта в свой класс. Другими учителями Чугаева становятся В. А. Таранущенко (сольфеджио и теория музыки), Е. О. Месснер (класс детского сочинения)¹¹, а позже — и В. Я. Шебалин (который руководил сочинением у старших). В классе Е. Ф. Гнесиной завязалась — на всю жизнь — дружба Чугаева с Борисом Чайковским.

Окончив училище в 1940 году, Чугаев поступает в Московскую консерваторию в класс сочинения В. Я. Шебалина. Среди его преподавателей также — И. В. Способин, Б. Л. Яворский, М. С. Пекелис, Л. А. Мазель, и Г. И. Литинский.

Но уже после первого курса началась война. Группа студентов во главе с Литинским записалась в московское ополчение, и только счастливый случай спас их тогда от неминуемой гибели¹². 1941–1944 годы Чугаев провёл в Ейске. До начала оккупации (в августе 1942) он был мобилизован на строительство оборонительных сооружений, а после был вынужден прятаться в специально вырытом окопе во дворе дома — военные власти регулярно разыскивали рабочую силу.

¹¹ По воспоминаниям Б. Чайковского, «первоначально Евгения Осиповича [Месснера] пригласили именно из-за того, что появился Шура Чугаев. Вскоре мы стали заниматься вдвоём, а потом, буквально через год в классе, вероятно, было уже человек десять» (цит. по.: [69, с. 12]).

¹² По рассказу Е. Чугаевой, начальник временного лагеря, полковник, предвидя судьбу ополченцев, тайно вызвал к себе Литинского и посоветовал ему как можно скорее уходить из лагеря вместе со студентами [169, с. 58-59].

В 1944 году, когда появилась возможность вернуться в Москву¹³, Чугаев возобновляет занятия в консерватории. В то время туда был приглашён Д. Д. Шостакович, и Чугаев, мечтавший учиться у него с юных лет, перешёл в его класс¹⁴. Тогда появились, в частности, Шесть прелюдий для фортепиано, высоко ценившиеся как профессором, так и одноклассниками. К тому же периоду принадлежит и Первый струнный квартет. Несмотря на статус «студенческой работы» в этих сочинениях уже ясно слышен индивидуальный стиль автора: как отмечает его сокурсник, композитор А. Муравлёв, уже тогда в сочинениях Чугаева стало пробиваться нечто совершенно самобытное (хотя и в русле того направления, которое определил Шостакович) [102, с. 137].

Ещё в годы обучения в консерватории Чугаев начал преподавать¹⁵, по приглашению Елены Фабиановны, в музыкальном училище Гнесиных (с 1947). По её же протекции он вел в 1948–1951 годах теоретические предметы и композицию в музыкальной школе в г. Бабушкине¹⁶.

В 1948 году Шостакович был уволен из консерватории, а его ученики вслед за учителем объявлены формалистами. В докладе начальника Главного управления

¹³ В то время Елена Фабиановна устроила его мать работать секретарём в школе, и благодаря этому смогла оформить на её имя полуподвальную комнату в здании, обставленную старой школьной мебелью.

¹⁴ Как вспоминает Карен Хачатурян, Шебалин, загруженный ректорскими обязанностями, сам предложил своим студентам (А. Чугаеву, К. Хачатуряну и Б. Чайковскому) перейти в класс Шостаковича [146, с. 115].

¹⁵ Как шутливо рассказывал сам Чугаев, склонность к музыкально-теоретическим предметам привила ему довольно необычным способом и, как кажется, без всякого намерения Евгения Фабиановна: «Она была уже больна и во время урока полулежала на кушетке поодаль от рояля. Ноты были у нее. Ученик должен был играть наизусть, и если он путался в тексте, Евгения Фабиановна подсказывала примерно так: “...а теперь квинт-сектаккорд второй ступени...” Приходилось понимать» [59, с. 279-280].

¹⁶ Ныне — Музыкальная школа им. А. Н. Скрябина.

музыкальных учреждений Г. А. Орвида (15 марта на общем собрании в Консерватории) были упомянуты «студенты старших курсов Чайковский, Чугаев и Хачатурян», которые «не умеют отражать чувства современного советского человека» (цит. по: [28, с. 387]). Влияние этих событий на жизнь Чугаева было огромным.

Той весной Чугаев по просьбе А. Муравлёва готовил его сестру, Евгению, к выпускным экзаменам в ЦМШ по теоретическим предметам. Знакомство вскоре переросло в роман; годом позже состоялась свадьба, а 9 мая 1950 года у них родился сын Егор (Георгий).

Консерваторское обучение закончилось в 1949 году. Числясь (после увольнения Шостаковича) в классе Ю. А. Шапорина, Чугаев откладывает государственные экзамены и выходит из консерватории с правом сдать их в течение двух лет. Он получает диплом только в 1951 году, представив самостоятельно подготовленную Концертную увертюру на русские темы. В автобиографии от 1974 года, хранящейся в личном деле Чугаева в архиве ГМПИ им. Гнесиных, композитор упоминает среди написанного в консерваторские годы «ряд сочинений для фортепиано, скрипки, симфонического оркестра, ряд романсов, песен и ансамблей». К произведениям тех лет относятся кантата «Полководцу побед» на слова Ашота Граши, уже упоминавшиеся Прелюдии для фортепиано, Первый квартет и Скрипичная соната (использованная позже при работе над Скрипичным концертом) [172, с. 498].

К началу послеконсерваторского этапа относится знакомство с Халиком Заимовым, который попросил Чугаева помочь с музыкально-теоретическими предметами и композицией. Занятия оказались успешными: по окончании консерватории (в 1952 году) Заимов вступил в Союз композиторов (1953), а его Прелюдии даже выдвигались на Сталинскую премию. Нашлись, правда, «доброжелатели», которые приписывали их самому Чугаеву [169, с. 67-68], но связанные с этим неприятности не разрушили их дружеских отношений, которые продолжались до конца жизни [55, с. 160].

Сам Чугаев вступил в Союз композиторов в 1952 году, и еще несколько лет (до середины 50-х) продолжалась его «идеологическая обработка». По оценке коллег, творчество Чугаева всё ещё требовало «очистки от формализма». Например,

Второй квартет критиковали за «гротескно изломанное обыгрывание всякого рода банальностей, искусственное окарикатуривание народно-песенных мелодий, обращение к режущим слух гармоническими жёсткостям» [107, с. 33]. В том же номере в редакционной статье «Советской музыки» Квартет примерно по тем же причинам назван «явно неудачным» [109, с. 10], хотя эта оценка выглядит явно предвзятой.

С 1952 года Чугаев преподаёт уже не только в училище Гнесиных, но и в Институте. Тогда же, вновь благодаря усилиям Елены Фабиановны Гнесиной, жилищные условия Чугаевых несколько улучшились: из школьного подвала они переехали в коммунальную квартиру. Прошение в Мосгорисполком с просьбой поставить семью Чугаевых в очередь на квартиру не было удовлетворено, но вскоре Чугаев (вместе с Б. Чайковским) смог записаться в дом от Музфонда Союза композиторов, запланированный для малоимущих композиторов (достроен он был только в 1959 году).

В те непростые годы Чугаев создаёт по заказу Музфонда симфонические произведения — Поэму «1905 год» (1955) и Драматическую балладу (1957), посвящённые юбилеям революционных событий. Совместно с Х. Заимовым он работает над балетом «Черноликие» (1960)¹⁷; сочиняет музыку к документальным и научно-популярным фильмам¹⁸.

Начиная с 60-х годов научная и педагогическая деятельность постепенно вытесняет композиторскую. В 1967 году Чугаев получает звание доцента. В 1972 году выходит его учебное пособие по полифонии (написанное в соавторстве с А. Степановым), а в 1975 — книга «Особенности строения фуг Баха». Обстоятельства публикации этой монографии оказались не самыми благоприятными: рукопись лежала в издательстве как с конца 60-х годов, однако выпускалась в спешке — взамен

¹⁷ Первое представление балета состоялось только в 1964 году, хотя написан он был уже в 1960 [55, с. 159].

¹⁸ В частности, им создана музыка к фильмам «Как поймали Семагу» (1958), «Произведение искусства» (1959).

чего-то иного, запланированного, но не готового. Времени на корректуру было совсем немного, поэтому в книге осталось порядочно опечаток и неточностей, особенно в многочисленных (более двухсот) нотных примерах и схемах¹⁹.

В 1962 году по заказу Нелли Школьниковой Чугаев сочиняет Скрипичный концерт. К сожалению, это произведение прозвучало всего несколько раз и не вошло в постоянный репертуар исполнительницы. Немногим лучшая судьба постигла и другое произведение 60-х — Каприччо для скрипки соло. Написанное в качестве обязательной пьесы для конкурса им. Чайковского, оно в итоге не вошло в программу²⁰. В 1975 году Каприччо становится второй частью цикла «Диалог и каприччио» (цикл опубликован лишь в 1986 году).

1970-е годы — время наивысшего расцвета композиторского таланта Чугаева. В это время на свет появляются всего два произведения — Фортепианный квинтет (1970) и Фортепианное трио (1975–1979), но именно они составляют вершину его творчества (сам Чугаев считал своим лучшим сочинением Квинтет). Трио, оказавшееся последним сочинением композитора, было записано фирмой «Мелодия» в исполнении автора, Е. Чугаевой и В. Фейгина, и это единственная прижизненная студийная запись музыки Чугаева.

Между тем педагогическая работа шла по нарастающей. С 1983 года Чугаев преподает в Консерватории²¹, чего настойчиво добивался А. С. Леман. Видя в Чугаеве «камертон совести», Леман «охотился за ним, как за редким зверьком» [59, с. 279]. По инициативе того же Лемана от лица Консерватории ему был заказан учебник полифонии и Чугаев с воодушевлением принялся за работу: к тому моменту он уже собирал материалы для большого научного труда, и такое предложение оказалось кстати. Именно этим обстоятельством объясняется своеобразный

¹⁹ В переиздании книги, осуществлённом в 2014 году (к 90-летию со дня рождения Чугаева), многие ошибки исправлены.

²⁰ Поскольку в 1967 году Каприччио было уже опубликовано, можно предположить, что оно создавалось к III (1966) или II (1962) конкурсу.

²¹ Не оставляя до 1985 года и Институт им. Гнесиных.

формат книги — исследование, представленное в виде учебного пособия. Завершить его не позволила внезапная смерть автора. На основании подготовленного им плана-конспекта И. Иглицкая, ученица Чугаева, привела в порядок обширные материалы и осуществила чистовую машинопись. Текст был одобрен Леманом, но с его кончиной (в 1998 году) дело опять застопорилось. Книгу удалось выпустить только в 2009 году, спустя 19 лет после смерти автора.

Скончался Александр Георгиевич Чугаев 22 марта 1990 года. Менее чем за год до этого — 1 апреля 1989 года — состоялся его авторский вечер в Рахманиновском зале консерватории, приуроченный к 65-летию композитора. На нём были исполнены все изданные камерные сочинения Чугаева — Второй квартет, Фортепианное трио, Диалог и каприччио, Фортепианный квинтет.

* * *

Небольшое число сочинений не скрывает значительность фигуры Чугаева, а скорее напротив, подчёркивает её. Лучшие его произведения — а именно по ним судят о «величине» композитора, — достойны встать в один ряд с выдающимися образцами камерной музыки XX века.

На протяжении всей жизни Чугаев не считал нужным (и возможным) отстаивать «свое место под солнцем» ни в издательствах, ни в концертных залах. Тем более необходимо, по завету А. С. Лемана, «сделать так, чтобы живое художественное, научное наследие Александра Георгиевича Чугаева жило» [90].

Чугаев-композитор

Композиторскую деятельность Чугаева можно назвать очень *экономной* — во многих смыслах. Прежде всего, это экономный расход творческих сил: к сочинению музыки автор всегда подходил с большой основательностью, не разбрасываясь по мелочам. Как вспоминает А. Муравлёв, Чугаев органически не переносил даже само слово «халтура», и ничего не мог делать поверхностно и «нарочно», работая только если появлялась внутренняя потребность, ощутимые внутренние импульсы, а его композиторский труд протекал чрезвычайно напряжённо, даже в какой-то степени драматически [102, с. 134].

Экономность чувствуется и в самой музыке Чугаева. «Александр Георгиевич не был “открытым” человеком. Он лишь иногда “приоткрывал дверцу”», — говорил М. Турчинский, много лет друживший с композитором [142, с. 271]. С полной уверенностью эти слова можно отнести и к музыке Чугаева. Владея широким арсеналом различных композиционных техник, исторически простирающихся от строгого письма до собственного варианта техники двенадцатитоновых рядов, он никогда не допускал «случайного» их применения²².

Обращение к тому или иному приёму всегда оправдано композиционной необходимостью и органично включается в музыкальную ткань, не создавая эффекта чего-то чужеродного. Это касается не только небольших вкраплений двенадцатитоновых рядов, но и, например, ракохода всей музыкальной ткани целиком, простирающегося на десятки тактов в финале Квинтета. Как пишет ученик Чугаева, композитор Сергей Беринский, «индивидуальность художника <...> подчиняет себе все параметры музыкальной речи и формы» [15, с. 24].

Ещё одно проявление композиционной экономии связано с самим музыкальным материалом. С большим мастерством (не в последнюю очередь — полифоническим) Чугаев создаёт всё новые и новые варианты и соединения развиваемого материала, «придерживая» выразительные мелодии для новых тем. При этом в Трио подобная экономность такова, что каждая из двух побочных тем характеризуется всего лишь одной яркой фразой — оставаясь при этом хорошо узнаваемой. Обе их композитор использует для построения двух кульминаций в разработке, опять-таки, ограничивая их появление единственным разом — в высшей точке динамической волны.

Такая строгая и точная «дозировка» даёт композитору достичь высочайшего драматургического напряжения, не выходя за рамки камерного состава и практически не используя новых инструментальных техник. «Он создавал настоящую, серьезную, *свою* музыку, чем-то, казалось, похожую на него самого —

²² При этом, если ученик упорно игнорировал достижения музыки XX века, Чугаев строго напоминал, что «техника, между прочим, для того и существует, чтобы ею пользоваться» [50, с. 184].

без внешней броскости, излишеств», — пронизательно отметил Р. Леденёв [87, с. 126].

Как уже говорилось, возможность по-настоящему погрузиться в процесс сочинения представлялась Чугаеву только во время летнего пребывания в Доме творчества «Иваново». В отличие от музыкально-теоретических изысканий, которым домашняя суэта совершенно не мешала, композиторская деятельность требовала максимального сосредоточения и изоляции от окружающего мира. Даже заходить в комнату, когда он сочинял, было запрещено [169, с. 19].

В воспоминаниях о Чугаеве часто звучит мысль о необыкновенном контрасте внешнего спокойствия, неторопливости, даже некоторого равнодушия с эмоциональным накалом его музыки. Думается, что композиторское творчество было для Чугаева практически единственным способом выразить *свое*... Многие из знавших его, не сговариваясь, произносят слово «тайна» — адресуя его и к личности Чугаева, и к его музыке.

Приблизиться к этой тайне творчества Чугаева можно разными путями. Один из них — соотнести его музыку с той, которую он сам особенно ценил и выделял среди другой. В воспоминаниях неоднократно названы имена любимых композиторов — Бах, Шостакович, Малер, Брамс, а также Шуберт и Мусоргский. Однако отношение к ним было разное. В некоторых случаях можно попытаться, не впадая в банальности, провести некоторые параллели, в той или иной степени помогающие постигнуть музыку Чугаева.

На вопрос «какой композитор лучше всех на свете?» Чугаев отвечал однозначно и без малейших колебаний — Бах [59, с. 274]. Его музыка служила высшим эталоном композиторского мастерства во всем: в гармонии, полифонии и формы, и, как представляется, во многом задавала высокую чугаевскую планку отбора музыкальных мыслей, — «достойных записи».

Более непосредственно прослеживается влияние Шостаковича — на композиционную технику как таковую, и это неудивительно. Удивительно то, что, перенимая характерную для своего учителя манеру работы с музыкальным материалом,

Чугаев не стал ещё одним из множества «маленьких шостаковичей», но при этом органично развивал её в рамках своего собственного стиля.

Совершенно по-иному была близка Чугаеву музыка Малера. Как вспоминает И. Иглицкая, он «принадлежал к числу тех композиторов, к которым у Александра Георгиевича было особенное отношение. Трудно точно определить, в чем оно заключалось, — но видно было, что Малер вызывал напряжение эмоций существенно выше некоей обычной черты» [59, с. 277]. Кроме непосредственной эмоциональной связи, можно заметить сходство в некоторых характерных выразительных приёмах, выходящих за рамки чисто технических.

Малер, как известно, часто обращается к намеренно простым мелодиям, не стесняясь и даже стремясь к наивности выражения²³. Важно это было и для Чугаева, о чём он не раз упоминал²⁴. Простая тема²⁵, помещённая в контекст более сложного музыкального языка, оказывает особый художественный эффект. Такова, например, главная тема финала Второго квартета (в диатоническом миноре) после диссонантного материала вступления. Сходство иногда практически буквально: так, начало Второго квартета практически цитирует Четвёртую симфонию Малера:



²³ Наивности как действующей силе музыки Малера посвящены даже отдельные работы, см., например [175].

²⁴ «Однажды в разговоре возникла тема о наивности композиторов. По мнению Александра Георгиевича, наивность — чрезвычайно ценное качество. “Очень много наивности у Моцарта, — пояснил он. — И совсем нет у Кабалевского”» [59, с. 281].

²⁵ «Как-то я никак не мог сочинить хорошую тему для симфонии. “Не мудрствуйте лукаво! Принесите простую тему”, — просил он. Я принес “простую” тему. И он темпераментно заявил: “Это никуда не годится! Это тривиальная, пошлая тема!” Оказалось, сочинить “простую” тему было труднее, чем “сложную”.» [62, с. 170-171].

Из более общих вещей можно отметить своеобразное «мерцание» одноимённых мажора и минора (остающееся в качестве характерной черты стиля Чугаева даже в условиях хроматической тональности), явно родственное подобному явлению у Малера и, более отдалённо, Шуберта.

Связь с музыкой Брамса, особенно позднего периода, довольно явно чувствуется в творчестве Чугаева. Известно, что композитор высоко ценил, в частности, Кларнетовый квинтет ор. 115, и музыкальное впечатление от Квинтета Чугаева отчасти напоминает о нем. Присутствуют и конкретные черты сходства: склонность к симфоническому размаху в камерных произведениях, чрезвычайное внимание к стройности формы, заметная роль полифонического многоголосия в музыкальной ткани. Уловима и некоторая близость музыкальных образов, которые нередко носят характер отстранённого созерцания. Наконец, известно, что обоим композиторам была свойственна общая скромность и самоцензура, особенно в поздний период [56].

Композиторское мышление Чугаева проявлялось не только в собственных произведениях, но и в аналитической работе с чужими. Л. Гервер прямо называет аналитическую установку Чугаева «композиторской» [31, с. 208]. Безупречно владея современным ему музыкально-теоретическим аппаратом, он никогда не допускал формального подхода к разбору музыкальных произведений, «подгону» под схемы и т. п. Напротив, если что-то не укладывалось в привычные закономерности, Чугаев предлагал действовать «по-простому, по-неучённому» [59, с. 283].

Композиторский анализ Чугаева заключался, в первую очередь, в выявлении *конкретных* композиционных особенностей отдельных сочинений — «как сделано», «для чего сделано» и «каков художественный результат сделанного»²⁶. Такой вопрос подразумевает рассмотрение гармонии, формы, голосоведения и т. п. не только самих по себе, а как *средств* достижения какой-либо художественных цели.

²⁶ Чугаев формулирует эти вопросы, рассказывая о *композиторской направленности* аналитической работы Г. И. Литинского [3, с. 72-73], безусловно, обозначая этим и собственную аналитическую позицию [30, с. 183].

Т. Лейе отмечает, что такой подробный анализ «снизу», от самого материала, контрастировал и хорошо дополнял масштабные концепции В. П. Бобровского, ассистентом которого в классе анализа некоторое время был Чугаев [89, с. 156].

Тем не менее, подробное изучение «как сделано», не мешало проводить широкие обобщения, связанные с индивидуальными особенностями стиля конкретных композиторов. Так, Э. Бойко упоминает о том, в музыке Чайковского Чугаев отмечал в первую очередь нарушения «общих норм», например, использование характерно кадансовых оборотов уже в начальных тактах темы, а по отношению к Шостаковичу демонстрировал, как в условиях значительного обновления музыкального языка он не теряет опоры на «классические устои» [21, с. 168].

Книга «Особенности строения клавирных фуг Баха» также иллюстрирует чугаевскую установку на «композиторский анализ». Её построение достаточно типично: вначале следуют три теоретические главы, посвящённые теме и противосложению, интермедиям и форме фуги в целом; а в последней, четвёртой главе — рассматриваются все фуги ХТК. Однако даже в начальных, «теоретических» главах изложение материала сопровождается существенно бóльшим числом примеров, чем это можно было бы предположить. Более того, примеры не только иллюстрируют какое-то теоретическое положение, но и сами часто анализируются уже в контексте композиционных особенностей конкретной фуги. Аналогичным образом баланс смещён и в четвёртой главе — хотя фуги и сгруппированы по параграфам соответственно общей композиционной схеме (которых в ХТК Чугаев выделяет восемь, сообразно различным признакам), в первую очередь обсуждается вопрос — как сделана *именно эта* фуга.

Чугаев не любил отвечать на вопрос о своей профессии: «Скажешь “композитор”, — сразу спросят: “А какие вы песни написали?”» [59, с. 271]. И тем не менее, именно композиция при характеристике его творческой личности должна стоять на первом месте: даже не занимаясь непосредственно сочинением музыки, Чугаев, не переставал мыслить композиторски.

Чугаев-исследователь

Рассматривая список научных трудов Чугаева, опубликованных и неопубликованных, можно прийти к выводу, что сфера его исследовательских интересов была ограничена исключительно полифонической наукой. Но такой вывод не совсем точен. Исследовательская — в широком смысле — деятельность Чугаева выходила далеко за рамки полифонии и даже теории музыки. Обладая аналитическим складом ума, он интересовался многими естественными и точными науками²⁷, и главным внемузыкальным увлечением композитора следует считать математику. На полках его библиотеки заметное место занимают книги по высшей математике, и во многие из них вложены листки с расчётами. Неудивительно, что проявлявшийся с детства интерес Чугаева к математике воздействовал на стиль мышления и способ рассуждений исследователя. В самом общем плане это выражается в стремлении к *рационализации*. Поясним, как это можно приложить к музыковедению.

Любая музыкальная теория так или иначе строит модель предмета, который изучает²⁸. Обычно она фиксирует некоторый круг понятий с помощью определений той или иной точности. Определения эти бывают достаточно строго формализованы, как-то: признаки совершенной каденции или же перечень консонансов и диссонансов в строгом стиле. В этих и других подобных случаях не составляет никакой проблемы отнести явление в одну или другую категорию. В иных ситуациях границы бывают весьма размыты (например, между различными видами фактуры), и определение их так или иначе апеллирует к слуховому опыту и основанной на нём музыкальной интуиции читателя.

Свести всю теорию к строгим формальным отношениям практически невозможно (хотя подобные попытки и предпринимались), однако можно ограничить

²⁷ Так, например, М. Турчинский рассказывает, что Чугаев внимательно выслушивал его рассказы об открытиях в органической химии и молекулярной биологии, и задавал вопросы, показывающие неподдельный интерес к этим предметам [142, с. 271].

²⁸ См. [101, с. 36-38]. Сказанное, впрочем, относится не только к теории музыки.

свободу интерпретации слуховых ощущений определённым рамками. Один из эффективных методов — декомпозиция какого-либо явления на его составные части. Например, в учении о классической музыкальной форме изложение темы характеризуется через два более простых понятия — структурную и гармоническую завершённость [82, с. 13]. Тем самым музыкальной интуиции исследователя вместо сложной задачи — определению «степени экспозиционности» — предлагается две более простые: — измерение структурной и гармонической завершённости.

Такое разбиение хоть и не устраняется интуитивный компонент полностью (что немыслимо на данном этапе развития теории музыки), но несколько ограничивает исследователя, помогая ему оставаться в рамках предложенной модели и, соответственно, пользоваться обобщениями, выработанными в ней. Непосредственное же применение сложных понятий, без учета их составляющих зачастую приводит к обманчивым выводам, не проясняющим, а затемняющим теоретическую рецепцию музыки²⁹. Обоснованное деление суммарного понятия на его составляемые и повторное использование выделенных «подпонятий» в ином контексте, напротив, позволяет нередко значительно расширить область применения той или иной теории³⁰.

Исследовательская мысль Чугаева движется в подобном направлении. Стремление к абстрактно-логической рационализации уравнивается композиторской интуицией, которая не позволяет уходить от живой музыкальной практики. Не претендуя на то, чтобы пошатнуть основы теории, Чугаев, на первый

²⁹ К подобным случаям можно отнести, например, механическое перенесение категорий классической формы (например, периода или сонатной формы) на музыкальный материал чуждых им, иногда встречающееся в различных трудах.

³⁰ Показательный пример подобного «переиспользования» — теория тональных индексов Ю. Н. Холопова, разделяющая единое понятие «тональность» на несколько более простых и описывающее с помощью них существенно больший круг явлений, в которых эти составные части находятся в иных соотношениях. Таким образом на одной и той же теоретической базе строится определение как классической функциональной тональности, так и разных других явлений, присущих музыке более позднего периода [149, с. 409-411].

взгляд, занимается уточнением имеющегося понятийного и терминологического аппарата. Но подобное «уточнение», выполняемое со всей тщательностью, во многих случаях приводит к существенному углублению и обновлению фундаментальных понятий.

Среди прочего исследователь обнаруживает неоднозначность многих привычных теоретических терминов. Например, неполнота широко распространенных определений «полифонии» (сосредоточенных вокруг самостоятельности и равноправия голосов) проиллюстрирована остроумным примером, формально удовлетворяющим подобным определениям.

Соединим в одновременности четыре, безусловно, контрастные (резко различающиеся по характеру, исторической эпохе, стилю, жанру), достаточно «самостоятельные» и «равноправные» мелодии: начало песни «Во саду ли, в огороде» (бас), начало популярной мелодии «Чижик» (тенор), попевку на квартовых интонациях <...> из скерцо Шестой симфонии Чайковского (альт) и «оминоренный» вариант ответа ля-бемоль-мажорной (ХТК I) Фуги Баха (сопрано):



Можно ли квалифицировать данное четырёхголосие как полифонию?
[8, с. 11-12]

Сразу обращает на себя внимание приём, весьма нетипичный для музыковедения: поиск и исследование таких случаев, которые удовлетворяют рассматриваемому определению, но явно выходят за рамки определяемого понятия. В контексте логического рассуждения приведённый двутакт служит *контрпримером*, опро-

вергающим гипотезу об эквивалентности понятия полифонии и приведённых определений. Построение контрпримера не только и не столько для опровержения, сколько для уточнения — характерный признак математического рассуждения³¹.

Дальнейшие рассуждения Чугаева в подобном ключе подводят мысль к неизбежной необходимости разделения понятий «полифония» и «контрапункт», а также уточнению характерных свойств полифонического многоголосия (в связи с чем обсуждаются также понятия фактуры и склада). Исследуя собственные слуховые представления о том, что — полифония, а что — нет, автор выдвигает в качестве гипотезы три характерных признака полифонического многоголосия, проверяя каждый в отдельности.

Результирующее определение полифонии демонстрирует рационалистическое разделение этого понятия на несколько частей:

Полифония — это вид многоголосия, характеризующийся:

- а) мелодической осмысленностью и мелодической самостоятельностью голосов;
- б) непрерывностью, текучестью изложения и развития;
- в) тенденцией к преодолению аккордовых вертикалей и к преодолению регулярно-акцентного метроритма. [8, с. 70]

Каждый из этих пунктов требует привлечения слухового опыта: ощущение «осмысленности» возможно только на интуитивном уровне, равно как и ощущения «текучести» и «преодоления» аккордовых вертикалей и регулярно-акцентного метроритма. Но при этом вывод — «полифония или не полифония» — становится операцией исключительно логической, и подразумевающей конъюнкцию четырёх утверждений (к трём пунктам добавляется проверка — «многоголосие или нет», отсылающая к определению фактуры).

³¹ Ср.: «Очень часто определения и даются и обсуждаются именно тогда, когда появляются контрпримеры» [83, с. 27]

И хотя автор замечает, что «подразделение на пункты <...> чисто условно и продиктовано лишь педагогическими соображениями», оно иллюстрирует общую склонность Чугаева к разделению сложных понятий на несколько простых, связанных простыми логическими соотношениями.

В подобном же ключе исследователь рассматривает и другие понятия, относящиеся к теории полифонии. Исследуя совокупность определений, данных различными авторами, рассматривая контрпримеры и граничные случаи, автор строит более точные определения для многих понятий.

Показательна в этом отношении классификация ответов в фуге, приводимая Чугаевым, и состоящая из восьми (!) разновидностей. Внимательно рассматривая тональные ответы, исследователь замечает, что помимо двух общеизвестных способов модификации немодулирующих и модулирующих тем присутствует также и третий. Это — особый вид тонального ответа, варьирующего вводнотоновую интонацию: при общей транспозиции темы на квинту вводный тон (то есть VII, а не V ступень) транспонируется на кварту, превращаясь в III ступень исходной тональности (как, например, в Фуге A-dur, ХТК I) [8, с. 302].

Типологически к этим трём разновидностям тонального ответа примыкает субдоминантовый ответ, в котором те или иные особенности темы приводят к транспозиции её целиком в тональность субдоминанты.

Кроме этого названы ещё две разновидности реального ответа, сохраняющие исходный звукоряд: ответ на доминантовом уровне (в отличие от реального ответа звучащий в основной тональности), а также ответ в диатонических ладах (в первую очередь, на примерах из музыки Шостаковича). Прочие — более редкие — разновидности ответа отнесены к категории «свободных».

Легко себе представить, что такая подробная классификация ответов вырабатывалась Чугаевым примерно так же, как уточнялось им понятие полифонии. Тща-

тельная проверка определений «в обратную сторону», то есть сочинением специально сконструированных контрпримеров, укладывающихся, однако, в заданные рамки, чрезвычайно важна также и с методической точки зрения. Такой ориентированный на практику, *композиторский* подход способен обогатить теорию и подчас приводит к открытию новых явлений. Такова, например, *выразительная дисгармоничность*, демонстрируемая на примере музыки Баха, Моцарта, Малера, Хиндемита, и других. Выразительная дисгармоничность проявляется там, где логика полифонического голосоведения вступает в противоречие с гармоническими нормами, приводя к появлению «неправильных» диссонансов: неверно разрешённых (септима в октаву), не разрешающихся вовсе, и даже параллельных. Поясним сказанное примером из Фуги a-moll, ХТК I (такты 24–25):



Этот пример изобилует ненормативным с точки зрения гармонии голосоведением, в первую очередь чередованием ноны и септимы, причём в обведённом фрагменте *одновременно* в одной паре голосов нона переходит в септиму, а септима в нону — в другой³². Но логика полифонического голосоведения здесь оказывается настолько сильна, что нивелирует ожидаемую «жёсткость» (которая хорошо заметна, если эти сыграть эти две вертикали вне контекста).

В теоретическом наследии Чугаева особняком стоят две статьи, посвящённые решению специфических композиционных задач — «Отыскание привилегирован-

³² Данный пример не приводится Чугаевым, однако соответствующее явление описано среди прочих типовых вариантов дисгармоничного голосоведения в пятом пункте (всего их девять): «перемещение септаккорда, переводящее септимовый тон в основной, а основной — в септимовый» [8, с. 72]. Автор благодарит Е. В. Щербакова за указанный пример.

ных серий по заданному сегменту» и «Каноны в стилях, опирающихся на трезвучия»³³. Оба этих текста не вполне завершены и оставляют впечатление написанных скорее для себя, и не предназначенных к публикации. Их также объединяет склонность к математизированному изложению материала³⁴. Это неудивительно: в обоих случаях решаются задачи, которые можно сформулировать *полностью* в рамках формальных систем. Первая статья посвящена описанию алгоритма нахождения всех привилегированных серий по заданному сегменту³⁵, впрочем, он приводится без всяких доказательств. Вторая статья рассматривает задачу отыскания такой пропосты³⁶, которая в пятиголосном каноне даёт заданную последовательность трезвучий. Первая из этих статей представляет особенный интерес в связи с музыкой Чугаева: в своих поздних сочинениях он применяет особый вариант двенадцатитоновой техники, ориентированной на использование всех привилегированных серий, составление которых допускает избранный сегмент (подробнее об этой технике см. в главе II).

Многое из исследований Чугаева ещё не полностью вошло в обиход полифонической науки. Это неудивительно — ведь не прошло и десяти лет со времени публикации его Учебника контрапункта и полифонии. Тем не менее, следует признать: новации Чугаева в области теории полифонии заслуживают внимательного рассмотрения.

³³ Иной вариант этого же исследования озаглавлен «Свободное письмо, опирающееся на трезвучия. Пятиголосная каноническая секвенция».

³⁴ Как отмечает А. Денисов, в 60–80-е годы интерес к применению математических методов в музыковедении был также связан с успехами вычислительного исследования в других областях гуманитарной науки: лингвистике, психологии, и др. [46, с. 32]

³⁵ Этим термином Чугаев называет такие двенадцатитоновые ряды, которые составлены из четырёх трансформаций (P, I, R, RI) трёхзвучного сегмента.

³⁶ Пропоста всегда предполагается равномерными крупными длительностями, в дальнейшем предполагается использовать её как опорные тоны для мелодической фигурации.

Чугаев-педагог

Основной источник для хотя бы частичной реконструкции педагогического метода Чугаева, — воспоминания друзей, коллег и учеников. Конечно, они рисуют картину несколько одностороннюю и неизбежно фрагментарную, но всё же позволяют представить себе абрис Чугаева-педагога.

В мемуарных высказываниях неоднократно звучит мнение, что педагогический талант Чугаева был универсален: он распространялся на самые разные области. Так, в консерваторские годы он объяснял своим сокурсникам Борису Чайковскому и Маргарите Кусс политэкономия, которую приходилось «переводить с русского на русский» [78, с. 123]. Как вспоминает супруга Чугаева, он хоть и не любил философию, но, помогая ей готовиться к экзаменам, «выбирал самую суть, умел объяснить все точно, лаконично, так, что становилось все понятно, а время на изучение <...> уходило минимальное» [169, с. 110].

Кроме нескольких лет работы в подмосковной музыкальной школе, Чугаев преподавал в училище и ведущих музыкальных вузах, обучая музыкантов-профессионалов. Среди предметов, которые он вёл в разные годы, — гармония, полифония, анализ, инструментоведение и инструментовка, индивидуальные классы у музыковедов и композиторов. Большая часть воспоминаний посвящена именно индивидуальным занятиям — в такой обстановке педагогический талант Чугаева полностью раскрывался.

Чугаевская манера преподавать композицию была достаточно неожиданной: в противоположность распространенной роли активного руководителя, который ведёт за собой ученика, Чугаев и в педагогике был склонен к созерцательности. «Я — слушатель», — говорил он [59, с. 282]; это высказывание в полной мере можно отнести и к преподавательской деятельности. В классе композиции он избегал прямо оценивать студенческие работы, подчас лишь пожимая плечами или ограничиваясь краткой фразой, как будто даже ничего не означавшей («ну, что ж...»). При этом к партитурам, приносимым на занятие, Чугаев относился чрезвычайно внимательно. Как вспоминает Лев Горбунов, «Александр Георгиевич просто слушал, иногда с детским любопытством задавал вопросы, советовался,

будто он студент, а я учитель» [35, с. 237]. О том же свидетельствует Игорь Голубев: если кто-то из учеников задавал учителю вопрос, как продолжить сочинённую мысль, тот отвечал с некоторым раздражением: «Кто здесь композитор, вы или я?» [34, с. 192].

Студентам были, в общем-то, свободны в том, что и как писать: «шеф не обязывал писать ни трехчастные формы, ни вариации, ни сонаты», — подтверждает Владимир Николаев [108, с. 210]. Однако отсутствие формально-жанровых ограничений отнюдь не означало отсутствия «педагогического надзора». Осуществлялся он мягко и деликатно, в виде намёков и вопросов, будто бы ни к чему не обязывающих. Похвала часто высказывалась лишь жестом: «Как-то пожал плечами <...> — сам, мол, все знаешь, чего говорить-то. Это было такое своеобразное чугаевское одобрение» [143, с. 231].

Впрочем, когда по тем или иным причинам вмешательство в партитуры учеников было необходимо, Чугаев быстро и точно вносил нужные коррективы. Так, когда на репетиции выяснилось, что одна из учениц по невнимательности предписала солирующей скрипке неисполнимые двойные ноты, в отсутствие автора Чугаев быстро и аккуратно исправил неудачное место [34, с. 193].

Вообще, одним из главных чугаевских принципов обучения композиции было «не навреди». «Творчество, — говорил Чугаев, — оно как деревья, цветы... Оно само растет! <...> Главное, чтоб ничто не мешало...» [35, с. 238]. В таком же ключе высказывается и Олег Федосеев: «Чугаев обладал способностью чувствовать потенциал молодых композиторов и направление их развития, так же как хороший садовник по одному виду саженцев уже понимает, какое может вырасти дерево. И если все шло нормально, если дерево росло и развивалось правильно и ему не требовалась обрезка или какие-либо иные средства ухода, то, собственно, они и не применялись» [143, с. 233]. При этом, отмечает А. Муравлёв, все его ученики (парадоксальным образом) овладевали высоким профессиональным мастерством: «он никогда не давил, предоставляя ученикам полную свободу, и при этом каким-то образом на них сильно влиял» [102, с. 143].

Такая система преподавания подходила не всем. Чугаев был органически неспособен требовать регулярной отчётности и даже посещения занятий, чем иногда пользовались некоторые студенты, желавшие лёгкой жизни [108, с. 211]. Но воспитание самостоятельности и ответственности, в конечном счёте, приносило гораздо больше пользы.

Как вспоминает Павел Ландо, с Чугаевым можно было изучать любую музыку: от Палестрины и Баха до Кшенека и Пендерецкого [84, с. 176]. Сам учитель всегда испытывал неподдельный интерес к той музыке, которую приносили в класс студенты, распространявшийся даже на музыку, лежащую за пределом основного внимания Чугаева. Так, когда Виталий Галутва задумал написать пьесу для бас-гитары со струнным оркестром, учитель попросил принести записи Дж. Пасториуса³⁷, которые увлечённо слушал и анализировал [29, с. 216].

Музыковедам в его специальном классе также была дана свобода. Темы работ, написанных под руководством Чугаева, были весьма разнообразны, включая, например, изучение авангарда или рассмотрение иных видов искусства с точки зрения музыкальных закономерностей. Как рассказывает Л. Гервер, в нём «органически сочетались благодушие, иногда даже попустительство, и высокая требовательность. Объектом благодушия был ученик как таковой <...>, а объектом высокой требовательности — результат занятий» [31, с. 206].

С музыковедами уроки строились так же, как и с композиторами: сначала внимательно выслушать, что принёс в класс студент (работы обычно читались вслух), а потом, возможно, высказать какое-то мнение или дать совет. Впрочем, крупные промахи отмечались: Чугаев «кое-что называл “ерундой” — и сразу было ясно, что так и есть» [31, с. 208]. Но чаще старался помочь автору самостоятельно

³⁷ Джако Пасториус (1951–1987) — американский джазовый бас-гитарист. В совершенстве владея инструментом, он разработал многие новые технические приёмы игры, которые позже стали общеупотребительными.

найти правильный ответ, помогая ему наводящими вопросами. Здесь, по-видимому, действовал тот же принцип — «не навредить» — то есть не вкладывать в сознание студента готовые суждения, а помочь ему найти свои собственные.

По-иному порой обстояло дело в дисциплинах, связанных со строгими правилами — в первую очередь, в теории полифонии. Тогда к объяснению подключались различные примеры и схемы. «Речь шла, как будто, о чисто формальных вещах — “приготовление, задержание и разрешение...”», “величины *m* и *n*”, — но в изложении Александра Георгиевича это были некие объективные законы музыкального устройства», — вспоминает Л. Гервер [31, с. 207]. Но и самые абстрактные закономерности чаще объяснялись на конкретных музыкальных примерах, в живой композиторской практике.

При чтении воспоминаний о Чугаеве неизменно возникает ощущение, что в его классе между учителем и учеником устанавливалась какая-то особая связь, позволяющая мягко направлять развитие студента в нужную сторону практически без какого-либо педагогического давления. Этому способствовало несколько факторов. Во-первых, эрудиция Чугаева и несомненный аналитический талант придавали авторитет его суждениям о музыке. Во-вторых, он не позволял себе смотреть на студентов свысока, и иногда даже создавалось впечатление, что роли распределяются (как бы) наоборот. В-третьих, «пассивная» позиция Чугаева естественным образом придавала больший вес всем его немногочисленным словам и действиям. И наконец, не в последнюю очередь влияло и то, что в общении с учениками не было место формальностям. Некоторые студенты со временем входили в семейный и дружеский круг, сохраняя связь с Учителем уже после окончания института или консерватории.

* * *

Принципы сочинения музыки, ее исследования и преподавания оказываются у Чугаева естественным продолжением его жизненных принципов. Пожалуй, важнейший из них — активное стремление видеть вещи такими, какие они есть. Это

относилось к людям и музыкальным произведениям (собственным или изучаемым), к теоретическим трудам (своим или чужим), и к условиям жизни вообще.

Внутренний протест против окружающей реальности обычно скрывался за видимым равнодушием. Удаление от зла было в понимании Чугаева высшей степенью добра: «Я не борец», — говорил он [14, с. 326]. Не желая и не умея сражаться за «своё место под солнцем», он практически ничего не предпринимал для исполнения своей музыки, издания научных трудов и тем паче — для официального признания своих заслуг. Но «знак качества» на всей творческой деятельности Чугаева таков, что и с наступлением нового века она не упала в цене и напротив, становится все дороже — в своей подлинности и неподдельном достоинстве настоящего музыканта.

Глава 2. Музыкальный язык Чугаева

XX век вошел в историю как время великих потрясений. Новая звуковая эстетика пошатнула фундаментальные опоры музыкального бытия — гармонию, ритм, форму, само понятие о музыкальном звуке. Изобилие новых композиторских техник увлекло за собой теорию музыки, которой в последние десятилетия удается научно моделировать даже самые радикальные явления. Рядом с ними другое, более умеренное искусство, не порывающее демонстративно с классикой, стало казаться почти традиционным. Традиционно — значит, понятно; понятно — значит, изучено; изучено — значит, усвоено. И действительно, с приобщением к авангардным крайностям в отечественной теории явно затормозилось исследование «умеренных» новаторов (каковыми они выглядят рядом с «революционерами»). Ушла 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 заключается 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 далеко не всегда применимы новейшие научные методы, предназначенные для анализа творений Второго авангарда. Но и унаследованные от времен старой (или даже «новой») тональности инструменты не вполне соответствуют меняющимся объектам, хотя за неимением лучшего аналитику приходится ими пользоваться. Фактическими «показаниями» к применению привычных методов анализа становится *отсутствие* явных признаков авангардных композиторских техник. Однако аналитические выводы при таком подходе заведомо не будут вполне достоверными: старые понятия не улавливают своеобразие перерождающихся яв-

лений, стоящие за ними иные смыслы искажают 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, связь которой с традиционной концепцией композиции очевидна. Если в звуковысотном отношении специфика его языка раскрыта довольно полно, то к детальному, на уровне современной науки проникновению в то, как Шостакович работает с нормативными прототипами формы, мы еще только приближаемся. Принципиальная приверженность композитора «нео-подходу» показана Ю. Н. Холоповым [156]; однако глубина метрического, а параллельно и структурно-тематического преобразования у Шостаковича такова, что требует особых аналитических навыков и весьма непрямолинейного толкования даже в формах очевидно классической традиции (не говоря о его известных прорывах в будущее). Тем более обостряется проблема квазитрадиционной «внешности» и перерождающейся сущности у музыкальных наследников Шостаковича. Их немало, и каждый находит свой путь, уводящий все дальше от типового формосложения тонального генезиса.

Музыкальный язык Чугаева, в начале творческого пути вполне укладывающийся в рамки пусть и расширенной, но вполне классической традиции, со временем склоняется ко все более индивидуальной трактовке все более «рудиментарных» тональных отложений в композиции. Неразрывно связанные с далекими образами, они уже лишены их общезначимости, но приобретают иной, «контекстуальный» смысл — касается ли это собственно звуковысотности, или течения музыкального времени, или широко понятого тематизма.

Фундаментальные аспекты

Звуковысотная структура

Музыка Чугаева, без сомнения, в целом может быть истолкована с позиций хроматической тональности (несмотря на периодическое привлечение серийной

техники). Принципиальный подход к ней подсказывает отношение самого композитора к гармонии Шостаковича: анализируя музыку своего учителя, Чугаев всегда подчёркивал классическую стройность, в том числе и в отношении гармонической логики. Думается, что аналогичные установки правомерны и к чугаевской гармонии, хотя тонально-функциональная основа в ней замаскирована еще сильнее, особенно в поздних сочинениях.

Унаследованная от классики роль гармонии в организации целого не подлежит сомнению: тональные планы всех его циклических произведений замкнуты. Актуальна для него и веками испытанная традиция окончания минорных произведений в одноимённом мажоре: мажор и минор для Чугаева не растворяются в нейтрально-хроматическом поле, а сохраняют свое лицо. Ещё один маркер традиционной роли гармонии в организации целого — наличие на репризном этапе транспозиции тем в основную тональность.

Произведение	Тональности частей			
	d-moll		d-moll (окончание D-dur)	
Квартет №1				
Квартет №2	F-dur	a-moll (E ^{dom})	C-dur	f-moll (оконч. F-dur)
Скр. концерт	h-moll		f-moll	H-dur
Квинтет	c-moll		h-moll	C-dur
Трио	g-moll		B-dur	Окончание в g (dur?)

Однако подобная «традиционность» гармонии во многом иллюзорна. Во-первых, указанные соотношения действуют с такой ясностью лишь на самом высоком уровне, скрепляя форму целого и отдельных частей. Во-вторых, значительные изменения претерпевает сама природа тональности: так, f-moll финала Второго квартета отличается от f-moll второй части Скрипичного концерта, а C-dur финала Квинтета находится ещё дальше от C-dur скерцо того же квартета. В целом эволюция тональности представляет собой постепенное удаление от традиционных норм

в сторону индивидуальных особенностей, и наиболее характерные из них можно описать.

Во-первых, *сонантность*, то есть характер звучности как таковой, значительно различается между ранними и поздними сочинениями Чугаева. Её изменение происходит сразу по нескольким направлениям.

Внимание композитора к проработке фонического аспекта со временем возрастает. Постепенно традиционная терцовая аккордика и сопутствующее ей разделение на аккордовые и неаккордовые звуки оказываются на периферии и на первый план выходят звуковые комплексы несколько иной природы.

Носителем характерного мажорного или минорного звучания становится не трезвучие, а «*двузвучие*» — большая или малая терция — лишённая «избыточного» квинтового тона. За счёт этого трезвучие освобождается от тональных тяготений, создавая своеобразное ощущение «ускользающей функциональности». Слушатель невольно стремится вписать знакомую структуру в какую-либо тональную систему, но, как правило, дальнейшее развитие не оправдывает его ожиданий.

Многозвучные комплексы не имеют какого-то общего принципа построения, и точный их звуковой состав определяется сочетанием различных факторов. Однако чаще всего они содержат интервалы, обладающие *фонизмом малой секунды* и её производных — малой ноне, увеличенной октаве, также большой септима (уменьшённой октаве). Это столкновение соседних звуков (пусть и через октаву) в определённой степени родственно приёму расщепления аккордовых тонов, передающим словно бы «уплотнение» мажорно-минорных колебаний до одновременного звучания большой и малой терции.

Во-вторых, *функциональность* звуковысотной системы у Чугаева со временем меняется весьма значительно. По мере эволюции музыкального языка *общая роль тональных функций ослабевает*. Они продолжают действовать на правах функций высшего порядка, обеспечивая, как упоминалось, тональное единство цикла. Но в более мелком и детальном плане известные функциональные отноше-

ния нивелируются — связь отдельных созвучий с высотным центром и между собой уже мало зависит от прежней дифференцированной системы. Однако в некоторые ключевые моменты формы Чугаев всё же использует ясную функциональность (как правило — чётко ощущаемой доминанты) в качестве особого выразительного средства. Поэтому подобные фрагменты ярко выделяются на фоне окружающего материала, и композитор часто использует подобный приём, чтобы явно обозначить появление какой-либо темы.

Помимо этого, меняется и способ маркировки тонального центра: в отсутствие развёрнутой системы функциональных отношений это в основном происходит вследствие большей *консонантности* созвучия («качественный» показатель) и/или благодаря его *многократным повторениям* или *большей протяжённости* («количественный» показатель). Но при этом установившийся таким способом тональный центр всё-таки служит «центром притяжения» для иных созвучий, наделённых функциональностью в той или иной мере.

На уровне отдельных созвучий действуют в первую очередь *линейные функции*. Их применение простирается в широких пределах: от простейшего линейного заполнения пространства между аккордовыми вертикалями до существенно более сложных явлений, связанных с полифонической гармонией. В последнем случае само по себе линейное движение в некоторой степени приобретает характер функционального тяготения к реальной или воображаемой конечной точке линии. Более подробная характеристика полифонической гармонии Чугаева будет дана отдельно.

В отношении как тональных, так и линейных функций в музыке Чугаева часто действует принцип функциональной инверсии. Система тонально-функциональных соотношений часто выстраивается не столько с помощью ясного *разрешения* неустоя в устой, сколько с помощью лишь только *тяготения*, создаваемого разными способами. Похожим образом инвертируется и линейная функциональность, скрывая и поглощая лежащие в её основе вертикали. Диссонантный характер тональной системы подчёркивает накопление неразрешённого напряжения.

Специального внимания заслуживает *серийная техника* Чугаева. Композитор не доверяет ей одной хотя бы относительно крупные фрагменты — серийность выступает в роли дополнительного фактора³⁸. При этом композитор использует изобретённый им метод работы с двенадцатитоновыми рядами, произведёнными из четырёх трансформаций (P, I, R, RI) трёхзвучного сегмента. Благодаря тому, что исходный сегмент, как правило, интонационно родственен несерийному материалу, фрагменты, даже целиком построенные с помощью этой техники, не отмечаются слухом как какой-то чужеродный материал. Более подробно авторская техника работы с двенадцатитоновостью будет рассмотрена в отдельном разделе.

Склад и фактура

Эти аспекты также важны для музыкального самосознания композитора, который немало размышлял о них. В частности, в Учебнике полифонии понятия склада и фактуры чётко разделяются. Складом называется «принцип организации музыкальной ткани, отражающий логику мышления создателя рассматриваемого произведения в процессе сочинения» [8, с. 13], в то время как фактура — «способ изложения музыкальной ткани, рассматриваемый с точки зрения характера взаимосвязи горизонтальных, вертикальных и фонических её элементов» [8, с. 10]. *Склад* таким образом представляет собой более фундаментальную характеристику композиционных принципов, а *фактура* — конкретное оформление, которое в определённых случаях может в качестве специального художественного эффекта вступать со складом в противоречие³⁹.

³⁸ 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» [160, с. 199].

³⁹ Вслед за Чугаевым можно привести показательный пример: fuga A-dur Шостаковича обладает полифоническим складом, однако фактура её — фигурационно разложенная аккордика, более свойственная гомофонному складу.

Музыка Чугаева сочетает в себе как мышление «по вертикали», то есть гармоническое, так и «по горизонтали», то есть полифоническое. Её склад представляет собой не какое-то переходное явление, лежащее между этими двумя принципами, но сочетание развитой горизонтали и развитой вертикали. Подобный склад сам Чугаев называл *полифонно-гармоническим*, и внимание его к этому вопросу косвенно подтверждает справедливость подобного определения по отношению к его музыке. Согласно определению, полифонно-гармонический склад сочетает вертикальный принцип в положении главенствующего и горизонтальный в положении подчинённого. Степень их соотношения может быть различной, и можно обнаружить примеры главенства полифонического начала, но при этом к фуге как высшему порождению имитационной полифонии композитор обратился лишь однажды — в скерцо Второго квартета.

Используя в данном случае терминологию Чугаева, необходимо сделать важную оговорку: хотя термин «полифония» в его трактовке сам по себе более конкретен, чем «контрапункт», охватывающий более широкий круг явлений, автор не считает необходимым поддерживать это разделение в контексте полифонно-гармонического склада. Позиция эта вполне обоснована: в подобных явлениях провести точную границу между «контрапунктом вообще» и «собственно полифонией» не представляется возможным.

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 чертами гомофонных жанров: городские песни в III и IV частях Второго квартета, вальс в одной из побочных тем I части Квинтета. Иными словами, Чугаев действует в соответствии с собственным определением полифонии, следя за *мелодической осмысленностью* голосов. В частности, это достигается экономией ритмоинтонационного материала: композитор с большим мастерством находит возможности вариантного развития имеющихся мотивов, избегая необоснованного введения новых.

Формы контрапунктического, как имитационного, так и неимитационного, в музыке Чугаева многообразны — начиная от уже упомянутой фуги в скерцо Второго квартета вплоть до своеобразной «полифонии пластов», например, в разработке I части Квинтета или во II части Трио (с ее вариациями на выдержанную тему у фортепиано). Но за редким исключением музыкальная ткань всё же подчинена гармонической логике, особенно в крупном масштабе.

Конкретные виды фактуры в музыке Чугаева чрезвычайно многообразны, но в целом её эволюцию можно также обозначить как *стремление к индивидуализации*. По применению к фактуре оно проявляется в двух взаимосвязанных тенденциях.

Во-первых, постепенно меняется скорость чередования различных типов фактуры. Если в более ранних сочинениях выразительные мелодии с относительно традиционными формами на основе метрической экстраполяции (фраза/период/предложение) не редкость, то позже их вытесняют краткие образования, склонные объединяться в многоголосные мотивные комплексы (даже в сольном скрипичном «Диалоге и каприччио»). Каждый такой комплекс обладает своим собственным типом фактуры, и в силу их небольшой продолжительности смена типов фактуры происходит чаще.

Во-вторых, фактура со временем окончательно перестаёт быть тем «внешним» оформлением, которое — теоретически — допускает редукцию (подобно снятию фигурации при аккордовой основе у классиков). Гораздо более дифференцированная, *фактура становится автономным выразительным средством*, определяющим музыкальную идентичность. Взаиморасположение и соотношение голосов ею регулируется вместе с тембровым решением и в зависимости от него.

В таких условиях гармония и фактура связаны гораздо глубже: не как сущность и внешняя отделка, но нерасторжимое единство. Вслед за феноменом *гармоние-тембра* (зафиксированным Л. Л. Сабанеевым у позднего Скрябина⁴⁰), на новом

⁴⁰ «Скрябин перекидывает мост между понятиями тембра и гармонии — создавая новые промежуточные образования, который я назвал гармоние-тембрами, менее аналитичные, чем гармонии, и более дифференцированные, чем тембры» [126, с. 171].

эволюционном этапе 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.

Приведём пример одного из таких комплексов из первой части Трио.

The image displays three musical staves illustrating a harmonic-facture complex. The first staff on the left is a piano (P-no) part featuring a triplet of eighth notes. The middle section shows two staves for vocal parts (V-no and V-c) with a similar triplet. The third staff on the right is another piano (P-no) part, also featuring a triplet of eighth notes. The staves are labeled V-no, V-c, and P-no.

Три приведённых варианта позволяют легко вычленить стабильные и мобильные черты этого комплекса. Неизменным остаётся звуковысотная структура его двух составляющих ($b-a^1-h^1-a^2$ и fis^2-f^1), и способ их изложения: первый комплекс берётся одновременно, и продолжительность его может меняться; второй же всегда оформлен быстрым нисходящей. В данном случае слагаемые комплекса меняют лишь свое октавное положение (что, однако, не составляет общего правила).

Время и метроритм

Временная организация у Чугаева неоднородна на разных творческих этапах и даже внутри одного сочинения. Поначалу композитор и здесь придерживался «общесоветского» русла середины XX столетия, с его размеренно-иерархичным течением времени. Однако последовавшая далее эволюция, плавная и не очень заметная, в итоге вывела музыкальное время 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 графические такты маскируют фактически переменный метр (хотя эпизодически меняется и выписанный размер). Подобная «видимая» равномерность, можно допустить, облегчает чтение нот; но она не отражает, а 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 равномерной 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. В небольшой статье с этим названием (рукопись относится к началу 70-х годов) данный феномен рассматривается применительно к европейскому искусству Второго авангарда [171], но с разной интенсивностью он проявляется и у менее радикальных авторов. Его последствия сказываются 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 шаблону: 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 уни-

кальность — в нерегулярной многосложности, дающей в итоге регулярность высшего порядка. Суммарно он включает 63 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 временной «кристалл» 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. Видимо, в этом противоречии кроется суть метрического явления, не имеющего прямых аналогов⁴¹.

Второе, на что следует указать в качестве глубинного, но заметно влияющего на музыкальное восприятие фактора, — это сама *скорость течения времени* в музыке, привычная или непривычная для своей эпохи. 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 будто бы «выходит из берегов» в разных направлениях (см. у В. С. Ценовой [163]).

В позднем творчестве Чугаева происходит «*растяжение*» музыкального времени. Оно достигает такой степени, что пульсация — формально наличествующая — совершенно перестаёт восприниматься, и музыкальное время как будто останавливается. Наиболее показательны в этом плане медленные части Квинтета и Трио. В обоих случаях автором предписан экстремально медленный темп, но этого мало. Ощущению «остановки времени» способствует максимальное ослабление гармонических и метрических тяготений: характерное время их действия значительно превышает возможности человеческого восприятия.

⁴¹ Излюбленные симметричные ритмоячейки Мессиана («необратимые ритмы»), имея важное тематическое значение, не достигают статуса метрического пульса, для которого необходима многократная повторность [98, с. 19-20].

В медленной части Трио к тому же возникает своеобразный *поливременной* эффект, усложняющий общий «счет» времени. Одновременно разворачиваются два разнородных временных потока. Статичное гармоническое основание у фортепиано — замедленное настолько, что почти не позволяет уловить связь между аккордами, — 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. Параллельным курсом следуют все ускоряющиеся вариационные «потоки» у скрипки и виолончели. В момент динамической кульминации (пятое проведение аккордового ряда у фортепиано) разница между «скоростями» достигает максимума: шестнадцатые и тридцатьвторые струнных соседствуют с бревисами у фортепиано. Фактически эти пласты воспринимаются как пребывающие в разном времени — да и существуют в качестве таковых в художественном смысле⁴².

Трио, II часть, 5-я вариация

⁴² 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 firmus*, вплоть до И. С. Баха. Глубоко расположенный к полифонии Чугаев, конечно, не случайно обратился к этой идее, но в совершенно новых условиях.

В финале Квинтета осуществляется 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 ранее⁴³.

Музыкальная форма

Столь значительные изменения в области звуковысотности и музыкального времени не могли не сказаться на формообразовании. Тем не менее общая концепция формы у Чугаева всё же 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); как и прежде, в ней присутствует *иерархия* микро- и макроуровней (а не то функциональное равенство, когда последующее лишь продлевает изначально заданное, не созидая *иного* по мере масштабного увеличения); как и прежде, музыкальное наполнение не просто полностью *фиксированное*, но и *детерминированное*, то есть закономерно обусловленное, включая закономерное завершение (а не произвольное прекращение звучания⁴⁴). В условиях глубинной связи на самом фундаментальном уровне с традиционной концепцией формы тонального генезиса естественным представляется и более конкретное проявление этого родства.

Схожесть общих контуров циклической формы у Чугаева с жанрово обусловленными «нормативами» не вызывает сомнения. На первой позиции легко опознаётся сонатная модель, более или менее выраженная. С течением времени, однако, она становится всё менее типовой: если во Втором квартете это бесспорная соната

⁴³ 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.

⁴⁴ О критериях новой и старой концепции формы см. [79, с. 293].

со всеми ее атрибутами, то в Фортепианном трио действуют лишь её базовые установки — ощутима экспозиционная, разработочная и репризная дифференциация, сохраняется ведущая роль разработочного принципа развития.

Формообразование в музыке Чугаева естественно отвечает его тяготению к полифоническому складу со свойственным ему тематизмом. Об их взаимодействии размышляет В. В. Задерацкий: «Тематизм с активным мотивно-мелодическим продвижением <...> необычайно разнообразен в формах своего воплощения. Но отдельные общие его признаки установить всё же возможно. Одним из важнейших признаков такого рода является широкое и необычайно разнообразное обращение к полифонии и возникновение в самом тематизме предпосылок к полифоническому становлению формы» [54, с. 109]. Эти положения в полной мере применимы к творчеству Чугаева. В его музыке органически сочетаются барочный принцип развёртывания материала (часто полифонического), тональная логика классической формы и индивидуальные композиционные проекты.

Тема в творчестве Чугаева предстаёт в разных обликах. Наличие функциональной дифференциации различных частей формы позволяет говорить о *теме-тезисе*, которая обладает двумя свойствами: в ней сконцентрирована некая индивидуальность и она служит основой для дальнейшего развития [79, с. 270-271]. В зависимости от музыкального материала способ выявления *индивидуального* может различаться, но уже в ранних сочинениях Чугаева важным его компонентом выступает некий *комплекс мотивов*. В поздних сочинениях этот комплекс выходит за метрические и (частично) гармонически «рамки» классической темы. По мнению И. М. Ромащук, «Чугаев остро чувствует необходимость в едином интонационном ядре» [119, с. 244]. *Не-тема*, соответственно, развивает это интонационное ядро каким-либо способом, становясь в функциональную оппозицию к теме.

Функциональная дифференциация в разных произведениях выявляется с большей или меньшей силой, в зависимости от того насколько это позволяют конкретные способы реализации тематического и не-тематического. Во многих случаях Чугаев обращается к традициям сонатной формы (или какой-либо производной от неё), что требует и более тонкой дифференциации.

Кроме того, организация циклических произведений сонатно-симфонического типа у Чугаева имеет характерную особенность: темы предыдущих частей (часто всех) так или иначе используются в финале, создавая своеобразные интонационно-тематические арки. Количество частей бывает разным: в Первом квартете их две, во Втором четыре, в Квинтете и Скрипичном концерте по три части, в Трио — три части, слитые в одно целое посредством непрерывного перехода от одной части к другой (*attacca*). Соотношение частей в трёхчастных циклах описывается системой оппозиций «действие — созерцание», предложенной М. Г. Арановским [11, с. 57].

Как и Шостакович, Чугаев придаёт особое значение жанру оstinатных вариаций, однако три образца этой формы у него совершенно различны. Медленная часть Второго квартета — типичная пассакалия, где в качестве темы служит мелодия, близкая народной песне (она названа Е. А. Чугаевой «Утушка» [169, с. 17]). В медленной части Трио в качестве неизменного основания выступает занимающая почти весь диапазон аккордовая тема у фортепиано; всё развитие происходит только в партиях струнных инструментов. И наконец, в финале Квинтета в роли оstinатной «темы» оказывается уже описанный метроритмический ряд.

Совокупность конкретных музыкальных форм, равно как и других сторон музыкального языка Чугаева, охватывает диапазон от почти-классических (и даже почти-барочных) до индивидуальных проектов, типичных для музыки XX века.

Индивидуальные решения

Техника «привилегированных серий»

Чугаевский подход к использованию двенадцатитоновости принадлежит к тем немногочисленным областям композиционной техники, которые полностью постижимы при изучении его музыковедческих трудов. Своеобразный метод, полная разработка которого потребовала значительного количества времени и усилий, основывается на алгоритме нахождения так называемых «привилегированных серий». Этот алгоритм излагается в статье «Отыскание привилегированных серий по заданному сегменту» (текст статьи и пояснения к ней приведены в Приложении 1).

Прямого определения термина «привилегированная серия» в текстах Чугаева обнаружить не удаётся, однако приведённые в статье и извлечённые из музыки примеры позволяют дать достаточно точную формулировку:

Привилегированная серия — двенадцатитоновый ряд, состоящий из четырёх форм (P, I, RI, R; порядок может быть и иным) трёхзвучного *сегмента*.

Оставляя авторское слово «серия» как часть термина, необходимо отметить, что хоть и подобные 12-тоновые ряды и могут быть использованы в качестве серии в сочинении, написанном в серийной технике, ни термин «привилегированная серия», ни, тем более, техника «привилегированных серий» в том виде, в котором её применяет Чугаев, не подразумевает традиционной *серийной* техники (т. е. выведения всей ткани сочинения из одной серии). Скорее, это специфический вариант техники рядов.

Сам термин «привилегированный» был заимствован Чугаевым из книги Ц. Когоутека «Техника композиции в музыке XX века», перевод которой был издан в 1976 году, и которая была известна Чугаеву. Обозначение «привилегированный [ряд]» встречается там дважды (на с. 129 и 149), но без ссылок на какой-либо источник. Когоутек трактует этот вид серий несколько шире, не ограничивая количество сегмента четырьмя (а размер сегмента, соответственно, тремя тонами): «формы (R, I, RI), созданные перестановками неизменных, состоящих из нескольких тонов групп <...> называются иногда привилегированными» [65, с. 129].

Огромное разнообразие⁴⁵ возможных 12-тоновых рядов с одной стороны предоставляет композиторам достаточно свободы в сочинении оригинальной звуковысотной структуры, а с другой — ставит перед проблемой выбора конкретного варианта. Возможно, поэтому разными авторами были выработаны способы ввести дополнительные ограничения на высотно-интервальный состав серии, которые впоследствии составляли одну из характерных черт стиля автора [148, с. 417]. Эти

⁴⁵ Примерное количество различных 12-тоновых рядов составляет около 10 миллионов без учёта вариантов, полученных с помощью транспозиции, инверсии и ракохода.

ограничения могли быть самыми разными — более или менее строгими, подбираемые интуитивно или формализованными. Если в первом случае мы можем говорить только о каких-либо характерных чертах серий композитора (например, о предпочитаемых Стравинским «диатонических полях» в 12-тоновом ряду [148, с. 418]), то более формальные ограничения структуры позволяют говорить о *специальных видах* 12-тоновых рядов.

Возможные формы ограничений можно разделить на две большие группы:

1. Ограничения интервального состава:

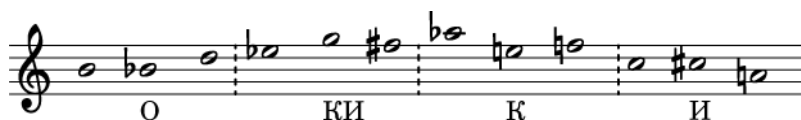
- а. Ряды, составленные только из определённых интервалов
- б. Всеинтервальные ряды

2. Ограничения структуры всего ряда:

- а. Ряды с различными видами симметрии
- б. Ряды, составленные из нескольких трансформаций менее протяжённого ряда

Разные виды ограничений по-разному сложны в реализации. Наиболее простыми представляются использование только определённых интервалов, а также несложные виды симметрии. Наибольшие затруднения вызывают *всеинтервальные ряды*⁴⁶, которые можно отыскать только с помощью полного перебора возможных вариантов расположения интервалов.

Конструирование 12-тонового ряда из четырёх различных форм трёхзвучного сегмента (P, I, R, RI) — задача, на первый взгляд, не слишком сложная. При переборе вариантов можно довольно быстро найти удачное сочетание шести тонов, которое легко достраивается до двенадцати с помощью транспозиции и перестановок внутри трёхзвучных групп. Самый известный пример ряда такого рода — серия из концерта ор. 24 А. Веберна.



⁴⁶ Самый известный ряд такого рода принадлежит Ф. Х. Кляйну, его же вариант использовал А. Берг (студентом которого был Кляйн) в своей «Лирической сюите» (см. [164]).

В отечественном музыковедении нет общепринятого термина для обозначения подобных серий, однако в англоязычной литературе встречается термин *derivation* [180, с. 13], обозначающий составление подобной серии.

При том, что построение *какой-нибудь* привилегированной серии — задача не слишком сложная, отыскать *все возможные* привилегированных серии *по заданному сегменту* заметно сложнее. Именно использование *всех* вариантов, которые можно вывести из одного сегмента, является характерной чертой чугаевской техники «привилегированных серий».

Эта техника обнаруживается в двух последних циклических сочинениях А. Чугаева — Фортепианном квинтете (1970) и Фортепианном трио (1979). Суть её заключается в использовании *разных вариантов* привилегированных серий, выведенных из *одного и того же* сегмента, при этом высотная позиция первого сегмента часто остаётся неизменной. Таким образом, некоторые из положений додекафонии фактически переносятся на уровень сегмента (трактуемого как микросерия), а по отношению к 12-тоновым рядам применяется только принцип неповторяемости звуков.

Рассмотрим сказанное на примере отрывка из первой части Трио (см. пример на следующей странице). Здесь композитор использует все четыре варианта 12-тонового ряда, выводимого из сегмента *c-des-ges* в четырёхколейном изложении, однако одновременно излагаются только два или три варианта привилегированной серии (партии струнных различаются между собой только ритмом). При этом первый из сегментов в каждом 12-тоновом ряду всегда располагается на одной и той же высоте и в одной и той же форме, в то время как разнообразие форм и высотных положений трёхзвучных сегментов гораздо больше напоминает додекафонию нововенской школы.

Трио, I часть, т. 70–77

Подобная высотная стабильность в музыке Чугаева — характерная черта не только техники «привилегированных серий». Её можно сравнить с двумя другими явлениями. Во-первых, в Трио присутствуют как минимум два высотно стабильных элемента не-двенадцатитоновой природы. Во-вторых, намеренное ограничение высотных положений рядов можно рассматривать как особенность внедрения элементов 12-тоновых техник в уже сформировавшийся композиторский стиль. Любопытно, что подобное обращение с 12-тоновыми рядами встречается и у других композиторов, близких по духу Чугаеву. Так, в Партите для виолончели и камерного ансамбля Б. Чайковского (1966) используется пять различных 12-тоновых рядов (один из которых даже является привилегированным) — и почти во всех проведениях они сохраняют свою начальную высоту [88, с. 18-23]. Подобные примеры высотно стабильных 12-тоновых рядов есть и в позднем творчестве Шостаковича.

Взаимодействие техники «привилегированных серий» с другими аспектами музыкального языка композитора может быть различным. Тем не менее, приведённый выше фрагмент, в котором почти все звуки (кроме отмеченных скобкой у фортепиано) группируются в 12-тоновые ряды, не даёт характерного «серийного» звучания. В первую очередь, это следствие высотной стабильности первого сегмента серии: он создаёт явное ощущение высотного центра, которое весьма нетипично для серийной музыки. Кроме того, контраст между фрагментами, где применяется исключительно техника «привилегированных серий», и окружающим их материалом часто сглаживается благодаря общему мотивному содержанию. Например, приведённому выше примеру непосредственно предшествует четырёхтактный фрагмент, основанный на многократном изложении трёхзвучного мотива, из которого после будут выводиться привилегированные серии:

Трио, I часть, т. 66–69



Похожим способом подготавливается фрагмент в финале квинтета, близкий к тотальной 12-тоновости: в начале (цифра⁴⁷ 1) привилегированная серия излагается в фактуре, напоминающей одноголосную мелодию с фигурированным акком-

⁴⁷ Ввиду особой метрической организации финала Квинтета нумерация цифрами оказывается более предпочтительна, чем нумерация тактами.

панементом; затем (в цифре 6) дается несколько вариантов этого ряда на фоне стабильной педали (*g-c-f*). Центральная роль первого сегмента усиливается инструментовкой: он исполняется *arco*, в то время как остальные три — *pizzicato*.

Квинтет, финал, цифра 1

Квинтет, финал, цифра 6

Квintет, финал, цифра 6 (продолжение)

The musical score is written for five staves. The top four staves represent woodwinds and strings, and the bottom staff represents the piano. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement. A 'cresc.' marking is present in the fourth measure of the second staff.

Некоторые привилегированные серии излагаются преимущественно в контексте недодекафонной музыкальной ткани. В этом случае их интонационное родство более опосредованно, но за счёт органического вплетения в музыкальную ткань 12-тоновость привилегированной серии малозаметна на слух. Особенно показательным в этом отношении первое проведение одной из привилегированных серий в I части Трио: композитор настолько естественно ввёл в музыкальную ткань 12-тоновый ряд (даже с элементами сериальной техники: первый сегмент — половинными, второй — четвертями, третий — восьмыми, четвёртый — шестнадцатыми), что на слух определить наличие какой-то строгой техники оказывается практически невозможным.

Контраст хроматической тональности и 12-тонового ряда сглаживается здесь несколькими способами. Во-первых, сами сегменты представляют собой явно диатонические последовательности. Во-вторых, звучащие одновременно с ними слои поддерживают их диатоничность. В-третьих, разные сегменты располагаются в разных регистрах, что затрудняет их восприятие как единого ряда.

Трио, I часть, т. 34–40

The musical score is for a Trio, I part, measures 34–40. It is written in 2/4 time. The score consists of three staves: two for the piano (treble and bass clef) and one for the cello/bass (bass clef). The piano part includes complex rhythmic patterns and dynamic markings like *sf* and *pp*. The cello/bass part features a melodic line with fingerings and dynamic markings like *f*, *mf*, and *p*. The piano part includes a section marked *8va* (8va) and another marked *pizz.* (pizzicato).

Первое «полномасштабное» применение техники «привилегированных серий» встречается в финале Квинтета, однако некоторые её элементы есть и во II части. В частности, её главная тема, несколько напоминающая по форме классическое большое предложение (метрические такты пронумерованы в примере), содержит в качестве контрапункта привилегированную серию — причём ту же, что используется и в финале.

Квинтет, II часть, т. 1–23

1 Adagietto (♩ = 144)

2

3

4

5

6

5a

6a

13

19

pizz.

arco

④ ⑤ ⑥

⑦ ⑧

⑨ pizz. ⑩

⑪ ⑫

8

Однако дальнейшего развития эта серия не получает. Её сегменты часто появляются сами по себе, не складываясь в 12-тоновые образования. Особый интерес представляет последовательность тонов в т. 110–112, звучащая у фортепиано:

Квintет, II часть, т. 110–112



Здесь присутствует два 12-тоновых ряда, объединённые общим звуком *gis*. Первый ряд основан на том же сегменте, что и привилегированная серия в примере 6, однако последние три звука этого ряда не являются преобразованием этого сегмента: по-видимому, на тот момент инструмент для поиска всех привилегированных серий ещё не был разработан. Второй ряд представляет собой привилегированную серию, которая, однако, более не используется.

Сопоставив использование рассмотренной техники в разных частях Квintета с немногочисленными сведениями об истории его создания, можно попытаться реконструировать хронологию её разработки. Из воспоминаний Е. А. Чугаевой известно, что между сочинением первых двух частей квintета и третьей прошло достаточно много времени [169, с. 20]. Допустимо предположить, что во время написания второй части Квintета техника ещё не сформировалась окончательно и носила скорее не рациональный, а интуитивный характер. Вероятно, за тот срок, что отделял создание финала от уже законченных частей Квintета, Чугаев и разработал практический метод отыскания всех привилегированных серий по заданному сегменту.

Полифоническая гармония

Полифонно-гармонический склад музыки Чугаева ведет к формированию особого соотношения звуковысотности и фактуры, обобщенно — к *полифониче-*

ской гармонии. По-своему оно заявило о себе у классиков XX века (у Бартока, Хиндемита, Шостаковича и др., как это показано Ю. Н. Холоповым [154]). В позднейшие времена, в том числе и в музыке Чугаева, полифоническая линейность не просто «размывает» гармонический фундамент, но сплавляется с ней в единое целое, не позволяя рассматривать звуковысотность и голосоведение отдельно друг от друга. Однако прежде чем детально характеризовать полифоническую гармонию в музыке Чугаева, необходимо определить её место среди других разновидностей полифонической гармонии.

Словосочетание *полифоническая гармония* может употребляться в разных смыслах и подразумевать большое количество несхожих друг с другом явлений, так или иначе лежащих на стыке полифонии и гармонии. Объединяет их особое взаимодействие вертикальной и горизонтальной организации, не сводимое к простой сумме одного и другого. Точная классификация этих явлений вряд ли осуществима, но возможно обозначить некоторые «опорные пункты».

Так, например, Ю. Н. Холоповым в «Очерках современной гармонии» классификация приводится следующим образом [154, с. 56-94]:

- Гармоническое содержание одноголосия
- Гармония в полифонии
- Полифонизация гомофонной гармонии
- Особые формы полифонической гармонии

Система проста и в целом сводится к обнаружению «вертикального» в «горизонтальном» (гармония одноголосия, гармония в полифонии) или же наоборот, «горизонтального» в «вертикальном».

По-видимому, подобная категоризация оказалась слишком общей, поэтому изложение темы «Полифоническая гармония» в «Практическом курсе» построено по совсем другому принципу. Внимание сосредотачивается на отдельных элементах, которые сочетают в себе вертикальное и горизонтальное: последовательно рассматриваются ладовые комплексы, гармония вертикальных комплексов, контурное двухголосие, роль прямых линий, полигармонический контрапункт и гармония вне

аккорда [148, с. 242-253]. Вплотную к явлениям полифонической гармонии также подходит линейная гармония.

Тем не менее, место полифонической гармонии в современном музыковедении не вполне определено. Многие учебники гармонии вовсе обходятся без отдельного раздела, посвящённого этому вопросу, и часто тяготеют к тому, чтобы поместить подобные явления рядом с линейностью, подчёркивая таким образом первичность вертикального и вторичность горизонтального. В «Лекциях по гармонии» Т. С. Бершадской гармонические «поли»-явления рассматриваются как «расслоение музыкальной ткани», и принципом классификации становится вопрос «что расслаивается?». Соответственно возникает полиаккордика, полифункциональность, политональность и полиладовость [16, с. 133-140].

Как представляется, более подробная классификация видов полифонической гармонии, не сводящаяся к перечислению характерных приёмов, вряд ли возможна. Поскольку индивидуальный облик полифонической гармонии определяется сочетанием вертикальных и горизонтальных закономерностей, свойственных конкретному стилю композитора, полифоническая гармония оказывается особенно «чувствительна» даже к небольшим изменениям в той или иной своей части.

По отношению к музыке Чугаева нельзя обойти стороной теоретические труды самого Чугаева. Несмотря на несколько иной предмет исследования (в первую очередь, музыку XVII–XVIII века), выработанные им понятия и термины оказываются в определённой степени применимы и к его творчеству.

Как уже было показано, звуковысотная система музыки Чугаева в целом может быть объяснена в рамках хроматической тональности. Тональная функциональность действует в целом достаточно слабо, организуя форму в крупном масштабе, а также неожиданно «включаясь» в ключевые моменты формы. Как правило, в подобных случаях действует ясно слышимая доминанта, разрешающаяся в тонику, или подразумевающая подобное разрешение.

Иной слой функциональных связей, действующий на более мелком уровне — линейность. В некоторых случаях линейное движение образует *зоны линейности*, в которых вертикаль оказывается производной от горизонтали (термин и пояснение Чугаева [8, с. 59]). Линейные зоны, по мысли Чугаева, заполняют пространство от одного *целевого элемента* до другого. Целевым элементом он называет «вертикальное образование с одновременно вступающими тонами, к которому устремлены все голоса» [8, с. 58]. Иными словами, целевые элементы — это «аккорды» (в узком смысле), притягивающие к себе линейное движение и выявляющие основные этапы гармонического движения.

В этом случае само по себе господство линейных функций (то есть продолжительные линейные зоны, ведущие к различным целевым элементам) ещё не создаёт неразрывного соединения вертикали и горизонтали, и не относится к полифонической гармонии в полной мере. Фрагменты, построенные подобным образом, как бы делятся на участки «вертикали», между которыми расположены участки «горизонтали».

В большинстве случаев, однако, можно услышать не только целевые элементы (которые могут располагаться на значительном отдалении друг от друга), но и *опорные гармонии*. Чугаев определяет опорные гармонии следующим образом: «аккорды, изложенные в вертикальном или диагональном виде, образованные реальными или скрытыми голосами и являющиеся основными конструктивными элементами гармонического развития в рассматриваемом построении» [8, с. 63-64].

В этом определении обращает на себя внимание два отличия опорных гармоний от целевых элементов. Во-первых, звуки, их составляющие, могут быть взяты неодновременно («диагонально»), а также принадлежать скрытым голосам. Во-вторых, опорные гармонии, как правило, промежуточны по отношению к движению в сторону целевого элемента.

Чугаев также выделяет два понятия, связанных с логикой ведения отдельно взятой линии: *синтаксическая устремлённость* («тяготение» мелодического дви-

жения фразы к её заключительному звуку, [8, с. 56-58]) и *линейная направленность* (внутренняя логика линии, часто скрытого голоса, связанная с восходящим, нисходящим или вращательным движением [8, с. 60-62]).

Таким образом, отдельный звук в подобной полифонической гармонии должен объясняться двумя разными способами: как определённый пункт движения к целевому элементу или опорной гармонии, и как часть собственно самого движения, подчиняющегося логике линейной направленности.

Подобная модель подразумевает более или менее простую гармоническую логику, выражающуюся в движении от одной тональной функции к другой (если рассматривать опорные гармонии и целевые элементы в рамках тонально-функциональной системы). Однако, напомним, в музыке Чугаева гармоническая функциональность часто инвертирована: вместо разрешений используются тяготения, а целевой элемент линейного движения может только подразумеваться (но не звучать).

Теоретический аппарат полифонно-гармонического голосоведения разрабатывался Чугаевым на музыке композиторов позднего Барокко и венских классиков, и в описанном варианте он не включает в себя варианта, использующего функциональную инверсию. Более того, сам вопрос функциональности остаётся несколько за кадром, что неудивительно, учитывая рассматриваемый автором музыкальный материал: сочетание полифонии с гармонией в нём, как правило, куда более изощрённо, чем гармоническая логика сама по себе.

Для анализа музыки Чугаева с помощью этого аппарата необходимо, следовательно, обозначить, каким образом его элементы могут приобретать тональные функции. Наименьшие проблемы это вызывает в отношении целевых элементов и опорных гармоний: будучи по сути своей вертикальными образованиями (пусть и не всегда берущимися одновременно), они наделяются функциональностью так же, как и отдельно взятые аккорды.

Линейная направленность и синтаксическая устремлённость связаны с тональными функциями более сложными соотношениями. Будучи по природе своей

явлениями горизонтальными, а не вертикальными, они могут приобретать гармонические роли по типу «гармонии в одноголосии», то есть благодаря складывающимся внутри линии функциональным отношениям между тонами, или благодаря соотношению опорных тонов линии с её гармоническим окружением. В роли гармонического окружения, разумеется, могут выступать и другие линии.

Итак, проиллюстрируем базовую модель на простом примере.

Квинтет, Часть I, т. 90–105



Данный фрагмент — первая побочная тема первой части Квинтета — не содержит какого-либо развитого полифонического многоголосия. По фактуре она скорее даже приближается к аккордовой, однако рассмотрение голосоведения показывает, что его закономерности здесь не сводятся к гармоническим. В целом с гармонической точки зрения этот фрагмент представляет собой функционально инвертированное движение *вокруг* устоя *g-moll*. Сам устой здесь ни разу не звучит в полном виде, хотя и явно ощутим — тоническую терцию обрисовывает нижний пласт. Но в репризе при проведении этой темы он в конце концов появляется в чистом виде.

Два графических восьмитакта (метрически эти построения скорее соответствуют фразе) построены по одной модели, причём в качестве инварианта выступает не вертикальная, но горизонтальная структура. Это легко вывести из сравнения отличающихся фрагментов: вертикальная структура созвучий меняется значительно сильнее, чем мелодические линии отдельных голосов. Так, самое значительно изменение мелодической интервалики — замена терции в верхнем голосе

$g-b$ в тактах 5–7 на кварту $g-c$ в тактах 13–15 (интервалика других голосов меняется ещё меньше). При этом вертикальная структура меняется куда более заметно: например, трезвучие ($b-des-f-b$) в т. 6 превращается в нетерцовое четырёхзвучие ($b-e-d-c$) в т. 14. Изменение конкретных вертикальных структур, однако, не меняет общего характера звучания, которое в целом остаётся в рамках псевдо-диатонических созвучий, тоны которых целиком принадлежат ладу 3.2.2.2(.3) — в первом случае от b , во втором — от g .

Логика движения отдельных голосов также легко объяснима в рамках тонально-функциональных закономерностей. Виолончель, как уже было отмечено, обозначает тоническую терцию. Партия первой скрипки представляет собой чередование разрешения неустоя fis в тонику g и фигурации трезвучия, содержащего g в качестве одного из тонов. Вторая скрипка действует в рамках такой же логики, но разрешение здесь длиннее, и происходит не одновременно с верхним голосом. Также в этом голосе можно проследить и разрешение на расстоянии cis (des) в d в составе фигурируемых трезвучий $g b des \Rightarrow g b d$. Тот же cis в партии альты лишён разрешения, но, тем не менее, его функциональное напряжение чётко ощущается. Это напряжение обеспечивается тем, что начальное созвучие $g-cis-a-fis$ несёт в себе заметную краску атакты на тоническом органном пункте, придавая тяготение вверх всем звукам, кроме нижнего (хотя реализуется оно только в верхнем голосе). Неразрешённый cis (des), постоянно «притягивающий» к себе мелодическую линию в партии альты в полной мере реализует принцип функциональной инверсии на линейном уровне.

Как следует из проведённого анализа, даже такой достаточно простой с точки зрения фактуры фрагмент нетривиально сочетает в себе вертикальные и горизонтальные закономерности. В случае же более сложной фактуры возможностей для разнообразного сочетания гармонического и полифонического оказывается ещё больше. Функциональные отношения в более сложной фактуре часто оказываются «многослойными», обрастая субсистемами вокруг отдельных созвучий или даже

тонов. Дополнительные затруднения в анализе создаёт скрытое многоголосие, которое представляет собой ту же многослойность, но уже по отношению к явлениям мелодическим.

В Трио становится особенно заметным ещё один аспект полифонической гармонии, связанный с фиксацией фактурного оформления отдельных мотивов. В этом случае возникает дополнительное напряжение, если какой-то элемент, встраиваясь в общее движение музыкальной ткани, теряет своё фактурное «лицо» или же наоборот, сохраняет его как контрастный элемент. Подобные преобразования, безусловно, также связаны с полифонической гармонией и создают дополнительный аспект функциональности, связанный с фактурным напряжением разной силы. Это фактурное напряжение, однако, не служит какой-то самостоятельной силой, а скорее поддерживает полифонно-гармонический рельеф тяготений, придавая ему дополнительную глубину.

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 теряет основание — мотивы лишаются «внешней» по отношению к самим себе акцентуации, а графические сильные доли становятся всё более условными (обеспечивая удобство счёта для исполнителей). Напротив, метрические инициативы переходят к самим мотивным структурам, которые образуют свою собственную систему акцентов. Так формируется *мотивный*

метр, регулирующий временное течение согласно неравным мотивным величинам⁴⁸.

Покажем это на примере Фортепианного квинтета, где в начальном разделе звучит только струнный квартет.

Квинтет, I часть, т. 1–16

Allegro agitato (♩ = 104)

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

Мотивы как *наименьшие индивидуальные структуры* здесь легко вычлениаются благодаря разделяющим паузами и разнесению по разным инструментам.

⁴⁸ В. Задерацкий характеризует этот феномен с другой стороны, говоря о *межтактовой (метро)ритмической асимметрии*, отмечая, что продолжительное её использование «рождает эффект скрытой переменности» [54, с. 126]. Кроме того, он прослеживает непрерывное историческое развитие этого явления в творчестве Баха, Бетховена, Танеева, подчёркивая, что лишь «в музыке современных мастеров [оно] обрело характер закономерности», приводя в качестве примеров музыку Мессиана, Бартока, Шостаковича и Тищенко [54, с. 126].

Узнаваемый облик мотивов (главный критерий их дифференциации) определяется здесь не только мелодико-ритмическим началом, но и тембро-фактурным.

При отсутствии глобальной метрической пульсации нельзя сказать, что эта музыка безакцентна — но акцентность ее своеобразная. Счётная 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 собственным 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 стрелочкой; более весомые — сплошной).

Мотив *a* при первом появлении не имеет никаких характерных особенностей (поскольку представляет просто фрагмент равномерной пульсации), поэтому без взаимодействия с другими мотивами он приобретает довольно слабый акцент на первый звук, по факту само́го начала звучания. В мотиве *b* (и его варианте) наиболее тяжёлым 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 ещё мотива он 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* — тяжёлой 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 предваряющая 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» [77, с. 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.

Особенности 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, раскрываемый с продвижением формы⁴⁹. Однако при такой трактовке темы (вновь) обостряются проблемы разделения темы и не-темы, изложения и развития или, шире, устойчивости и неустойчивости (значимые, напомним, и для теории барочной формы).

⁴⁹ Характеристика темы-тезиса как расширенного до пределов понятия традиционной гомофонной темы по Т. С. Кюрегян [79, с. 270]. Функциональный подход к определению темы также рассматривается в работах Е. А. Ручьевской [123] и В. Б. Вальковой [26].

Различение тематических и нетематических (развивающих) этапов формы у позднего Чугаева базируется прежде всего на гармонии и мотивике: при всем отдалении от типовых тональных моделей тема сохраняет известное гармоническое единство и экспонирует нечто мотивно-существенное. Вне традиционного структурно-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 центральному элементу (в том числе и высотно-стабильному 12-тоновому ряду), которые, пусть и без особой дифференциации, всё же способны обеспечить известную «одновысотность» в рамках избранной системы. В приведённой 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 том же объеме). И ещё 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 связано 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 каждом конкретном случае⁵⁰. В целом же можно констатировать, что тематические участки в композициях такого рода ощутимы в значительной мере постфактум; такая «смягчённая» экспозиционность неизбежно сказывается и на последующих, «развивающих» этапах.

⁵⁰ В аналитическом очерке, посвящённом Квинтету, приведена схема мотивных связей в начальном разделе первой части (с. 162).

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, не явно выраженная экспозиционная природа тематических участков композиции неизбежно сказывается и на ее последующих, «развивающих» этапах.

* * *

Музыкальный язык Чугаева представляет собой сложное и многогранное явление. Он не подчиняется целиком какой-либо избранной композиционной технике, и не разрывает линию преемственности со стилем его старших современников. При этом трактовка Чугаевым отдельных аспектов музыкального языка — звуковысотности, метра, тембра и фактуры — глубоко индивидуальна, и в каждом из них ему удалось найти собственные композиционные решения. Умело применяя техники, характерные для музыки XX века, композитор не сосредотачивает на них внимание слушателя. Не представляя для Чугаева ценности сами по себе, они подчиняются общему стилю автора, всё же принадлежащему тональной традиции.

Музыка Чугаева, не поражая, казалось бы, особой новизной, задевает какой-то не показной оригинальностью. Попытки распознать ее природу уводят все дальше от простых, «шаблонных» решений: каждый музыкальный объект оказывается не совсем тем, чем казался, и за очередным поворотом почему-то открывается не совсем то, что ожидалось.

При внимательном рассмотрении неизбежно обнаруживается новое и в общей логике музыкальной формы. Описанные выше особенности метра и принципов темообразования делают практически невозможными формы классического типа в их привычном виде. Постигание композиционной логики музыки Чугаева выводит к понятию *развёртывания*; вкупе с некоторыми принципами классической формы оно создаёт прочные конструкции, надёжно скрепляющие музыкальное целое.

Глава 3. Принцип развёртывания в музыке Чугаева

Повторим уже не раз отмеченное: хотя музыка Чугаева, безусловно, лежит в русле тональной традиции и логично продолжает её, многие характерные черты претерпевают серьезную трансформацию. В отношении фундаментальных аспектов музыкального языка происходит значительное *расширение* диапазона используемых средств, разрушающее существенную часть прежней системы функциональных отношений. В условиях хроматической тональности, дополнительно осложнённой применением функциональной инверсии и средств полифонической гармонии, количество элементов звуковысотной системы настолько велико, что явно различимыми остаются лишь функции устоя и неустоя, а более детализированная функциональность прослеживается лишь время от времени. Сходная ситуация складывается и в отношении метроритма: индивидуальные мотивные ячейки, обладающие собственным активным временным началом, разрушают привычную иерархическую структуру регулярного ритма, и присущее ей свойство метрической экстраполяции перестаёт быть действенным фактором.

В подобных условиях для создания устойчивой конструкции целого уже недостаточно средств классической формы, и композитору приходится искать иные методы организации музыкального времени. Важнейшим из них оказывается возрожденный *принцип развёртывания*, позволяющий более гибко выстраивать композицию, сохраняя её единство. Косвенно связанный с полифоническим мышлением Чугаева, он приобретает самостоятельное значение и позволяет во многом переосмыслить основные закономерности строения музыкальной формы. Поскольку теоретическое освоение этого принципа ещё далеко от завершения, прежде чем рассматривать его применение в музыке Чугаева, необходимо шире охватить спектр теоретических концепций, связанных с этим термином.

Феномен развёртывания

К истории термина

Термин «развёртывание», обозначающий изначально специфическую для позднего барокко структурную модель, появился около ста лет назад⁵¹. По мнению О. Лосевой [91], в лексикон отечественной музыкальной теории он вошел вместе с переводом книги Э. Курта «Основы линейного контрапункта», выполненного З. Эвальд под редакцией Б. Асафьева. Рецепции трудов Курта способствовал и текст Л. Мазеля [93], помещённый во второй части «Очерков по истории теоретического музыкознания» (1939).

Однако на тот момент, по-видимому, слово «развертывание» ещё не осознавалось в качестве термина, отчего немецкое *Fortspinnung* переводилось и как *развертывание*, и как *развитие*. В отличие от немецкой теории⁵², которая рассматривала концепцию развертывания применительно к музыке позднего Барокко, в отечественной теории этот термин со временем обрёл универсальное значение и стал прилагаться к более широкому кругу явлений. При этом специфическое значение сохраняется и до сих пор, например, в таких выражениях как «ядро и развёртывание», а также «период типа развёртывания» (или форма типа развёртывания).

⁵¹ Впервые сформулированный как принцип формы в позднем барокко В. Фишером [178], он достаточно быстро был подхвачен другими исследователями, в том числе Э. Куртом [77] и Ф. Блуме [174]. О. Лосева прослеживает происхождение этого термина из трудов Г. Римана, а именно, из его статьи «Значение танцевальных пьес для развития сонатной формы» [179].

⁵² В трудах К. Дальхауза термин «тип развёртывания» (*Fortspinnungstypen*), введённый В. Фишером противопоставляется «развёртыванию» Ф. Блуме. Критикуя универсализм концепции последнего, которая противопоставляет развитие и развёртывания [41, с. 150-155], Дальхауз включает «тип развёртывания» в разряд универсальных принципов (наряду с «выстраиванием ряда», «развитием» и «группировкой»), в первую очередь, европейской музыки нового времени [115, с. 97]. В англоязычной литературе концепция развёртывания не получила распространения, в частности, в Словаре Гроува термин приводится по-немецки (и список литературы ограничивается тремя указанными авторами) [177].

Несмотря на широкое бытование в отечественной теории таких выражений как «период типа развёртывания» или «ядро и развёртывание», понятие развёртывания до сих пор не имеет общепринятого определения. Так, в Музыкальной энциклопедии «развёртывание» по отношению к форме употребляется либо в общеязыковом значении (развёртывание формы, мелодии, композиции), либо как элемент описания старинных и полифонических форм: фуги, старинной двухчастной, концертной формы. Однако и выражение «период типа развёртывания» в Энциклопедии, по сути, тоже остаётся без определения. Ю. Н. Холопов вовсе избегает использования этого термина в контексте музыкальной формы, и используя его в основном в словосочетании «развёртывание лада» как некую общую характеристику процесса, растянутого во времени. Лишь в отношении барочной формы он аккуратно противопоставляет развитие и развёртывание: «идея произведения не столько развивается, сколько развёртывается, как бы проходя predetermined стадии» [155, с. 980] Проблема разделения специфически терминологического значения слова «развёртывание» и использования его в общем значении встаёт уже при первом его появлении в музыковедческой литературе на русском языке.

Обретение словом «развёртывание» терминологического качества связано с закреплением формулы «ядро и развёртывание», применяемой для характеристики полифонических тем в 30-е годы⁵³. В учебнике Способина, впервые изданном в 1947 году, «период типа развёртывания» определяется по аналогии со строением полифонической темы. При этом термины «ядро» и «развёртывание» относятся только к периоду типа развёртывания, а по отношению к полифонической теме употребляются более нейтральные описания «индивидуализированная часть» и «общие формы движения» [134, с. 232].

Примечательно, что в общем перечне разновидностей периода у Способина места для «периода типа развёртывания» не нашлось: по-видимому, автор ощущал

⁵³ По свидетельству В. Бобровского, «понятия “ядро” и “развёртывание” как функциональные разделы полифонической темы прочно закрепились в советском музыкознании в тридцатые годы, особенно в курсах по анализу Л. Мазеля и В. Цуккермана» [20, с. 5].

его принципиальное отличие от периодов гомофонного генезиса. В «Музыкальной форме» В. Н. Холоповой наблюдается сходная ситуация: классификация видов периода даётся сначала только по отношению к классическим формам, и только при рассмотрении музыки Барокко вводится понятие периода типа развёртывания (при этом *развёртывание* определяется, как «секвентное развитие начальных мотивов, с возможным введением новых») [161, с. 256].

К 60-м годам термин «развёртывание» уже используется достаточно широко, однако общеязыковое его значение продолжает смешиваться со специально-терминологическим. Например, в «Анализе музыкальных произведений» Л. Мазеля и В. Цуккермана [95], развёртываются (в общеязыковом смысле) ритмические длительности (на с. 204), аккорд (205), гармоническое целое (239), даже образ (206) и сама музыка (17). Вместе с тем «развёртывание» упоминается (на с. 223) как часть формулы «ядро и развёртывание», характерной для полифонического склада (хотя на с. 446 эта же формула применяется к Сентиментальному вальсу П. Чайковского). В некоторых контекстах развитие и развёртывание стоят в одном ряду как синонимы — «процессуально-динамическое начало музыки, собственно развитие, развёртывание, которое не мирится с масштабной и тематической инерцией» [95, с. 476]. Наконец, позже даётся определение развёртыванию как специальному термину в контексте определения «периода типа развёртывания» («период с развёртыванием»): «форма, когда вначале имелось небольшое и не претендующее на завершенность тематическое ядро, за которым следовало более или менее длительное развёртывание, т. е. гармонически неустойчивое (обычно секвентно-модулирующее) и тематически разработочное изложение, приводящее к заключению в новой тональности» [95, с. 534]. Важно отметить, что в этом контексте развёртывание (в отличие от ядра) обязательно неустойчиво; подобная оппозиция отчасти сохраняется и в следующих выпусках «Анализа музыкальных произведений» (написанных В. А. Цуккерманом).

Наконец, в 70-е и 80-е годы происходит окончательное закрепление этого слова в терминологическом сочетании «свободное развёртывание». Так, в книге Цуккермана (из названной серии), где рассматриваются общие принципы развития

и формообразования, а также простые формы, есть два параграфа, специально посвящённые свободному развёртыванию; однако в них прямое определение этого термина отсутствует. С другой стороны, в предыдущем параграфе, озаглавленном «Свободное *развитие*», дана несколько расплывчатая характеристика одного из видов: «свободное развёртывание данного [вариантного] вида есть принцип развития, основанный на непрерывном видоизменении тематического зерна при общем плавно-поступательном движении» [167, с. 29]. Развёртывание таким образом предстаёт как один из многочисленных принципов музыкального развития, в ряду которых рассматриваются также вариационность, контраст и повторность. При этом помимо более формального определения автор, чувствуя его недостаточность, дополнительно объясняет развёртывание через различные аналогии: словесное повествование, разматывание клубка, плавное течение реки, сворачивающее то в одну, то в другую сторону, но безостановочно и мерно движущееся вперед [167, с. 30].

Важный этап теоретического освоения концепции развёртывания связан с трудами В. П. Бобровского. Если в «Функциональных основах музыкальной формы» (1978) этот термин употребляется не вполне систематично, то в других работах Бобровский выстраивает (по отношению к музыке Шостаковича) систематику «активного тематического продвижения», включающую в себя три варианта развёртывания («тематически концентрированное», «вариантное», «разработочное») и также «возникновение вариантных цепей» [18, с. 163-164].

Наконец, в первой части «Музыкальной формы» В. В. Задерацкого (1995) развёртывание постулируется как принцип в первую очередь мелодического развития, основанный на описанной Куртом технике плавного перехода. Здесь же автор чётко разделяет два вида развёртывания — интенсивное (основанное на постепенном развитии одного материала [51, с. 112-123]) и экстенсивное (основанное на внутримелодическом остинато [51, с. 124-134]; в качестве примера указано начало «Петрушки» Стравинского). Во втором выпуске «Музыкальной формы» (2008) по аналогии с развёртыванием мелодии вводится понятие «фаза развёртывания формы», определяемое аналогично «фазовому синтаксису» мелодии [52, с. 219].

Таким образом принцип развёртывания описывается не только по отношению к мелодии, но и применительно к музыкальной форме. Автор подчёркивает, что мелодические явления в этом случае вообще не обязательны: «принцип фазового строения выведен на уровень целой формы и не связан с присутствием или отсутствием мелодического начала вообще». Задерацкий употребляет в связи с развёртыванием достаточно много терминов. Среди них — «фаза», её разновидности (субфаза, макрофаза), «фазовое строение», «квантовый» или «квант-мотивный» синтаксис и, наконец «континуальный принцип» становления формы (и его варианты — «континуально-контрастный», «континуально-волновой», «континуально-составной»). Несмотря на обилие конкретного материала и примеров, понятийная система оказывается несколько расплывчатой, многие термины остаются не вполне прояснёнными, и их соотношения между собой не всегда внятно обозначены.

О природе явления «развёртывание»

В приведенном обзоре отмечены основные вехи в освоении категории развёртывания отечественным музыковедением. Несмотря на множество различных определений и характеристик, данных разными авторами, ухватить суть этого явления оказывается совсем непросто. Тем не менее, из имеющихся описаний можно составить своеобразную «ассоциативную карту» понятий, окружающих развёртывание, и через них попытаться более точно охарактеризовать суть самого феномена развёртывания.

Очень удобным для очерчивания его границ оказывается соотнесение развёртывания с классической моделью времени, основанной на метрической экстраполяции⁵⁴. Собственно, именно в таком контексте его характеризует Курт в «Основах линейного контрапункта», сравнивая «мелодические стили» классики с полифоническим (на примере баховской мелодики). В этом сравнении он выявляет ряд

⁵⁴ Метрической экстраполяцией называется ожидание определённых метрических структур, аналогичных уже прозвучавшим. Это ожидание склонно порождать структуры, чья величина представляет собой степени двойки (2, 4, 8, 16 тактов) [147, с. 59-61].

фундаментальных отличий в метрическом и мелодическом аспекте, подтверждающих такое противопоставление. В характеристике классических форм Курт подчёркивает главенствующую роль равномерной акцентуации и вызываемое ею дробление мотивов при их развитии [77, с. 124-135]. В «полифоническом стиле» (то есть в музыке Барокко, в первую очередь, Баха) отмечается напротив, независимость мелодической линии от метра. Эту оппозицию удобно характеризовать путем сравнения в паре «развитие — развёртывание». В данном случае под «развитием» подразумевается модель музыкального времени венских классиков.

Курт нигде не приводит в явном виде тот набор критериев, по которым можно различить развитие и развёртывание, хотя неоднократно противопоставляет один «мелодический стиль» другому. Эту своеобразную «недоформулированность» отмечал ещё Л. Мазель: по его мнению, смысл учения Курта «обнаруживается главным образом в многочисленных конкретных анализах», в которых немногочисленные теоретические положения «вырастают в законченную теоретическую концепцию» [93, с. 22].

Тем не менее, в «Основах линейного контрапункта» можно отыскать немало разрозненных характеристик «развития» и «развёртывания» в разных аспектах. Их можно собрать в таблицу:

	<i>Развитие</i>	<i>Развёртывание</i>
Метр	Мелодическая линия связана «двукратной последовательностью опорных точек» (128)	Мелодическая линия не связана никакой системой тактовых акцентов (128) «Основная черта полифонической линии — неизмеримость её развития» (129)
Ритмика	«Акцентирующая»	«Моторная» (148)
Цезуры	Остановки на окончаниях, обособляющих отдельные группы.	Стремление к продолжению, развитию (148)
Соотношение темы и её «производных»	Классическая тема <i>раскалывается</i>	Полифоническая тема <i>растворяется</i> (165) Тема «выявляется в её продолжении и разбег окончательно завершается в нём же» (165).

Метод развития	Расчленение темы на многократно повторяющиеся мотивы и их «осколки» благодаря дроблению по акцентам (то есть разделению на мотивы, каждый из которых связан с одной сильно долей)	Единство мотива выдерживается не строго, и его основные черты могут сильно варьироваться
Темп гармонических смен	Классическая тема может «кандансировать уже на первом двутакте»	«Тональный путь линии гораздо спокойнее» (138)
Гармония	Несёт самостоятельное содержание	Скорее «одеяние, расцветивание мелодического бега» (141)

Как видно из этой подборки, основные различия Курт находит в соотношении метра и мелодики. В «классическом стиле» равномерный метр, сопряжённый с ощутимыми акцентами, оказывает значительное влияние на структуру мелодии. Такая мелодия, по мысли Курта, существует не сама по себе, но складывается из последовательности двутактовых фраз и однотоковых мотивов, которые привязаны, соответственно, к двум или одной сильной доле. Аналогичным образом метр влияет и на развивающие разделы: классическая мотивная работа обычно подразумевает использование отдельных мотивов (которые, как известно, и группируются вокруг сильных долей). В «полифоническом стиле» соотношение иное: мелодическое движение только измеряется метром, но не регулируется им. Соответственно, развитие какой-либо первоначальной идеи оказывается связано с образованием новых вариантов мелодии, которые к тому же зачастую оказываются длиннее первоначального.

Некоторые положения Курта относятся скорее только к области метра. Для классического стиля характерна «двукратная последовательность опорных точек»⁵⁵, и часто связанные с ней более крупные образования размером 4, 8, 16 так-

⁵⁵ В оригинале — zweitaktigen Schwerpunktsfolge — возможно ошибка перевода, следовало бы «двухтактовая последовательность опорных точек».

тов. По отношению к «полифоническому стилю» максима «основная черта полифонической линии — неизмеримость её развития» по сути постулирует практически полную свободу от каких-либо метрических ограничений.

Мазель и Цуккерман сосредотачивают своё внимание на характеристике развёртывания с другой стороны, подчёркивая особый характер взаимосвязи разных мотивных образований внутри мелодического развёртывания. Тем самым развёртывание характеризуется во многом как особый «вариантный» способ продолжения мелодической линии. При этом также подчёркивается отсутствие регулярных метрических акцентов (и как следствие — цезур), отличающее свободное мелодическое развёртывание от вариационности: «свободное развёртывание менее склонно к делению на четко разграниченные этапы, значительно превосходя вариационность постепенностью изменений и непрерывностью всего звукового потока» [167, с. 33]. Сфокусировавшись на этих сторонах принципа развёртывания, Мазель и Цуккерман смогли распространить его на более широкий круг явлений, включающий не только баховскую (и шире — барочную) мелодику, но также музыку послеклассических композиторов и народные песни. Показательна, например, следующая характеристика: «большая роль вариантности, с одной стороны, и <...> симфоническая напряжённость лирической мелодики, с другой — позволили Рахманинову, как никакому композитору до него, симфонизировать принципы русского народно-песенного свободно-вариантного развёртывания». В качестве примера приводится главная тема первой части Третьего концерта Рахманинова [94, с. 274]. Этот пример особенно показателен: достаточно чёткая песенная основа метрики этой темы остаётся за кадром (сказано только о «двойном дроблении с замыканием»), а принцип развёртывания обнаруживается при рассмотрении мелодии самой по себе. С другой стороны, формула «ядро и развёртывание» остаётся действующей только в контексте полифонической музыки, преимущественно там же лежит и область применения «периода типа развёртывания».

Понятие «тематически концентрированное развёртывание», введённое В. Бобровским, относится уже не к развитию «ядра», но к способу изложения всей темы. Это важнейшее, терминологически зафиксированное наблюдение, по сути,

позволяет говорить не только о развёртывании в мелодии, но и о развёртывании как способе реализации функций формы — как развития, так и изложения. Таким образом свойства развёртывания, определённые Куртом для мелодии, распространяются на более широкий круг явлений, как в отношении музыкальных эпох, так и в отношении аспектов музыкального языка.

Ещё один источник, позволяющий косвенно получить некоторые представления о свойствах развёртывания — сравнение хоральной мелодики и мелодики венских классиков, приведённое Ю. Холоповым в статье «Органные хоральные обработки И. С. Баха» [153]. Характерные различия отмечаются как в более общих свойствах⁵⁶, так и в более конкретных структурных чертах. Особенно важным кажется противопоставление свободного комбинирования однородных частей (тяготеющих к равноправию) и типизированных конструкций с функциональной дифференциацией их составляющих: так в перечень различий добавляются критерии, связанные с функциональным аспектом музыкальных структур.

Таким образом, в описании полифонической (или хоральной) мелодии её особенности выявляются через противопоставление им некоторых свойств музыки классической эпохи. Вывести из этих сравнений положительные характеристики развёртывания оказывается не всегда просто: наивное обобщение приводит к бессмысленной формуле «развёртывание — это не как классическое развитие». Но если внимательно посмотреть, *чему именно* из характерных свойств классического формообразования противопоставляется развёртывание, оказывается, что большая их часть непосредственно связана с метрической экстраполяцией.

* * *

Развёртывание, определяемое исключительно через отрицание метрической экстраполяции, охватывает слишком широкий круг явлений и не даёт возможности

⁵⁶ Например, хоральной мелодике свойственно стояние и внутренняя неподвижность, данность, в то время как в мелодике венских классиков можно обнаружить движение, внутреннюю активность и динамику.

хоть как-то выделить его виды и свойства. «Отрицательное определение» может служить разве что промежуточным вариантом в процессе исследования и поиска иных черт, присущих развёртыванию. Отталкиваясь от явлений, сопутствующих метрической экстраполяции, можно прийти и к тем, которые проявляются при её нарушении или разрушении. Характеристика развёртывания, полученная подобным способом, слишком абстрактна, однако может быть полезной в поиске сущностных черт этого явления.

Метрическая экстраполяция, будучи одной из центральных идей классической формы, естественным образом вызывает как структурные особенности (такие как типовые конструкции предложения и периода), так и функциональные — как необходимую объединяющую силу на более высоком уровне. Более или менее строгое следование этому принципу ведёт к явно ощутимому эффекту восприятия: каждый следующий фрагмент, подобный уже прозвучавшему, образует вместе с ним структуру более высокого порядка. Так, мотивы складываются во фразы, фразы в предложения, и далее вплоть до объединения сонатной экспозиции, разработки и репризы в единое целое (как правило — часть циклического произведения). Таким образом даже самые небольшие фрагменты оказываются последовательно включены в структуры более высокого порядка, никогда не ускользая полностью из слушательского внимания, что и обеспечивает характерное ощущение «кристалла» классических форм⁵⁷.

Известно, что временные структуры в музыке воспринимаются слушателем как единое целое только тогда, когда количество составляющих их однотипных элементов достаточно невелико. Современные психологические исследования связывают это ограничение в восприятии и обработке информации с объёмом рабочей памяти: согласно статье Н. Коуэна «Магическое число четыре: как ограничен

⁵⁷ Как пишет Е. Назайкинский, «восприятие в пределах непосредственного действия метрического ощущения схватывает музыкальное развитие не только как факт непрерывного движения и изменения, но и как целое, в известной мере независимое от эфемерности времени, единое в своей структуре» [105, с. 230].

объём рабочей памяти и почему?» [176] без учёта группировки информации в логически связанные блоки (*chunks*) человек способен оперировать тремя-пятью осмысленными объектами.

Обсуждению этих же пределов — от трёх до пяти — посвящён раздел «Загадочное от трёх до пяти» в статье Ю. Холопова «Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления» [150, с. 82-83], где данная закономерность интерпретируется в контексте философской категории числа⁵⁸. Следующая цитата из этой работы замечательно дополняет выводы психологов: «Суть закономерности можно сформулировать так: число элементов, складывающихся в единую структуру, достаточно полно развитую, но еще не делящуюся на две самостоятельные, находится в пределах от трех до пяти. Если элементов меньше трех, структура представляется либо неполной, либо полной, но на другом уровне (где число элементов, соответственно более мелких, вновь заключено в пределах от трех до пяти); если элементов больше пяти, например, шесть, то либо функции элементов дублируются (начинается деление), либо структура на деле распределяется в две или три укрупненные части (2+4, 3+3), то есть тоже делится, либо из шести частей только три-четыре оказываются основными, а остальные две-три — вспомогательными, обрамляющими, фоновыми и т. д.» [150, с. 82]. По сути, чувство «достаточно полной развитости» становится здесь своеобразным эквивалентом «достаточно заполненной» рабочей памяти.

Таким образом, для существования «кристалла» классической формы необходимо, чтобы каждый следующий структурный уровень в ней состоял не более чем из четырёх-пяти элементов предыдущего уровня. На каждом структурном уровне, соответственно, действуют характерные способы членения (метрические преимущественно на низших уровнях, гармонические преимущественно на высших). Если же количество однотипных структурных элементов превышает эту

⁵⁸ Найденная им эмпирически, указанная закономерность, по словам Холопова, совпадала с наблюдениями С. С. Скребкова, который, в свою очередь, ссылаясь на математика А. Н. Колмогорова.

число, но при этом ожидаемого членения (например, каденции) не случается, то из-за переполнения памяти новые элементы начинают вытеснять из памяти старые. Когда же, наконец, ощутима чёткая граница следующего уровня иерархии (например, каденция и следующая за ней цезура), то всё до того звучавшее ретроспективно включается в один раздел.

Суть развёртывания таким образом сводится к *накоплению некой «критической массы» однородных (но не обязательно сходных) структурных элементов, которая создаёт эффект непредсказуемого и потенциально беспредельного продолжения* (находящий своё отражение в известных характеристиках «течения реки», «разматывания клубка» и т. п.). Этот вывод отлично согласуется с наблюдением Курта: «Основная черта полифонической линии — неизмеримость её развития» [77, с. 128]. Здесь следует отдельно отметить, что «тотальное развёртывание», никогда не останавливающееся, скорее возможно лишь как теоретическая модель, которая вряд ли может существовать в виде художественного произведения.

Парадоксальным образом формально негативная характеристика развёртывания через *отсутствие* типичных черт классической метрики в контексте психологии восприятия оказывается связана с явственно *присутствующим* ощущением «бесконечности», «беспредельности» — невозможности эффективно предсказать наступление «конца», «предела», то есть очередной границы, ориентируясь на метрические структуры.

В отсутствие развёрнутой иерархии метрических структур на первый план в организации целого и его частей выходят иные средства. Таким образом, «разрыхляющее» действие развёртывания тем самым оказывается неразрывно связано с противостоящими ему «укрепляющим» факторами. Эти факторы, естественно, различаются от стиля к стилю и от эпохи к эпохе; их изучение становится необходимой составной частью при исследовании принципа развёртывания. Поэтому определение развёртывания на самом высоком уровне абстракции требует определённых уточнений для применения к конкретным музыкальным произведениям.

При конкретизации области рассмотрения феномена развёртывания до тональной традиции в музыке XX века, обнаруживается что в ней он сосуществует и взаимодействует с некоторыми классическими принципами, сохраняющими отчасти свою актуальность. Метрические структуры, размывающиеся под действием принципа развёртывания, перестают выполнять функцию поддержания целого и на первое место выходят гармонические закономерности, не теряющие своего действия.

Развёртывание в музыке Чугаева

Прежде чем перейти к подробному анализу развёртывания в музыке Чугаева, необходимо заметить, что в сочинениях разных лет этот принцип проявляется в неодинаковой степени. Обозначим в целом этапы освоения композитором этого принципа.

С 60-х годов в музыке Чугаева, как отмечалось выше, происходят постепенные изменения в способе организации музыкальной формы. Если сочинения 50-х годов (в первую очередь, Второй квартет) во многом следуют канонам форм классической традиции, то далее ситуация начинает меняться. Поначалу эти изменения затрагивают прежде всего внутритематическую организацию: вместе с тщательным отбором гармонических средств композитор внимательнее подходит и к построению тем. Не нарушая преемственности с традиционной моделью темы и по-прежнему трактуя её как важнейший функциональный этап музыкальной формы, Чугаев, тем не менее, ищет новые способы её внутренней организации. Целостность темы теперь в большей степени обеспечивается именно гармоническими средствами, в то время как структурно-метрический аспект становится свободнее. Некоторые темы сохраняют структурную подоснову песенных форм, но в других она сильно замаскирована или же полностью отсутствует.

В 70-е годы традиционные модели формы преобразуются автором ещё сильнее: в Квинтете узнаваемым классическим прототипом обладает лишь первая часть (соната с двойной экспозицией⁵⁹). С большой долей условности можно отнести

⁵⁹ Начало этой части в известной мере напоминает концертный прообраз с его двойной экспозицией в сонатной форме: первая экспозиция в Квинтете звучит без участия фортепиано, а его

медленную часть к одной из высших форм рондо. Финал Квинтета выстроен по индивидуальному проекту, в основе которого лежит идея горизонтальной симметрии. В Трио ситуация в целом схожа: в первой части ощутимы только общие контуры сонатной формы, во второй — разворачиваются вариации на фоне остигатной темы, в финале также представлен индивидуальный проект. Рассмотрим вначале новые способы организации внутритематического пространства, а затем — изменения на более крупных масштабных уровнях.

Развёртывание внутри темы

Использование принципа развёртывания на внутритематическом уровне во многих случаях связано с построениями, которые можно трактовать как частично разрушенные или значительно размытые метрические восьмитакты. Метрическая структура в подобных случаях оказывается замаскирована и модифицирована разными способами, такими как переменный метр, повторение метрических функций тактов или же пропуск оных. Песенная подоснова в этих условиях проявляется, как правило, в своих наиболее характерных точках (как, например, узнаваемое дробление и замыкание во второй половине большого предложения), и часто маркируется не столько метрическими, сколько гармоническими и мотивными средствами⁶⁰.

вступление отмечено ещё одной темой в основной тональности. Большой сольный фрагмент у фортепиано (на фоне выдержанного аккорда струнных) на границе экспозиции и разработки в некоторой мере может напомнить каденцию. Но характерное «концертное» противопоставление солиста и оркестра здесь отсутствует.

⁶⁰ Показателен в этом отношении анализ Ю. Н. Холоповым начальной темы II части Седьмой симфонии Шостаковича [147, с. 207-209]. Рассматривая остигатные фигуры в сопровождении, учёный выявляет метрическую основу темы и оберегает читателя от соблазна «связывать свободу структуры с метрической раскованностью русской протяжной песни» и утверждает, что «сказать о теме, что она “свободно” развёртывающаяся мелодическая линия, значит ничего не понять в её метрике». В этом фрагменте легко угадывается некий противовес упомянутой выше концепции «свободного мелодического развёртывания» Л. Мазеля, которая применялась последним также по отношению к темам бесспорно песенной метрики.

Рассмотрение подобных структур с точки зрения песенного метра, безусловно, оправданно, однако такой анализ подчас оставляет за рамками некую существенную часть музыкальной реальности (не сводимую к реконструированному восьмитактовому прототипу). Заметное действие принципа развёртывания требует от аналитика не только отыскания метрической основы и способов её искажения, но и внимательную фиксацию тех способов, которые всё же обеспечивают структурную целостность построения.

Разумеется, провести в теории строгую границу между песенными структурами и их отсутствием посредством однозначно фиксированных показателей не представляется возможным. Значительный интерес при этом представляет собственно процесс разрушения (или наоборот, формирования) классических «квадратов» (и более крупных структур), а также средства, реализующие структурообразующие функции, которые не может выполнять рыхлый метр.

Как раз подобная пограничная ситуация присутствует в Скрипичном концерте, написанном в 1962 году. С одной стороны, он прочно связан с традицией классических форм, а с другой — содержит достаточно много новых явлений, и на его примере можно наглядно продемонстрировать те изменения, которым подвергается внутренняя организация темы. В масштабе целого Чугаев следует привычным нормам жанра: первая часть написана в сонатной форме, вторая часть — также соната, финал — двухтемное малое рондо. Границы тем достаточно ощутимы благодаря привычным гармоническим ориентирам. В свою очередь, внутренняя структура тем не всегда очевидна.

На первый взгляд главная тема первой части написана в типичной трёхчастной песенной форме. Начальное построение, выдержанное на доминантовом органном пункте и доминантой завершённое, сменяется серединой с тем же доминантовым басом, но ещё менее устойчивой; реприза дается в транспозиции на кварту вверх и оканчивается в результате на тонике. Таким образом гармонически устойчивость, пусть и не сразу, достигнута.

Скрипичный концерт, ч. I, главная тема



Однако метрическое строение, для песни не менее важное, здесь распатано сильнее: метрический восьмитакт как структурная основа, по крайней мере, завуалирован. Сравнивая начальное построение и его репризу легко заметить, что метрически они различаются лишь в последних тактах: заключительный двутакт первого соответствует растянутому последнему такту второго. С другой стороны, между 10-м и 11-м тактами до некоторой степени ощутимо разрешение в доминанту (тонику), создающее впечатление сжатия в репризе — а не расширения в конце первой части.

Мотивная структура этого десяти- (или одиннадцати-) такта такова⁶¹:

ГТ	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (11)
Мотив	a	b ₁	a	b ₁	b ₂ b ₂	b ₂ b ₂₊₁	c ₁	c ₁	c ₁	c ₂ c ₂
Группы	2		2		$\frac{1}{2} + \frac{1}{2}$	$\frac{1}{2} + \frac{1}{2}$	1	1	1	$\frac{1}{2} + \frac{1}{2}$ (1 + 1)

Выявить метрические функции тактов в этой структуре достаточно сложно. Не проясняет дела и гармония: выдержанная на органном пункте, она имеет только одну более или менее заметную смену: после 6-го такта добавляется ещё один голос, а также сменяется органнй пункт в репризе (эта граница отмечена двойной чертой в таблице). Гармонический аспект позволяет, таким образом, условно наметить метрические функции 4-го, 5-го и 8-го тактов. Функции 1-го и 2-го тактов, по видимому, в реконструкции будут соответствовать тактам 1 и 2, а также тактам 3 и 4. Аналогичным образом, повторение одного и того же мотива в тактах 7–9 позволяет предположить повторение функции 5-го такта (мотив 9-го такта сильнее отличается от 7, чем 8, поэтому ему можно также приписать функцию 6-го такта). Тем самым, реконструкция метрической основы формы приобретает следующий вид:

⁶¹ В этой и следующих таблицах аббревиатурой ГТ обозначаются графические такты, МТ — метрические.

МТ	1	2	1a	2a	3	4	5a	5б	5в (6?)	7 8
ГТ	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (11)
Мотив	a	b ₁	a	b ₁	b ₂ b ₂	b ₂ b ₂₊₁	c ₁	c ₁	c ₁	c ₂ c ₂
Группы	2		2		$\frac{1}{2} + \frac{1}{2}$	$\frac{1}{2} + \frac{1}{2}$	1	1	1	$\frac{1}{2} + \frac{1}{2}$ (1 + 1)

Подобная реконструкция приводит нас к следующему гипотетическому «квадратному» варианту (большому предложению?), который, однако, напоминает метрический восьмитакт лишь немногим более, чем первоначальный вариант.



Возможен и иной способ «реконструкции» восьмитакта: поскольку мотив b₂ занимает, по сути, половину метрического такта, можно предположить, что группа a + b₁ представляет собой один метрический такт вдвое большего размера. В этом случае повторение этой группы рифмуется с повторением мотива c₁, и структура такова:

МТ	1		2		3	4	5а	5б	6	7 8
ГТ	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (11)
Мотив	а	б ₁	а	б ₁	б ₂ б ₂	б ₂ б ₂₊₁	с ₁	с ₁	с ₁	с ₂ с ₂
Группы	1		1		$\frac{1}{2} + \frac{1}{2}$	$\frac{1}{2} + \frac{1}{2}$	1	1	1	$\frac{1}{2} + \frac{1}{2}$ (1 + 1)



Подобный вариант с некоторой долей условности можно признать своеобразным периодом (впрочем, несколько асимметричным из-за дробления на субмотивы в тактах 3 и 4), однако его квадратность всё равно остаётся под вопросом: 2-й и 5-

й такты суть достаточно узнаваемое повторение 1-го и 4-го, что ставит под сомнение реальность этих функций. В данном случае результат сводится к двум трёхтактам (с общим повторением вида 1 1а 2 3 4 4а 4б 5 6), но такой вариант уже слишком далёк от начального.

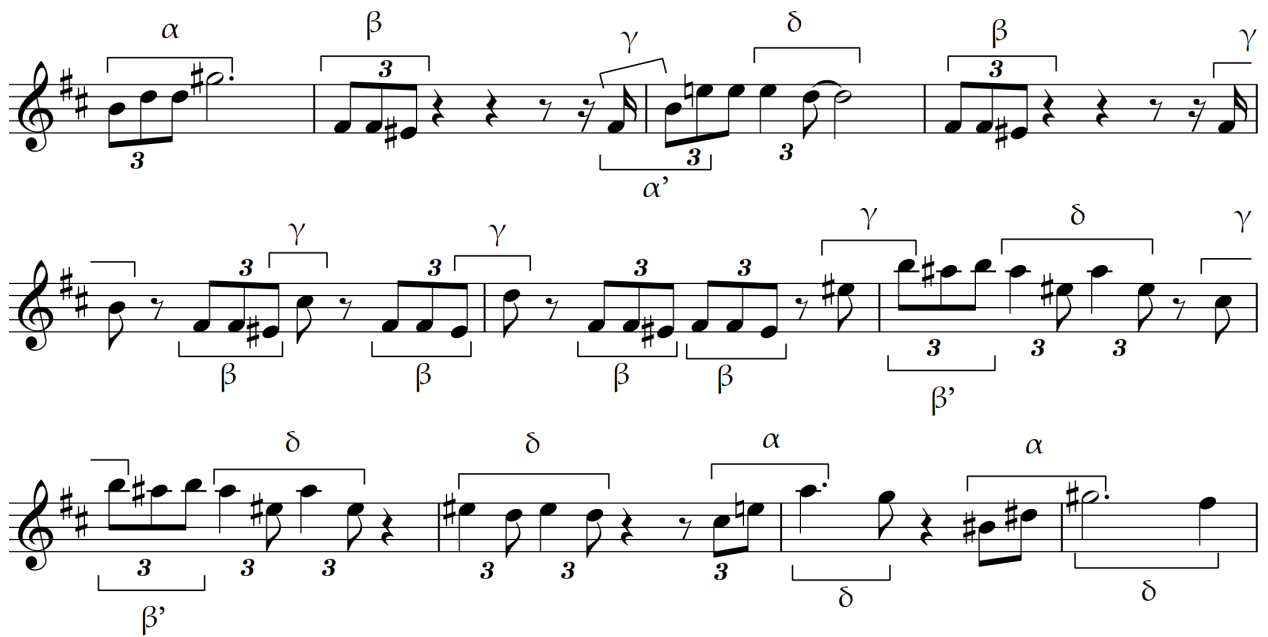
В целом подобные упражнения по отношению к данной теме представляют исключительно теоретический интерес, потому как умелыми манипуляциями можно преобразовать практически любую структуру к квадратному «прообразу». Таким образом, приходится признать, что форма этой темы хоть и построена по модели песенной трёхчастной, но от ее метрической сути весьма далека, поскольку убедительно редуцировать её к метрическим восьмитакам невозможно.

Вместе с этим в рассмотренной теме присутствуют характерные черты развёртывания. Мотивный материал, плавно обновляясь, складывается в группы (по масштабу сходные с фразой) неравного размера:

Группа	Размер ячейки	Количество ячеек	Общая продолжительность
1	2 такта	2	4 такта
2	$\frac{1}{2}$ такта	4	2 такта
3	1 такт	3	3 такта
4 (в репризе)	1 такт ($\frac{1}{2}$ такта)	2 (1)	2 такта (1 такта)

Подобная нерегулярность приводит к тому, что эти группы перестают объединяться в устойчивые структуры, создавая тем самым эффект непредсказуемости. Действительно, глубина остановки на доминанте в т. 12 лишь немногим превышает другие аналогичные границы мотивов, а перемена ощущается лишь благодаря контрастирующей середине: легко себе представить, что движение могло бы продолжаться и дальше.

Метрической рыхлости здесь отчасти противостоит особое соотношение мотивов, не вполне отвечающее нормам мотивного строения классической темы. Образование новых вариантов происходит нестандартно: вместо того, чтобы варьировать мотив как целое, композитор вычленяет из него отдельные элементы и соединяет их в другом порядке. Сохраняя интонационную общность, новые варианты мотива обладают иным ритмическим обликом. Внимательно вслушиваясь в это построение, можно заметить, что все субмотивные элементы уже представлены в первых четырёх тактах.



В противовес классическим субмотивам, всё же тяготеющим к сохранению своего метрического положения, из четырёх обозначенных элементов его сохраняет только один — обозначенный буквой γ . Элемент β , звучащий чаще всего, появляется на всех четырёх долях такта, в то время как α , вначале приходящийся на сильную долю, становится затактовым.

Подобный способ мотивного развития внутренне родственен технике плавного перехода, описанной Куртом по отношению к мелодике Баха. Она естественным образом возникает в условиях слабого метра. Сильный метр, дробя мелодическую линию на равномерные отрезки, препятствует подобной перегруппировке

элементов, нарушающей ритмический облик мотива. Слабый метр, напротив, способствует такому способу вариантного развития, который поддерживает единство и непрерывность целого.

И все же инерция классической формы в Скрипичном концерте достаточно сильна для того, чтобы оригинальность главной темы мало влияла на общее строение части. Побочная тема при этом представляет собой восьмитактовый период (при графическом такте в $3/4$ и метрическом в $9/4$) с небольшим расширением в конце второго предложения (в 7-м такте не 9, а 12 четвертей).

Эволюционно промежуточную позицию занимает главная тема второй части. В ней достаточно хорошо слышна песенная подоснова формы, замаскированная переменным метром (который, однако, во многом выявляется благодаря сменам гармонических функций на сильные доли). Любопытна работа композитора с ним: ритм мотива *c* (см. схему) практически точно повторяет ритм *a* (ускоренный вдвое), тогда как *c₁* представляет собой замедленный вариант *c*, дополнительно расширенный повторением субмотива (аналогично соотносятся мотивы *d₁* и *d*). Метрическая схема этого восьмитактового периода такова:

МТ	1	2	3	4	5	6	6а	7	8
Размер	4/2	4/2	4/4	4/4	4/2	4/2	4/2	5/2	3/2
Мотив	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>c₁</i>	<i>d₁</i>

Метр здесь также переменный, но в сравнении с главной темой первой части он меняется более предсказуемым образом — благодаря мотивному сходству первого и второго предложений. Так, вместе с возвращением мотивов *a* и *b* во втором предложении возвращается и размер 4/2; замедление во втором предложении в целом выполнено с помощью простого удвоения: мотив *b* звучит дважды, а мотивы *c* и *d* во втором предложении в сумме звучат вдвое дольше, чем в первом (хотя *c* немного расширен за счёт уменьшения *d*).

Скрипичный концерт, ч. II, главная тема

The musical score is written for violin and piano. It is in 4/4 time and B-flat major. The score is divided into four systems of staves. The first system (measures 1-5) shows the violin melody with three phrases and the piano accompaniment. The second system (measures 6-9) continues the melody with five phrases and features more complex piano textures. The third system (measures 10-14) includes a section labeled '6a' and continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 15-18) concludes the theme with a triplet in the violin part and sustained piano chords.

В целом впечатление некоторой рыхлости поддерживается также «текучей» линейной гармонией, содержащей лишь одно ясное функциональное соотношение — разрешение доминанты в тонику, формально лежащее за пределами темы

и принадлежащее ходу (начинающемуся как второе предложение). Таким образом, форму этой темы можно кратко обозначить как «период с чертами развёртывания», но этот термин, как и аналогичная «модально окрашенная тональность», требует более подробных пояснений в каждом конкретном случае.

В целом же Скрипичный концерт представляет собой лишь первый этап в освоении композитором оригинальных способов тематической работы. То новое, что удаётся здесь обнаружить, можно кратко сформулировать следующим образом: *функциональная дифференциация метрической структуры темы может ослабевать до такой степени, что метр более не в состоянии надёжно обеспечивать структурное единство*. Эту роль на себя принимает мотивика и гармония.

Развёртывание в связующих построениях

В последующих сочинениях тенденции к ослаблению песенной природы метра усиливаются, что ведёт к расширению границ применимости метода развёртывания, распространяющегося и за пределы изложения тем. При этом участки изложения и развития всё же не сливаются между собой. Изложение, как и в классической форме, отличается более высокой степенью гармонической устойчивости, а кроме этого, дифференциация поддерживается мотивикой. Изложение новой темы всегда отмечено введением нового, заметного мотивного материала; по-видимому, эта позиция для автора была принципиальной⁶².

В первой части Квинтета достаточно протяжённый фрагмент — первая экспозиция — построена практически вне классической метрики. Тем не менее, гармонический и мотивный факторы здесь позволяют различать устойчивые и неустойчивые разделы. Для того чтобы построить такую протяжённую структуру, основанную на непрерывном вариантном развитии мотивного материала, Чугаев использует разные приемы.

⁶² По воспоминаниям композитора Игоря Голубева, ученика Чугаева, тот однажды заметил, что «раз её [темы — М. И.] не слышно, то её и нет» [34, с. 198].

Во-первых, подобная форма осуществляется в условиях крайней экономии мотивных ресурсов. Так, главная тема сложена из трёх простейших элементов (выдержанная тоническая терция *c-es*, репетитивный мотив — повторяющийся тон *h* и арпеджированное трезвучие *d-f-as*). Побочная, по сути, представлена лишь одним элементом, очевидно производным от двух элементов главной, но обладающим собственной индивидуальностью в силу невероятно медленной внутренней пульсации (фраза в реальном размере 4/1, нотирована на 2/4). Мотивное развитие также осуществляется минимальными средствами: благодаря исходным элементам, а также узнаваемому ритмическому облику, они легко адаптируются к постепенно набирающему обороты гармоническому движению: так, например, арпеджированное в характерном ритме трезвучие узнаётся вне зависимости от того, какого оно вида.

Во-вторых, плавному мотивному развитию соответствует линейное, «плавное» гармоническое развитие, также чрезвычайно экономное. Так, главная тема по сути ограничивается фигурированием уменьшённого вводного септаккорда на фоне тонической терции. Побочная тема, в свою очередь, представляет разработку тонической терции средствами полифонической гармонии (см. об этом на с. 67).



Прежде чем перейти к более подробному рассмотрению этих тем и переходов между ними, напомним, что в применении к подобной музыке традиционное понятие мотива, с его опорой на сильную долю регулярного метра, применимо далеко не всегда. Метрические инициативы здесь переходят к самим мотивным структурам, которые образуют свою собственную систему акцентов. Так формируется, напомним, *мотивный метр*, регулирующий временное течение согласно неравным мотивным величинам. Мотивы как *наименьшие индивидуальные структуры* здесь легко вычленя-

ются благодаря разделяющим паузами и разнесению по разным инструментам. Узнаваемый облик мотивов как главный критерий их дифференциации определяется не только мелодико-ритмическим началом, но и тембро-фактурным.

В таких условиях критериями экспонирования темы естественным образом становится появление новых (или давно не звучавших) мотивов, обладающих ощутимой индивидуальной выразительностью, и гармонически более устойчивое изложение. Внутренняя структура темы при этом никак не регламентируется: она определяется исходя из свойств конкретного материала.

В развивающих разделах активизируется мотивная работа, предполагающая использование имеющегося материала иным путем. Однако здесь она значительно отличается от того, что обычно сопутствует песенным формам. Поскольку целостность темы обеспечивается у Чугаева практически без привлечения структурных факторов, неустойчивые разделы по этому параметру не контрастируют с устойчивыми. Эффект неустойчивости, помимо гармонического движения, здесь поддерживается более интенсивным образованием новых мотивных вариантов и комбинаций. Среди методов варьирования преобладает та же техника (названная Куртом техникой «плавного перехода»), не дробящая мотивы, но скорее «продлевающая» их. Это логично вытекает из неклассического соотношения мотивного членения и метрики: если в классической форме регулярный метр способствовал вычленению субмотивов, то здесь метр определяется имманентными свойствами мотивов, и не может их дробить.

Таким образом, соотношение устойчивых и неустойчивых разделов отчасти напоминает соотношение «ядро и развёртывание»: в обоих случаях вначале звучит более устойчивый и индивидуальный материал, а продолжение менее устойчиво и менее индивидуально. Тем не менее, буквальное перенесение этой формулы вряд ли возможно: «ядро», то есть тема, сама по себе строится с элементами развёртывания. Поэтому здесь, вероятно, уместно будет употреблять термин «развёртывание» как характеристику *всего раздела*, отмечая, что в нём присутствуют более и менее устойчивые части, соответственно, темы и переходы между ними.

Наряду с тяготеющими к развёртыванию участками, в первой части Квинтета присутствует также несколько тем, песенная природа которых не подлежит сомнению. Образованные ими «островки метрической стабильности» служат надёжным ориентиром и позволяют однозначно определить практически все границы разделов.

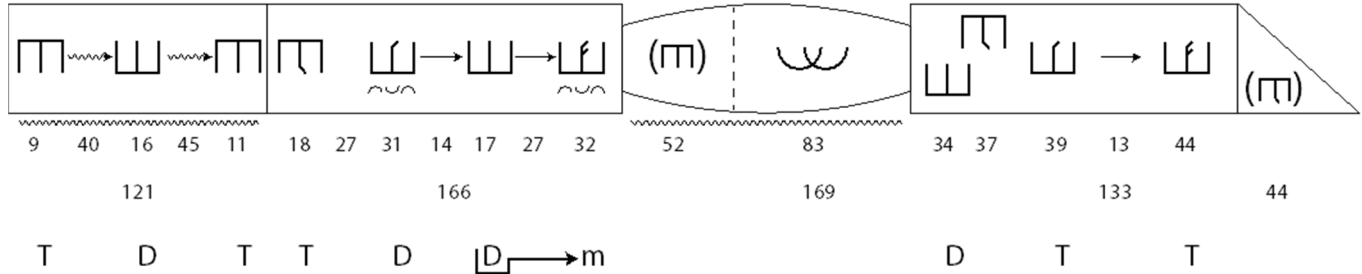


Схема формы I части Квинтета. Волнистой линией обозначены участки развёртывания

Участки развёртывания сосредоточены в первой экспозиции и разработке, и это совпадение не случайно. Второй раздел разработки представляет собой достаточно близкое (по общей планировке) воспроизведение первой экспозиции с некоторыми существенными отличиями. Во-первых, материал усложняется гармонически, обрастая контрапунктирующими линиями. Во-вторых, в разработке выпущены фрагменты, соответствующие изложению тем в экспозиции; таким образом композитор дополнительно усиливает неустойчивость этого раздела⁶³.

Во второй части Квинтета метод развёртывания применяется несколько иным способом. Главная тема второй части при первом изложении образует структуру большого предложения с расширением в области дробления, которое, правда, с трудом различимо на слух из-за медленного темпа. Однако эта песенная структура далее не поддерживается: даже при повторном проведении темы в репризе она растягивается настолько, что песенная подоснова полностью растворяется. Как и в первой части, в теме отчётливо выделяются несколько элементов, которые в дальнейшем подвергаются развитию по-отдельности. Однако, если в первой части раз-

⁶³ Более подробно строение частей Квинтета рассмотрено в приложении 3.

вёртывание в струнной экспозиции уравнивалось далее песенными структурами, то во второй части — наоборот: достаточно рыхлая главная тема оказывается вместе с тем наиболее устойчивым построением во всей форме. Её элементы, «собранные» при первом изложении в большое предложение, в процессе развёртывания образуют новые варианты и сочетания.

Подобное плавное развитие приводит к своеобразной второй теме, которая, по сути, ограничивается развёрнутой каденцией:



Явленный здесь автентический оборот (почти нарочитое разрешение доминанты в тонику) представляет исключительный пример тональной функциональности в этой части. Доверившись гармонии, можно привычно распределить соответствующие метрические функции — 6-го, 7-го и 8-го метрических тактов (в размере 24/8). Но в реальности это лишь затуманивает характеристику индивидуального образа этой темы. Метрическая неопределенность тем более удивительная, что помимо гармонии здесь очень значимо мелодическое начало: важность мелодии для темы косвенно подтверждает ее точное цитирование в финале.

В таких условиях переход от одной темы к другой, естественно, имеет мало общего со структурой классического хода. Здесь, в условиях (обычно) ослабленной тональной функциональности и метра, одним из наиболее действенных способов обеспечить ощутимость перехода становится собственно мотивное развитие: именно оно через смену многих вариантов и их комбинаций постепенно приводит к новой теме, которая осознаётся лишь в момент её окончания.

Практически единственным способом дифференциации разделов изложения и развития во второй части становится сам мотивный материал. Если в первой части действенным критерием экспонирования еще служила гармоническая устойчивость, то здесь тонально-функциональные отношения чрезвычайно слабы и чувствуются лишь время от времени. Поэтому при характеристике формы целого возникают некоторые сложности в поисках точных границ разделов. Однако общее распределение мотивного материала даёт достаточно узнаваемые контуры пятой формы рондо с зеркальной репризой. Такое определение возможно благодаря контрастному материалу центрального эпизода — в другой тональности, фактуре и инструментовке (фортепиано соло, ранее не звучавшее в этой части).

Тем не менее, внутренние границы этой формы довольно размыты, поэтому зафиксировать ее схему посредством знаков, пригодных для классических форм, уже недостаточно. Для более точного отражения событий этой части полезно применить и иную графику, отчасти сходную со схемами полифонических форм. Но если для фуги, например, обыкновенно требуется не более двух-трёх символов разных тем, то здесь число мотивов может доходить до полутора десятков. С другой стороны, здесь отсутствует выраженная дифференциация голосов. Поэтому при сходной форме записи горизонтальные линейки могут использоваться для обозначения разных мотивов. Варианты мотивов в таком случае допустимо обозначать различными вариантами значков на соответствующих линейках.

Кроме мотивики на схеме отражены другие существенные явления. Верхней строчкой отмечены проведения тем, строчкой ниже — тональности в тех фрагментах, где ощущение тоники более или менее явно. Вертикальными линиями обозначены границы разделов; а если они сопровождаются каденциями, то они дополнены стрелочками и тональностью. Овалами обведены мотивы, определяющие индивидуальный облик темы: в главной теме это мотивы 1–7, в побочной — мотивы 10–12, в темах центрального эпизода — 2 и 13. На схеме не указана смена темпа (немного быстрее) и размера в центральном эпизоде, а затем возврат к прежнему в начале побочной темы в репризе.

устойчивые разделы, где доминирует развёртывание, лишены структурной или гармонической целостности. В первой части бóльшая часть формы вообще построена на основе тем песенного типа, и только два крупных раздела — струнная экспозиция и разработка — опираются на основе принципа развёртывания.

В том случае, вся часть строится без использования традиционных способов функциональной дифференциации, то картина получается несколько иной. Вместо структурного фактора, практически не действующего на крупном уровне, его роль в организации формы целого берут на себя гармония и, отчасти, фактура. Устойчивость ассоциируется не только с более стабильным гармоническим содержанием, но и с неизменным (и, как правило, более простым) фактурным оформлением.

Наиболее яркие и выразительные мотивы сами по себе обладают тематическим значением. Комплексы же, состоящие из нескольких мотивов, могут приобретать тематическую целостность в тех случаях, когда они неоднократно повторяются в первоначальном виде (или с небольшими изменениями). Ощущение неустойчивости создаётся в таком случае разрушением этих комплексов, полифоническими соединениями отдельных мотивов и гармоническим варьированием.

Подобный тип формообразования наблюдается в первой части Трио. С одной стороны, в ней совершенно явно прослушиваются контуры сонатной формы: экспозиция с двумя темами, разработка, реприза и кода-переход ко II части. С другой стороны, здесь нет метрически устойчивых построений размером крупнее фразы или двух. Соответственно, достаточно многоуровневая дифференциация более или менее устойчивого в разных масштабах здесь реализована не совсем так, как это обычно для сонаты — даже в сравнении с первой частью Квинтета.

Структурные элементы первой части Трио в основном представлены мотивами (в широком смысле), причём характер их использования меняется в зависимости от устойчивости или неустойчивости раздела. Участки изложения темы обычно связаны со звучанием мотивов отдельно, часто даже с цезурами, а участкам развития, напротив, свойственны слитные переходы от одного к другому, иногда с соединением мотивов и их элементов между собой.

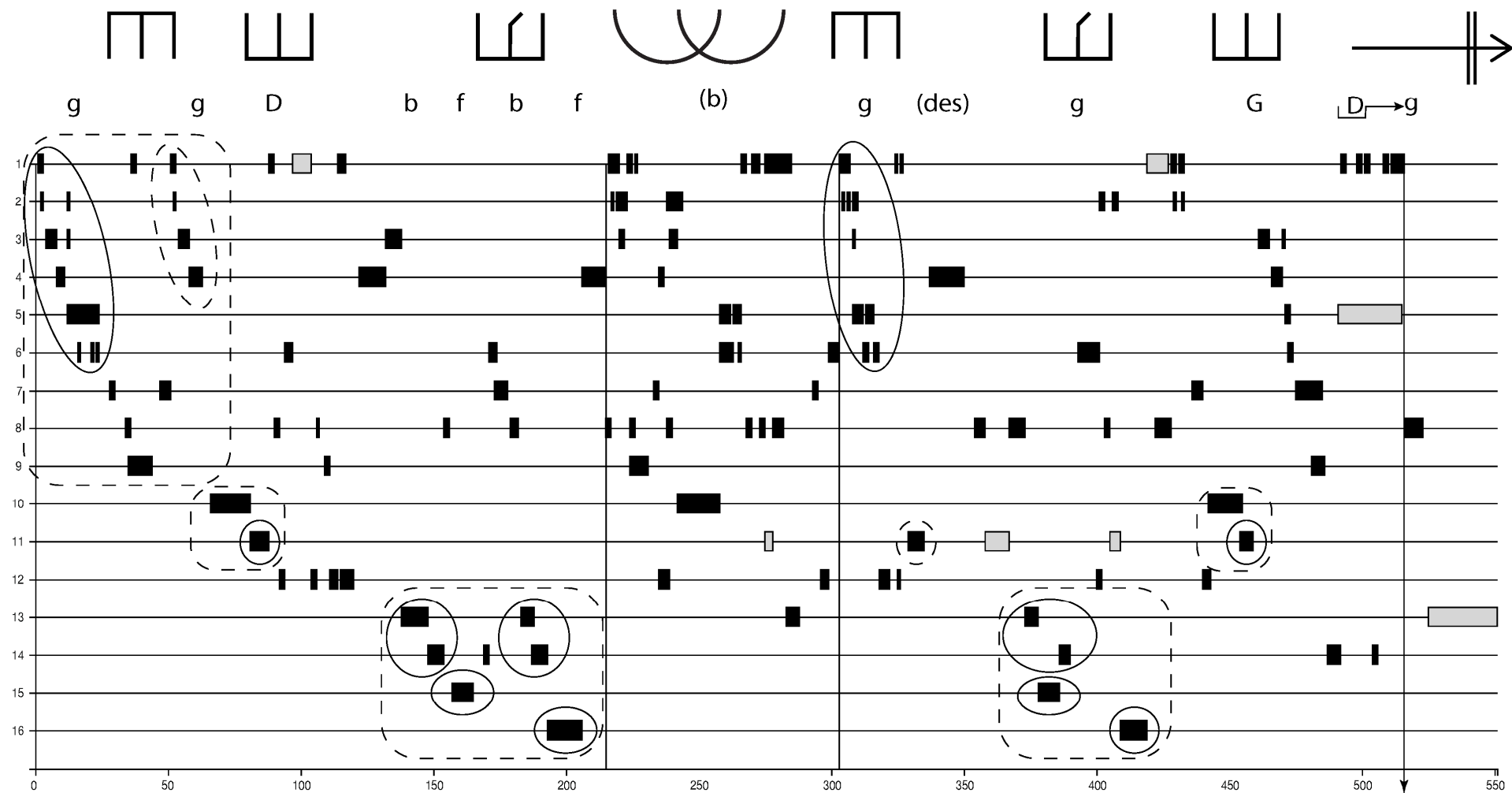
Трио. I часть. Мотивы

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16.

P I RI R

На схеме отражены варианты мотивов при первом их появлении, некоторые из них несколько редуцированы: сняты несущественные дублировки, не выписаны дополнительные повторения и т. п.

Трио. I часть. Схема формы



В данном случае определение формы, основанное на иерархическом делении разделов, приемлемо только в самом общем виде. Можно без сомнений отметить момент начала разработки — интенсификацию мотивной работы — и момент начала репризы — появление главной темы в основной тональности. На внутренних участках можно уверенно обозначить места отдельных тем, которых здесь насчитывается как минимум три: главная и две побочных.

Темы выделяются здесь двумя описанными выше способами. Достаточно продолжительные мотивы, обладающие яркой выразительностью — 11, 13 и 15, — лежат в основе побочных тем. Элементы второй побочной также дополнительно поддерживаются повторением структуры: вслед за мотивом 13 обязательно появляется мотив 14, чья индивидуальность менее выражена. На схеме заметно, что эти элементы не принимают активного участия в разработке, ограничиваясь отдельными появлениями без существенных модификаций.

С побочными темами также ассоциирован менее яркий, но, все же, узнаваемый материал: развитие мотива 10 в экспозиции занимает место связующей темы, а мотива 16 — заключительной. Однако перестановка побочных тем в репризе показывает, что этот материал перемещается вместе с ними, таким образом, входя в их сферу (на схеме эти комплексы обведены пунктирной линией).

Целостность главной темы, напротив, поддерживается достаточно сходным повторением комплекса начальных мотивов (1–6) в определённой фактуре, не прерываемое другими мотивами и не соединяющееся с другими. Трёхчастность начального изложения темы закрепляет этот комплекс как самостоятельную единицу, несмотря на небольшое сокращение при втором её появлении.

Начало репризы отмечено появлением главной темы в основной тональности, однако «разработочная» интенсивность нарастает вплоть до генеральной кульминации на материале второй побочной темы, а дальнейший спад включающий в себя связующую тему и первую побочную, плавно переходит в код. Таким образом модель «продолжения разработочности в репризе» (наиболее известная по первой части Шестой симфонии Чайковского) здесь усложняется изменением порядка тем.

В репризе ощутимы две «сферы влияния» — граница между ними проходит сразу после генеральной кульминации части, приходящейся на проведение побочной темы.

Кода характеризуется появлением новых, существенно отличающихся вариантов мотивов 5 и 13, звучащих на достаточно продолжительном участке. Первый её раздел представляет движение вокруг доминанты, а второй, отделённый *единственной* полной каденцией в части, — постепенный переход в тональность и темп второй части.

Таким образом функциональная дифференциация, выполненная без привлечения традиционных средств, оказывается достаточно сильной для того, чтобы построить слышимую сонатную форму. Подобный способ построения формы всей части можно назвать *крупномасштабным развёртыванием*. По сравнению с рассмотренными ранее примерами здесь наблюдается бóльшая регулярность (и, соответственно, действие метрической экстраполяции) на самом мелком масштабном уровне, однако на уровне целого часто создаётся впечатление ничем не ограниченного приращения всё новых и новых структур, и только появление новой темы обозначает начало очередного этапа развёртывания. Тем не менее, действие сонатной парадигмы здесь всё ещё ощутимо. Вся часть в таких условиях представляет собой единый процесс, лишь колеблющийся по степени устойчивости, но не имеющий значительных структурных отличий в устойчивых и неустойчивых частях.

Перспективы метода

Вернёмся к предложенному методу мотивного анализа и выявления через него закономерностей музыкальной формы, и опишем его более формализовано — в виде последовательных шагов, позволяющих применить его и к другой музыке, организованной сходным образом.

В крупном плане подобный метод включает два этапа, которые можно условно назвать «мотивным» и «тематическим».

Задача первого этапа анализа — выделить повторяющиеся мотивы, обозначить их характерные черты (то есть определить инвариант), а также рассмотреть их

взаимосвязи. После того, как эта работа проделана, можно схематически обозначить, в какой момент произведения звучит тот или иной мотив (или мотивы, если одновременно звучит несколько).

Результаты первого этапа анализа отражены в таблице мотивов и схеме их появления. В таблице фиксируются все выявленные мотивы, а также их стабильные и важнейшие мобильные свойства⁶⁵. В ней также могут быть обозначены связи между различными мотивами — интонационные, ритмические, и т. п. Схема показывает «распределение» мотивов во времени: на горизонтальной оси откладывается музыкальное время (в тактах, четвертях или секундах — в зависимости от особенностей метра), на вертикальной оси — номера мотивов, которые звучат определённое время. Важно, что вертикальное расположение мотивов здесь условно: теоретически возможно различать их с помощью цветов или особых значков, но это неудобно при большом количестве мотивов или одновременном звучании нескольких мотивов. На схеме можно указать некоторые мобильные свойства мотивов, например, тональность данного проведения

На втором этапе выявляются закономерности формы на тематическом уровне, для чего используются результаты, полученные на первом этапе. Они становятся той новой отправной точкой, с которой начинается анализ. Аналитических процедур теперь намного больше, и в каком-то смысле они аналогичны анализу традиционной формы. Сходство в том, что в обоих случаях наблюдения над мотивикой позволяют выявить некие закономерности, управляющие распределением элементов во времени. Но если при анализе классической формы так или иначе известны и описаны распространённые модели и их варианты, а индивидуальные проекты единичны, то обращаясь к музыке Чугаева необходимо каждый раз отыскивать те мотивные комплексы, которые функционируют в качестве темы. При

⁶⁵ Так, например, в музыке Чугаева многие мотивы имеют выраженную тональную окраску; изменение их высотного положения составляет важное мобильное свойство. Напротив, положение мотива относительно тактовой черты не имеет существенного значения в условиях мотивного метра; это внешний момент, который нет смысла фиксировать.

этом функциональный критерий выделения темы становится основным (хотя структурная и гармоническая замкнутость, как правило, в том или ином виде также присутствуют). С помощью такого анализа удаётся прояснить структуру и функциональные соотношения в форме на уровне всего произведения (или его анализируемого отрывка).

Предложенный метод мотивного анализа и выявления через него способа существования формы специфичен для музыки Чугаева и близких к ней явлений. Два аналитических этапа по-разному специфичны: первый в целом более универсален, тогда как второй теснее связан с индивидуальными особенностями музыкального языка Чугаева.

Чтобы понять, каким образом можно адаптировать этот метод для более широкого круга музыкальных явлений, необходимо вначале обозначить те особенности музыки Чугаева, которые обуславливают специфику второго этапа анализа.

1. Мотивный метр. Вытеснение ритмически активными мотивами равномерной пульсации затрудняет действие метрической экстраполяции, определяющей строение типовых песенных форм. Кроме этого, сам по себе мотивный метр невозможен без чётко отделимых друг от друга мотивов, которые выступают здесь в качестве конструктивных единиц формы.

2. Звуковысотная организация. Гармоническая структура (наряду с фактурным обликом) во многом обеспечивает дифференциацию устойчивого/неустойчивого. Вместе с определённым мотивным обликом это позволяет судить о выделении экспозиционных и развивающих разделов, и, соответственно, тематизма в более традиционном понимании.

3. Связь с традиционной концепцией формообразования. Несмотря на то, что значительная часть музыки Чугаева не вписывается в нормы типовых форм, преемственность с классической традицией формообразования очевидна.

Отметим, что для первого («мотивного») этапа анализа необходимо только первое из перечисленных свойств, второе и третье требуются только для второго («тематического») этапа.

Но для выполнения анализа такого рода оказывается достаточно даже меньшего. В самом деле: для того, чтобы выделить отдельные элементы, обозначить их связи и порядок чередования, вовсе не обязательно, чтобы эти элементы были мотивами (и уж тем более — мотивами в специфическом случае «мотивного метра» Чугаева). Достаточно, чтобы эти элементы были индивидуально-различимы (и, как следствие, узнаваемы в разных своих проявлениях), имели более или менее очерченные границы и относительно чётко отделялись друг от друга⁶⁶.

Для осуществления второго этапа анализа также оказывается достаточно лишь немногих характеристик музыкального языка: форма должна лишь в своих фундаментальных параметрах быть классичной в самом широком смысле, а именно строиться *индуктивно*, от малого к крупному [79, с. 280]. Индуктивное построение формы естественным образом влечет за собой и функциональную дифференциацию (в том или ином виде), и «векторную» направленность формы, и хотя бы относительно стабильную фиксацию музыкальных событий [79, с. 304].

В таком самом абстрактном виде предложенный аналитический метод не требует от музыкального материала большей части вышеизложенных свойств. Единственное, что оказывается необходимым, — возможность более или менее однозначно вычленить структурные элементы с соблюдением двух определённых условий: во-первых, все элементы должны быть достаточно однородны, во-вторых, общее движение должно осуществляться более или менее равномерно.

Абстрагировав таким образом *мотив* по отношению к музыке Чугаева как частный случай *структурной единицы* развёртывания, можно аналогичным образом расширить предложенный аналитический метод на музыку более широкого

⁶⁶ В принципе подобная схематическая запись позволяет фиксировать и случаи плавного «перетекания» одного элемента в другой, например, с помощью фигур, перемещающихся со строки на строку

круга музыкальных стилей, в которой можно найти аналогичные связи между элементами. В этом случае примерный аналитический план выглядит следующим образом:

- 0) Предполагается, что анализируемое произведение или его часть удовлетворяет вышеизложенным критериям развёртывания, в том числе однородности элементов и равномерности движения
- 1) Выявление характерных (повторяющихся) элементов — структурных единиц развёртывания — и определение их идентичности
- 2) Описание свойств этих элементов: способа выделения, характерного масштаба
- 3) Описание связей между элементами, в том числе способа соединения элементов в группы и членения групп между собой
- 4) Построение целостной картины чередования элементов и её дальнейший анализ

Легко заметить, что такой аналитический способ, изложенный в самом общем виде, практически повторяет универсальный метод гармонического анализа, предложенный Ю. Н. Холоповым, выражаемый обычно тетradой «элементы — свойства — связи — система» [152]. Это совпадение неслучайно: применение такого подхода (в ещё более высокой степени абстракции) мы находим в системном анализе: так, структурный аспект любой системы описывается элементами, свойствами, связями, и, собственно, структурой самой системы⁶⁷. Более того, подобный алгоритм анализа музыкальной формы может быть легко построен приложением базовых положений теории систем к простейшему определению формы как *си-*

⁶⁷ См., например, [136, с. 101-113]. Следует отдельно отметить, что хотя первые публикации, связанные с теорией систем и системным анализом, начали появляться на русском языке ещё в 1970-е годы, эта дисциплина находила (и находит сейчас) основное применение в области вычислительных систем, проектирования и управления. Поскольку эти направления были далеки от сферы научных интересов Ю. Н. Холопова, представляется вероятным, что дословное совпадение триады «элементы—свойства—связи» объясняется не заимствованием, но сходными мышлениями по отношению к гармоническим системам.

стемы повторений («повторения», то есть то, что повторяется — есть те самые элементы). Применение этого алгоритма в максимально обобщённом виде оправдано лишь тогда, когда ни одна из имеющихся моделей не удовлетворяет потребности исследователя (аналогично ситуации с универсальным методом анализа гармонии), и требуется разработать новую индивидуальную модель (или переработать старую).

Однако если имеющийся музыкальный материал удовлетворяет приведённым в пункте 0) предусловиям, то мы можем ожидать, что элементы будут иметь определённые свойства и быть связаны определённым образом, собственно, и обеспечивающим эти предусловия. Иными словами, в таком случае есть достаточные основания полагать, что модель развёртывания может быть применима. Тогда графическое изображение порядка чередования и сочетания различных элементов позволяет выявить скрытые структурные закономерности (в первую очередь, благодаря меньшему количеству несущественных со структурной точки зрения деталей). Кроме этого, если дополнить структурную схему анализом других аспектов музыкального языка, то общая картина становится более понятной: нередко оказывается, что при отсутствии структурной иерархии главную объединяющую роль выполняют гармонические закономерности.

Что же касается музыкального материала XX (и XXI) века, к которому применим предложенный метод анализа, то его удобно представлять в виде своеобразных «кругов» близости к музыке Чугаева, при анализе которой он был первоначально выработан. Соответственно, чем больше стилевая дистанция, тем, как правило, больше отличается и композиторское мышление, и тем большие коррективы (в сторону обобщения) необходимо вносить в предложенный метод.

В ближайший «круг» входят, помимо Чугаева, многие композиторы-ученики Шостаковича, сохранившие характерное сочетание кажущейся близости к явлениям тональной гармонии с значительным обновлением других аспектов музыкального языка. Черты модели развёртывания, типологически близкой чугаевской,

можно найти в произведениях Б. Чайковского, Г. Галынина (они были однокурсниками Чугаева), Б. Тищенко, и других. Похожие фрагменты присутствуют и во многих произведениях самого Шостаковича. Наряду с моделью развёртывания и моделью классического развития в его музыке можно найти множество промежуточных стадий, в которых уже явно слышны характерные черты развёртывания, но также ещё можно обнаружить песенный прототип⁶⁸. Впрочем, подобные разделы редко превышают песенные масштабы: на уровне построения формы целого Шостакович тяготеет к сохранению классических тенденций.

Во второй «круг» близости входит ещё более разнообразная группа музыкальных явлений, объединяемая относительно традиционной музыкально-мотивной структурой, то есть в которой вообще можно каким-либо образом выделяет небольшие структурные единицы, функционирующие в качестве единичных элементов формы, и сохраняющие хотя бы относительную функциональную дифференциацию различных разделов. Способ такой дифференциации может быть разным, поэтому параметры, отвечающие за неё, должны быть вынесены в таблицу элементов и каким-то образом отражены на схеме, чтобы наглядно фиксировать музыкальные свойства, определяющие функциональные различия между различными разделами. Этому «кругу» принадлежит значительно большее количество различных сочинений, поэтому ограничимся только некоторыми «точками» в стилевом пространстве, обозначающими его границы. Это, например, «Density 21.5» Э. Вареза, Камерная симфония (Септет) Г. Попова, многие пьесы из «Микрокосмоса» Б. Бартока и т. п.

⁶⁸ Одним из показательных примеров «антипесенного восьмитакта» в музыке Шостаковича служит Траурный марш из Квартета № 15. Хотя жанр марша обычно подразумевает достаточно строгое соблюдение песенной квадратности, восемь графических тактов (4–11) соло альты с большим трудом могут быть интерпретированы как песенная структура: после первой двутактовой фразы за равномерным графическим метром начинает скрывается переменный, а ритм мотивов начинает непредсказуемо трансформироваться, мешая слышать предложения и даже фразы.

В третий «круг» входит множество различных явлений, так или иначе объединяемые индуктивным типом формы, строящейся по континуальному принципу. Так или иначе идеи развёртывания в самом широком смысле находят своё воплощение в минимализме, спектральной музыке, «новой простоте» и других стилях, отказывающихся от строгой (в основном — околосериальной) организации в пользу структурно-временной организации, обусловленной внутренними свойствами музыкального материала. Анализ подобных сочинений почти всегда требует построения индивидуальной модели, однако предложенные принципы схематического обозначения оказываются действенными даже в случае неполной фиксации музыкального текста (в этом случае вместо общей схемы распределения элементов во времени появляется несколько, отражая свободные перестановки фрагментов).

* * *

Развёртывание как модель музыкальной формы — явление, далёкое от полного постижения в музыкальной науке. Характеризуя его чаще всего не само по себе, а в сравнении с моделью развития, различные авторы приводят подчас достаточно далёкие друг от друга определения. Затрудняет поиск «общего знаменателя» и бытование слова «развёртывание» в общеязыковом смысле, не всегда отграничиваемое от терминологического употребления. Попытка обозначить суть этого феномена в самом общем виде приводит к чрезвычайно абстрактному определению, охватывающему бóльшую часть существующей музыки (кроме, пожалуй, бесспорных примеров «классического развития», таких, как сонаты Бетховена). Такой необъятный корпус музыки не позволяет говорить о каких-то важных общих чертах этого явления *в целом*, поэтому более подробное его изучение бессмысленно без дальнейшей конкретизации. При этом фундаментальные свойства, полученные при изучении модели развёртывания на самом высоком уровне абстракции, позволяет наметить адекватный метод для анализа её конкретных воплощений.

Выработанный в применение к музыке Чугаева способ схематической записи формы позволяет обосновать интуитивное восприятие достаточно развитых конструкций, используя относительно несложные аналитические процедуры. Результат такого анализа убедительно доказывает, что несмотря на относительную внешнюю «традиционность» музыки Чугаева её композиционное устройство более сложно, чем это может показаться на первый взгляд. Более того, некоторые её структурные закономерности, связанные с принципом развёртывания, могут быть успешно распространены и на музыку других, близких по духу композиторов.

Заключение

«Он был невероятно скромен, интеллигентен. Был великолепным профессионалом. <...> Отлично знал полифонию, писал учебник. И как могло случиться, что он настолько не считался со своим дарованием и написал так мало, — по-моему, это возможно только у нас на Руси». (Л. Н. Наумов [106, с. 28])

С распадом Советского союза рассыпалась и советская музыкально-историческая парадигма, не признававшая «антинародного» искусства. Имена, вычеркнутые ею из истории, постепенно возвращаются на принадлежащие им места. Среди них — и Александр Чугаев.

Пик «борьбы с формализмом», пришедшийся на его студенческие и первые послеконсерваторские годы, оставил глубочайший след на всём его композиторском творчестве: удар, направленный на Д. Д. Шостаковича, бил и по его ученикам. Из немногочисленных и скупых высказываний самого Чугаева и свидетельств близких создаётся впечатление, что антиформалистическая кампания сломила творческую волю композитора, и даже в позднейшие годы сочинение музыки требовало невероятной концентрации сил.

Легко представить, что в каких-то иных обстоятельствах объём творческого наследия композитора мог быть на порядок больше. Но здесь возникает встречный вопрос: не связана ли художественно ценная специфика музыки Чугаева именно с теми обстоятельствами, которые и привели к сокращению её объёма? Думается, что подобное «собрание избранных вещей» в определённом смысле стало для него единственным возможным способом писать музыку, который бы не противоречил его жизненным установкам.

Небольшое число сочинений, вышедших из-под пера зрелого композитора в 60–70-е годы, отсутствие в них авангардной оригинальности и не в последнюю очередь то, что композитор сам не предпринимал никаких усилий для продвижения своей музыки привело к тому, что в трудах по истории музыки этого периода фамилия Чугаев появляется изредка, или же не появляется вовсе. «Своеобразная и

значительная музыка существует и ждёт внимания современников», — писала в 1968 году о Чугаеве Д. Дараган [43, с. 41], и эти слова, к сожалению, ещё не потеряли своей актуальности. Хочется надеяться, что со временем историческая справедливость будет восстановлена.

Музыкальный язык Чугаева, как было показано во II главе, не отрицает предшествующие ему явления, но значительно обновляет их. Даже в сравнении с музыкой Д. Шостаковича в творчестве Чугаева присутствует значительный элемент новизны, скорее «внутренней», а не «внешней». Сохраняя более или менее узнаваемый традиционный облик музыки и не прибегая к интенсивному использованию новейших приёмов, Чугаев смог значительно дальше отойти от классико-романтических истоков, сохраняя непрерывную линию преемственности. Эта «скрытая новизна» захватывает все аспекты музыкальной выразительности, обновляя их внутренние закономерности в соответствии с всё более индивидуализированным обликом музыки композитора.

Внутреннее обновление всех параметров музыкального языка оборачивается «ловушкой» для аналитика. Принадлежность музыки Чугаева к тональной традиции несомненна и естественным образом вызывает желание мыслить её в «старых» классических концепциях; но при кажущейся адекватности этих аналитических инструментов они оказываются во многом бессильны объяснить сущностные черты творчества Чугаева. Внимательное рассмотрение выявляет новые, индивидуальные явления. Особая организация метрического пространства — мотивный метр — представляет собой характерную черту Новой музыки. Развитая полифоническая гармония вместе с принципом функциональной инверсии создаёт множество градаций звуковысотного напряжения. Новый подход к построению тематизма парадоксальным образом сочетается с красивыми, выразительными мелодиями, концентрирующими в себе индивидуальность тем. Особый интерес представляет и авторская работа с 12-тоновыми рядами (техника «привилегированных серий»), обеспечивающая интонационное единство и позволяющая незаметно встроить их в музыкальную ткань.

Масштабное переосмысление звуковысотности, метра и тематизма не может не привести к преобразению композиционных закономерностей в целом. Как и в случае с отдельными аспектами музыкального языка, внешняя традиционность композиции в целом оказывается обманчива. При том, что в первых частях Квинтета, и Трио в общих чертах слышна сонатная форма, её функционирование обеспечивается отнюдь не привычными средствами. В отличие от классической сонаты, функциональная иерархия которой строится посредством согласованного действия метрических и гармонических закономерностей, чугаевская форма в большей степени скрепляется сочетанием гармонических и мотивных факторов. Неадекватность старой композиционной модели приводит к необходимости привлечь для объяснения музыки Чугаева *принцип развёртывания*.

Кратко суммируя исследования природы этого явления, можно сказать, что сущностной его чертой становится отсутствие чёткой структурно-метрической иерархии, ведущее к определённому рода структурной «рыхлости», требующей иных средств удержания единства. В музыке Чугаева в роли таких средств выступают уже упомянутые гармонические и мотивные закономерности. В III главе показано, как со временем принцип развёртывания захватывает всё бóльшие временные промежутки, распространяясь с внутритематического уровня до организации сонатной формы целиком.

Относительно небольшое число ярко индивидуальных мотивов (например, в первой части Трио — 16) вместе со множеством своих вариантов создаёт устойчивые конструкции, обладающие необходимой для сонаты степенью функциональной дифференциации. В этих условиях традиционная фиксация разделов сонатной формы и тем, которые в них звучат, оказывается недостаточна. Если подобная схема, например, бетховенской сонаты, неявно подразумевает возможность «увеличить масштаб» и увидеть внутреннее строение тем, ходов и прочих разделов вплоть до самого мелкого уровня — мотивов или даже субмотивов, — то схема чугаевской сонаты подобного «увеличения» не позволяет. Композиционная специ-

фика вынуждает здесь идти иным путём: полностью фиксировать на схеме «нижний уровень» структурной иерархии, то есть мотивы, а затем на их основе показывать, как они объединяются в темы, а темы — в разделы. Подобный подход, отчасти напоминающий привычный способ схематической фиксации фуг, оказывается действенным методом «мотивной редукции», проясняющим функционирование музыкальной формы на уровне целого.

Спектр действия аналитических приёмов, выработанных по отношению к музыкальному наследию Чугаева, может быть полезен и для иной музыки. Если специфика полифонической гармонии композитора и, тем более, его авторская техника «привилегированных серий» сугубо индивидуальны для композитора, то явление мотивного метра, очевидно, существует в более широком контексте. Его действие не ограничивается музыкой Шостаковича и его учеников: напомним, что «преодоление метра ритмом» было сформулировано А. Г. Шнитке по отношению к музыке западноевропейских авангардистов.

Более широкое использование может найти и концепция развёртывания, ещё не получившая повсеместного распространения в применении к музыке XX века. Предложенный метод анализа не специфичен по отношению к творчеству Чугаева и может быть с небольшими модификациями расширен и на другие явления, в том числе и достаточно далёкие. В своём максимально абстрактном виде он представляет собой почти дословный перенос универсальных методов системного анализа на музыкальную форму как *систему* повторений. Неудивительно, что он оказывается чрезвычайно близок универсальному методу анализа, выработанному Ю. Холоповым по отношению к звуковысотным отношениям.

Таким образом оказывается, что восстановление исторической справедливости в отношении музыкального наследия Чугаева важно не только с точки зрения истории, но и с точки зрения теории музыки. Будучи открыт к изучению новых выразительных средств и технических приёмов, и тонко чувствуя современные ему музыкальные веяния, Чугаев органично включил их в собственный стиль. Неболь-

шое количество сочинений, разделённых значительными промежутками, отчётливо демонстрируют не только развитие собственного стиля композитора, но и высвечивают характерные черты того направления тональной традиции, к которой принадлежит Чугаев.

Фигура Чугаева, не сразу заметная на фоне более плодovitых современников, при ближайшем знакомстве поражает подлинной глубиной. «Музыка Чугаева, — пишет И. М. Ромащук, — привлекает не столько непредсказуемостью поворотов внутреннего сюжета, сколько погружением в абсолютно неисчерпаемый звуковой мир, который, чем внимательнее его изучаешь, тем становится все менее ясным» [119, с. 243-244]. Продолжая рассуждать о художественных особенностях творчества композитора, исследователь называет главной темой музыки Чугаева *движение к тайне бытия*. В музыкально-теоретическом аспекте оно оборачивается *движением к тайне композиции*. Разумеется, ни одно исследование не в состоянии полностью описать эту тайну, но приближение к ней обнаруживает многообразие интереснейших явлений, незаметных на первый взгляд. Их изучение даёт почву для углубленного обсуждения общезначимых проблемы теории, которые получают разную трактовку в зависимости от исторической и стилевой принадлежности.

Список литературы

Работы А. Г. Чугаева

1. Чугаев, А. Г. Некоторые вопросы преподавания полифонии в музыкальном училище [Текст] : Методическое пособие для учащихся-заочников теоретического отделения. Ч. 1. Строгое письмо / А. Г. Чугаев. — М.: Министерство культуры РСФСР, 1976. — 94 с.
2. Чугаев, А. Г. Нетрадиционные виды полифонического формообразования в хоровых фугах Генделя [Текст] / А. Г. Чугаев // Проблемы изучения и исполнения полифонической музыки : Сборник трудов. Памяти Александра Георгиевича Чугаева. — Тверь: Тверской педагогический колледж, 1997. — С. 5-69.
3. Чугаев, А. Г. О музыковедческом наследии Г. И. Литинского [Текст] / А. Г. Чугаев // Литинский. Жизнь, творчество, педагогика : Сборник статей, воспоминаний, документов. — М.: Композитор, 2001. — С. 72–86. Сокращённый вариант опубликован: Советская музыка. — 1986. — № 6. — С. 60–67.
4. Чугаев, А. Г. О преподавании полифонии в музыкальном училище [Текст] / А. Г. Чугаев // Вопросы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин : Сборник статей. — М.: Музыка, 1967. — С. 130-157.
5. Чугаев, А. Г. Особенности строения клавирных фуг Баха [Текст] : Исследование / А. Г. Чугаев. — М.: Музыка, 1975. — 255 с.
6. Чугаев, А. Г. Отыскание привилегированных серий по заданному сегменту [Текст] / А. Г. Чугаев / публикация и комментарии М. М. Иглицкого // Научный вестник Московской консерватории. — 2017. — № 1 (28). — С. 151-163.
7. Чугаев, А. Г. Полифоническое пособие (О пособии Г. Литинского «Задачи по полифонии». Ч. 1. М.: Музыка, 1965; Ч. 2. М.: Музыка, 1966; Ч. 3. М.: Музыка, 1967) [Текст] / А. Г. Чугаев // Советская музыка. — 1974. — № 1. — С. 86-87.
8. Чугаев, А. Г. Учебник контрапункта и полифонии для композиторских факультетов музыкальных вузов [Текст] / А. Г. Чугаев; ред.-сост. И. М. Иглицкая. — М.: Композитор, 2009. — 432 с.

Работы других авторов

9. Александр Чугаев в воспоминаниях современников [Текст] : Материалы к биографии / сост. И. М. Иглицкая. — М.: Дека-ВС, 2010. — 396 с.
10. Амрахова, А. А. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий [Текст] / А. А. Амрахова // Журнал Общества теории музыки. — 2016. — № 3 (15). — С. 18-29.
11. Арановский, М. Г. Симфонические искания [Текст] / М. Г. Арановский. — Л.: Советский композитор, 1979. — 286 с.
12. Арановский, М. Г. Синтаксическая структура мелодии [Текст] : Исследование / М. Г. Арановский. — М.: Музыка, 1991. — 317 с.
13. Берберов, Р. Н. «Эпическая поэма» Германа Галынина [Текст] : эстетико-аналитические размышления / Р. Н. Берберов. — М.: Советский композитор, 1986. — 360 с.
14. Беринский, С. С. А. Г. Чугаев. Радиоочерк [Текст] / С. С. Беринский // Александр Чугаев в воспоминаниях современников : Материалы к биографии / сост. И. М. Иглицкая. — М.: Дека-ВС, 2010. — С. 326-331.
15. Беринский, С. С. Феномен Александра Чугаева [Текст] / С. С. Беринский // Советская музыка. — 1989. — № 8. — С. 23-25.
16. Бершадская, Т. С. Лекции по гармонии [Текст] / Т. С. Бершадская. — 2-е, доп. изд. — Л.: Музыка, 1985. — 238 с.
17. Бобровский, В. П. Камерные инструментальные ансамбли Д.Шостакович [Текст] : Исследование / В. П. Бобровский. — М.: Советский композитор, 1961. — 257 с.
18. Бобровский, В. П. О некоторых принципах темо- и формообразования в симфонической и камерно-инструментальной музыке Шостаковича [Текст] / В. П. Бобровский // В. П. Бобровский. Статьи. Исследования / ред.-сост. Е. И. Чигарёва. — М.: Советский композитор, 1990. — С. 159-205.
19. Бобровский, В. П. О переменности функций музыкальной формы [Текст] / В. П. Бобровский. — М.: Музыка, 1970. — 231 с.

20. *Бобровский, В. П.* Функциональные основы музыкальной формы [Текст] : Исследование / В. П. Бобровский. — М.: Музыка, 1977. — 332 с.
21. *Бойко, Э. И.* Воспоминания о годах учёбы [Текст] / Э. И. Бойко // Александр Чугаев в воспоминаниях современников : Материалы к биографии / сост. И. М. Иглицкая. — М.: Дека-ВС, 2010. — С. 167-169.
22. *Бонфельд, М. Ш.* Анализ музыкальных произведений [Текст] : структуры тоновой музыки : в 2-х ч. / М. Ш. Бонфельд. — М.: ВЛАДОС, 2003. — 251, 207 с.
23. Был основательным во всем [Текст] / Г. В. Свиридов [и др.] // Советская культура. — 1990. — 14 апр. — С. 8.
24. *В. А.* Авторский вечер А. Г. Чугаева. Рецензия [Текст] / В. А. // Российская музыкальная газета. — 1989. — № 6.
25. *Валькова, В. Б.* К вопросу о понятии «музыкальная тема» [Текст] / В. Б. Валькова // Музыкальное искусство и наука : сборник статей : вып. 3 / сост. Е. В. Назайкинский. — М.: Музыка, 1978. — С. 168-190.
26. *Валькова, В. Б.* Музыкальный тематизм — мышление — культура [Текст] : Монография / В. Б. Валькова. — Н. Новгород: Нижегородский университет, 1992. — 163 с.
27. *Валькова, В. Б.* «Рассредоточенная тема»: пути отечественного музыкознания в зеркале истории одного понятия [Текст] / В. Б. Валькова // Проблемы музыкальной науки. Российский научный журнал. — 2015. — № 2 (19). — С. 16-21.
28. *Власова, Е. С.* 1948 год в советской музыке [Текст] : документированное исследование / Е. С. Власова. — М.: Классика-XXI, 2010. — 455 с.
29. *Галутва, В. М.* Заметки на обложках нотных тетрадей [Текст] / В. М. Галутва // Александр Чугаев в воспоминаниях современников : Материалы к биографии / сост. И. М. Иглицкая. — М.: Дека-ВС, 2010. — С. 214-221.
30. *Гервер, Л. Л.* Александр Георгиевич Чугаев — теоретик и преподаватель полифонии [Текст] / Л. Л. Гервер, И. М. Иглицкая // Научный вестник Московской консерватории. — 2014. — № 4 (19). — С. 174-193.

31. *Гервер, Л. Л.* Некоторые «кадры» воспоминаний [Текст] / Л. Л. Гервер // Александр Чугаев в воспоминаниях современников : Материалы к биографии / сост. И. М. Иглицкая. — М.: Дека-ВС, 2010. — С. 206-209.
32. *Гервер, Л. Л.* От редакторов-составителей [Текст] / Л. Л. Гервер // Проблемы изучения и исполнения полифонической музыки : Сборник трудов. Памяти Александра Георгиевича Чугаева. — Тверь: Тверской педагогический колледж, 1997. — С. 3.
33. *Гершкович, Ф. М.* Додекафония и тональность [Текст] / Ф. М. Гершкович // О музыке : статьи, заметки, письма, воспоминания. — М.: Советский композитор, 1991. — С. 214-249.
34. *Голубев, И. И.* Записки бывшего студента [Текст] / И. И. Голубев // Александр Чугаев в воспоминаниях современников : Материалы к биографии / сост. И. М. Иглицкая. — М.: Дека-ВС, 2010. — С. 188-199.
35. *Горбунов, Л. В.* Пирры на Олимпе [Текст] / Л. В. Горбунов // Александр Чугаев в воспоминаниях современников : Материалы к биографии / сост. И. М. Иглицкая. — М.: Дека-ВС, 2010. — С. 235-238.
36. *Григорьева, Г. В.* М. Г. Арановский: учение о мелодии [Текст] / Г. В. Григорьева // Искусство музыки: теория и история. — 2012. — № 3. — С. 174-178.
37. *Григорьева, Г. В.* Особенности тематизма и формы в сочинениях Шостаковича 60-х годов [Текст] / Г. В. Григорьева // О музыке: проблемы анализа / сост. В. П. Бобровский, Г. Л. Головинский. — Советский композитор, 1974. — С. 246-271.
38. *Григорьева, Г. В.* Особенности тематизма и формы в сочинениях Шостаковича 60-х годов [Текст] / Г. В. Григорьева // О музыке. Проблемы анализа. — М.: Советский композитор, 1974. — С. 246-271.
39. *Григорьева, Г. В.* Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века, 50–80 годы [Текст] / Г. В. Григорьева. — М.: Советский композитор, 1989. — 206 с.

40. *Гуляницкая, Н. С.* Введение в современную гармонию [Текст] / Н. С. Гуляницкая. — М.: Музыка, 1984. — 256 с.
41. *Дальхауз, К.* К теории музыкальной формы [Текст] / К. Дальхауз // *К. Дальхауз. Избранные труды по истории и теории музыки* / сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича. — СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. — С. 136-156.
42. *Дараган, Д. Г.* Александр Чугаев [Текст] / Д. Г. Дараган. — М.: Советский композитор, 1958. — 9 с.
43. *Дараган, Д. Г.* Своеобразная и значительная [Текст] / Д. Г. Дараган // *Советская музыка*. — 1968. — №10. — С. 37-41.
44. *Демешко, Г. А.* О характере функционирования сонатности в музыкальной практике последних лет [Текст] / Г. А. Демешко // *Теоретические проблемы музыкальной формы. Сб. трудов. Вып. 61*. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1982. — С. 36-49.
45. *Демешко, Г. А.* Полифоническое формообразование в музыке XX века [Текст] : мелодия и контрапункт : курс лекций / Г. А. Демешко. — Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2012. — 213 с.
46. *Денисов, А. В.* Математические методы в теории музыки – эвристические возможности и перспективы [Текст] / А. В. Денисов // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. — 2013. — № 4 (30). — С. 32-36.
47. *Долинская, Е. Б.* История современной отечественной музыки. Выпуск 3. 1960–1990 [Текст] / Е. Б. Долинская. — Музыка, 2001. — 656 с.
48. *Дьячкова, Л. С.* Гармония в музыке XX века [Текст] : Учебное пособие / Л. С. Дьячкова. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. — 296 с.
49. *Дьячкова, Л. С.* Мелодика [Текст] : Учебное пособие по курсу «Мелодика» / Л. С. Дьячкова. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. — 40 с.
50. *Жванецкая, И. А.* Музыка Александра Чугаева останется [Текст] / И. А. Жванецкая // *Александр Чугаев в воспоминаниях современников : Материалы к биографии* / сост. И. М. Иглицкая. — М.: Дека-ВС, 2010. — С. 182-187.

51. *Задерацкий, В. В.* Музыкальная форма [Текст] : Учебное пособие / В. В. Задерацкий. — М.: Музыка, 1995. — Вып. 1. — 541 с.
52. *Задерацкий, В. В.* Музыкальная форма [Текст] : Учебное пособие / В. В. Задерацкий. — М.: Музыка, 2008. — Вып. 2. — 526 с.
53. *Задерацкий, В. В.* Полифония как принцип развития в сонатной форме Шостаковича и Хиндемита [Текст] / В. В. Задерацкий // Вопросы музыкальной формы : сборник статей. Вып. 1. — М.: Музыка, 1966. — С. 231-277.
54. *Задерацкий, В. В.* Современный симфонический тематизм: вопросы мелодических структур и полифонических предпосылок [Текст] / В. В. Задерацкий // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке / сост. А. Гольцман. — М.: Советский композитор, 1982. — С. 108-157.
55. *Заимова, Л. И.* Встречи [Текст] / Л. И. Заимова // Александр Чугаев в воспоминаниях современников : Материалы к биографии / сост. И. М. Иглицкая. — М.: Дека-ВС, 2010. — С. 158-160.
56. *Зайцева, М. Л.* Особенности музыкального мышления Иоганнеса Брамса [Текст] / М. Л. Зайцева // Trajectoriâ Nauki = Path of Science. — 2016. — Т. 2. — № 9 (14). — С. 1.1-1.9.
57. *Захаров, Ю. К.* Мелодия в контексте интонационного и линейно-гармонического развертывания лада [Текст] : Дисс. ... докт. иск. / Ю. К. Захаров. — Нижний Новгород, 2017. — 428 с.
58. *Иванова, Г.* Об эволюции формы в современной музыке [Текст] / Г. Иванова // Теоретические проблемы музыкальной формы : Сб. трудов. Вып. 61. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1982.
59. *Иглицкая, И. М.* О моём учителе [Текст] / И. М. Иглицкая // Александр Чугаев в воспоминаниях современников : Материалы к биографии / сост. И. М. Иглицкая. — М.: Дека-ВС, 2010. — С. 273-284.
60. *Иглицкая, И. М.* Термин полифония и некоторые вопросы теории музыкального склада в неопубликованном учебнике А. Г. Чугаева (по материалам архива)

- [Текст] / И. М. Иглицкая // Гедевановские чтения. Сб. науч. трудов / сост. И. М. Ромашук. — М.: ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2007. — С. 63-67.
61. История отечественной музыки второй половины XX века [Текст] / отв. ред. Т. Н. Левая. — СПб.: Композитор, 2005. — 556 с.
62. *Катаев, И. В.* Несколько эпизодов-впечатлений [Текст] / И. В. Катаев // Александр Чугаев в воспоминаниях современников : Материалы к биографии / сост. И. М. Иглицкая. — М.: Дека-ВС, 2010. — С. 170-172.
63. *Катунян, М. И.* К изучению новых тональных систем в современной музыке [Текст] / М. И. Катунян // Проблемы музыкальной науки : сборник статей. Вып. 5. — М.: Советский композитор, 1983. — С. 4-44.
64. *Катунян, М. И.* Статическая тональность [Текст] / М. И. Катунян // *Laudamus*. — М.: Композитор, 1992. — С. 120-129.
65. *Когоутек, Ц.* Техника композиции в музыке XX века [Текст] / Ц. Когоутек. — М.: Музыка, 1976. — 366 с.
66. Композитор Александр Чугаев (радиопередача) [Текст] // Александр Чугаев в воспоминаниях современников : Материалы к биографии / сост. И. М. Иглицкая. — М.: Дека-ВС, 2010. — С. 333-342.
67. Композиторы о современной композиции [Текст] / ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. — М.: Московская консерватория, 2009. — 356 с.
68. *Кон, Ю. Г.* Об открытости формы [Текст] / Ю. Г. Кон // Музыка: анализ и эстетика. — Петрозаводск, СПб.: Петрозаводская государственная консерватория им. А.К. Глазунова, 1997. — С. 119-126.
69. *Корганов, К. Т.* Борис Чайковский: Личность и творчество [Текст] / К. Т. Корганов. — М.: Композитор, 2001. — 76 с.
70. *Коршунова, В. А.* Додекафонная техника сквозь призму национальных традиций (Творчество московских композиторов в 60-е годы) [Текст] / В. А. Коршунова // История и современность : сборник научных трудов. — М.: Московская консерватория, 1990. — С. 130-146.

71. *Косачёва, Р. Г.* О балете А. Чугаева и Х. Заимова «Черноликие». Опыт реконструкции [Текст] / Р. Г. Косачёва // Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории, истории и методологии : материалы XI Международной научной конференции, 29-31 октября 2012 года / ред.-сост. Л. С. Дьячкова. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. — С. 252-258.
72. *Красникова, Т. Н.* Фактура в музыке XX века [Текст] / Т. Н. Красникова. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. — 221 с.
73. *Кузнецов, И. К.* Полифония в русской музыке XX века. Выпуск 1: Учебное пособие [Текст] / И. К. Кузнецов. — М.: Дека-ВС, 2012. — 424 с.
74. *Кузнецов, И. К.* Теоретические основы полифонии XX века [Текст] / И. К. Кузнецов. — М.: Московская консерватория, 1994. — 286 с.
75. *Курбатская, С. А.* К проблеме анализа додекафонной музыки [Текст] / С. А. Курбатская // Музыкальное искусство XX века : Сборник статей. Вып. 2. — М.: Московская консерватория, 1995. — С. 84-100.
76. *Курбатская, С. А.* Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики [Текст] / С. А. Курбатская. — М.: Сфера, 1996. — 388 с.
77. *Курт, Э.* Основы линейного контрапункта [Текст] : Мелодическая полифония Баха / Э. Курт; ред. Б. В. Асафьев; пер. З. Эвальд. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1931. — 304 с.
78. *Кусс, М. И.* Светлая память [Текст] / М. И. Кусс // Александр Чугаев в воспоминаниях современников : Материалы к биографии / сост. И. М. Иглицкая. — М.: Дека-ВС, 2010. — С. 122-125.
79. *Кюрегян, Т. С.* Глава IX. Музыкальная форма [Текст] / Т. С. Кюрегян // Теория современной композиции / ред.-сост. В. С. Ценова. — М.: Музыка, 2005. — С. 266-312.
80. *Кюрегян, Т. С.* Нетиповые формы в советской музыке 50–70 х годов [Текст] / Т. С. Кюрегян // Проблемы музыкальной науки : Сборник статей. Вып. 7. — М.: Советский композитор, 1989. — С. 71-89.

81. *Кюрегян, Т. С.* Новые свойства экспозиционного изложения в советской музыке 60–70-х годов [Текст] / Т. С. Кюрегян // Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке : Сборник трудов. — М., 1980. — С. 115-143.
82. *Кюрегян, Т. С.* Форма в музыке XVII-XX веков [Текст] / Т. С. Кюрегян. — М.: Сфера, 1999. — 343 с.
83. *Лакатос, И.* Доказательства и опровержения [Текст] : Как доказываются теоремы / И. Лакатос; пер. И. Н. Веселовский. — М.: Наука, 1967. — 152 с.
84. *Ландо, П. Б.* Я имел честь учиться [Текст] / П. Б. Ландо // Александр Чугаев в воспоминаниях современников : Материалы к биографии / сост. И. М. Иглицкая. — М.: Дека-ВС, 2010. — С. 173-178.
85. *Лебедев, С. Н.* О методе и стиле раннего Бозция (на материале «Музыки» и «Арифметики») [Текст] / С. Н. Лебедев // Научный вестник Московской консерватории. — Т. 2011. — № 3. — С. 24-39.
86. *Левко, О. А.* Пути обновления обновления жанра камерно-инструментального ансамбля в творчестве русских советских композиторов 60-70-х годов [Текст] : дисс. ... канд. иск. / О. А. Левко. — М., 1987. — 204 с.
87. *Леденёв, Р. С.* Шурик [Текст] / Р. С. Леденёв // Александр Чугаев в воспоминаниях современников : Материалы к биографии / сост. И. М. Иглицкая. — М.: Дека-ВС, 2010. — С. 126-127.
88. *Лейе, Т. Е.* Б. А. Чайковский — к вопросу стиля и стилевых диалогов в творчестве [Текст] / Т. Е. Лейе // Творческое наследие Бориса Чайковского. — М.: Пробел-2000, 2015. — С. 10-25.
89. *Лейе, Т. Е.* До конца жизни [Текст] / Т. Е. Лейе // Александр Чугаев в воспоминаниях современников : Материалы к биографии / сост. И. М. Иглицкая. — М.: Дека-ВС, 2010. — С. 155-157.
90. *Леман, А. С.* Памяти А. Г. Чугаева [Текст] / А. С. Леман // Советский музыкант. — 1990. — 25 апр. — С. 4.

91. *Лосева, О. В.* О структурной модели барокко, или Что такое развертывание? [Текст] / О. В. Лосева // Музыкальные миры Юрия Николаевича Холопова. — М.: Московская консерватория, 2016. — С. 233-239.
92. *Лыжов, Г. И.* Пути эволюции тональности в XIX–XX веках по Ю. Н. Холопову [Текст] / Г. И. Лыжов // Журнал Общества теории музыки. — 2016. — № 1 (12). — С. 1-17.
93. *Мазель, Л. А.* Концепция Э. Курта [Текст] / Л. А. Мазель // *Л. А. Мазель, И. Я. Рыжкин.* Очерки по истории теоретического музыкознания. Выпуск II. — М.: Музгиз, 1939. — С. 21-104.
94. *Мазель, Л. А.* О мелодии [Текст] / Л. А. Мазель. — М.: Музгиз, 1952. — 299 с.
95. *Мазель, Л. А.* Анализ музыкальных произведений [Текст] / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. — М.: Музыка, 1967. — 751 с.
96. *Маклыгин, А. Л.* Сонорно-колористическая тенденция в гармонии русских и советских композиторов [Текст] / А. Л. Маклыгин // Проблемы стилевого обновления в русской классической и советской музыке : сборник научных трудов. — М.: Московская консерватория, 1983. — С. 124-138.
97. *Медушевский, В. В.* Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки [Текст] / В. В. Медушевский // Восприятие музыки : сборник статей. — М.: Музыка, 1980. — С. 178-194.
98. *Мессиан, О.* Техника моего музыкального языка [Текст] / О. Мессиан ; пер. и коммент. М. Чебуркиной; науч. редакция Ю. Н. Холопова. — М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1994. — 124 с.
99. *Моисеев, Г. А.* Камерные ансамбли П. И. Чайковского [Текст] : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения / Г. А. Моисеев. — М., 2006. — 26 с.
100. Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории, истории и методологии [Текст] : материалы XI Международной научной конференции, 29-31 октября 2012 года / ред.-сост. Л. С. Дьячкова. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. — 352 с.

101. Музыкально-теоретические системы [Текст] / Ю. Н. Холопов [и др.]. — М.: Композитор, 2006. — 632 с.
102. *Муравлёв, А. А.* Человек, которого невозможно забыть [Текст] / А. А. Муравлёв // Александр Чугаев в воспоминаниях современников : Материалы к биографии / сост. И. М. Иглицкая. — М.: Дека-ВС, 2010. — С. 128-143.
103. *Надлер, С. В.* Полифонический мир Дмитрия Шостаковича [Текст] : в 4-х кн. / С. В. Надлер; ред. Ф. М. Софронов. — Ростов-на-Дону: РО ИПК и ПРО, 2009. — 280, 180, 240, 227 с.
104. *Назайкинский, Е. В.* Логика музыкальной композиции [Текст] / Е. В. Назайкинский. — М.: Музыка, 1982. — 318 с.
105. *Назайкинский, Е. В.* О психологии музыкального восприятия [Текст] / Е. В. Назайкинский. — М.: Музыка, 1972. — 383 с.
106. *Наумов, Л. Н.* Под знаком Нейгауза [Текст] / Л. Н. Наумов. — М.: Антиква, 2002. — 329 с.
107. *Нестьев, И. В.* Встречи с молодыми [Текст] / И. В. Нестьев // Советская музыка. — 1954. — № 10. — С. 26-34.
108. *Николаев, В. А.* Fanfarella [Текст] / В. А. Николаев // Александр Чугаев в воспоминаниях современников : Материалы к биографии / сост. И. М. Иглицкая. — М.: Дека-ВС, 2010. — С. 210-213.
109. О воспитании молодых композиторов [Текст] // Советская музыка. — 1954. — № 10. — С. 3-12.
110. *Окунева, Е. Г.* Анализ серийной и сериальной музыки [Текст] : учебное пособие для студентов музыкальных вузов / Е. Г. Окунева. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2012. — 211 с.
111. *Окунева, Е. Г.* Принципы организации ритмических структур в сериальной музыке [Текст] : учебное пособие по курсу «Теория современной композиции» для студентов музыкальных вузов / Е. Г. Окунева. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2014. — 124 с.

112. *Паисов, Ю. И.* Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века [Текст] / Ю. И. Паисов. — М.: Советский композитор, 1977. — 392 с.
113. *Петриков, С. М.* Об интонационно-фазной форме в инструментальных произведениях Б. Тищенко [Текст] / С. М. Петриков // Проблемы музыкальной науки : Сборник статей. Вып. 7. — М.: Советский композитор, 1989. — С. 174-180.
114. *Польская, И. И.* Камерный ансамбль: история, теория, эстетика [Текст] : Монография / И. И. Польская. — Харьков: [б. и.], 2001. — 395 с.
115. *Пылаев, М. Е.* Проблемы теории и истории европейской музыки в научном наследии Карла Дальхауза [Текст] : дисс. ... докт. иск. / М. Е. Пылаев. — М., 2016. — 470 с.
116. *Раабен, Л. Н.* Инструментальный ансамбль в русской музыке [Текст] / Л. Н. Раабен. — М.: Музгиз, 1961. — 474 с.
117. *Раабен, Л. Н.* Советская камерно-инструментальная музыка [Текст] / Л. Н. Раабен. — Л.: Музгиз, 1963. — 340 с.
118. *Ромашук, И. М.* Взгляд в недавнее прошлое: Александр Чугаев [Текст] / И. М. Ромашук // Музыкальная академия. — 2013. — № 2. — С. 50-53.
119. *Ромашук, И. М.* Приближаясь к музыкальным текстам А. Г. Чугаева [Текст] / И. М. Ромашук // Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории, истории и методологии : материалы XI Международной научной конференции, 29-31 октября 2012 года / ред.-сост. Л. С. Дьячкова. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. — С. 243-251.
120. *Ручьевская, Е. А.* Классическая музыкальная форма [Текст] / Е. А. Ручьевская. — СПб.: Композитор, 1998. — 265 с.
121. *Ручьевская, Е. А.* Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века [Текст] / Е. А. Ручьевская // Современные вопросы музыкознания : сборник статей. — М.: Музыка, 1976. — С. 146-206.

122. Ручьевская, Е. А. Формообразующий принцип как историческая категория [Текст] / Е. А. Ручьевская // История и современность. — Л.: Советский композитор, 1981. — С. 120-138.
123. Ручьевская, Е. А. Функции музыкальной темы [Текст] / Е. А. Ручьевская. — Л.: Музыка, 1977. — 160 с.
124. Рыжкова, Н. А. О новых видах тематизма в советской инструментально музыке 60-70-х годов [Текст] / Н. А. Рыжкова // Жанрово-стилистические тенденции в классической и современной музыке. — Л.: ЛГИТМиК, 1980. — С. 175-195.
125. Рыжкова, Н. А. Проблемы индивидуализации тематизма и формы в современной советской инструментальной музыке [Текст] / Н. А. Рыжкова. — Л., 1982. — 232 с.
126. Сабанеев, Л. Л. Творчество гармонии [Текст] / Л. Л. Сабанеев // Л. Л. Сабанеев. Скрябин. — М.: Скорпион, 1916. — С. 142-175.
127. Симакова, Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуга. Книга вторая. Фуга: ее логика и поэтика [Текст] / Н. А. Симакова. — М.: Композитор, 2001. — 800 с.
128. Симакова, Н. А. О трактовке строгого стиля в «Учебнике контрапункта и полифонии» А. Г. Чугаева [Текст] / Н. А. Симакова // Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории, истории и методологии : материалы XI Международной научной конференции, 29-31 октября 2012 года / ред.-сост. Л. С. Дьячкова. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. — С. 259-266.
129. Симонова, Н. В. Фортепианный квинтет. Вопросы становления жанра [Текст] : дисс. ... канд. иск. / Н. В. Симонова. — Киев, 1990. — 242 с.
130. Скребкова-Филатова, М. С. Фактура в музыке [Текст] : художественные возможности, структура, функции / М. С. Скребкова-Филатова. — М.: Музыка, 1985. — 284 с.
131. Соколов, А. С. Музыкальная композиция XX века [Текст] : исследование / А. С. Соколов. — М.: Музыка, 1992. — 227 с.

132. *Соколов, А. С.* Функциональный подход в отечественном учении о музыкальной форме [Текст] / А. С. Соколов // Журнал Общества теории музыки. — Т. 2016. — № 3 (15). — С. 1-9.
133. *Соколов, О. В.* К проблеме типологии музыкальных форм [Текст] / О. В. Соколов // Проблемы музыкальной науки : сборник статей. Вып. 6. — М.: Советский композитор, 1985. — С. 152-180.
134. *Способин, И. В.* Музыкальная форма [Текст] / И. В. Способин. — М.: Музыка, 1984. — 400 с.
135. *Степанова, И. В.* Речитатив из Второго квартета, или О красоте и истине [Текст] / И. В. Степанова // И. В. Степанова. К 100-летию Шостаковича. Вступая в век второй: споры продолжаются.... — М.: Фортуна ЭЛ, 2007. — С. 302-318.
136. *Сурмин, Ю. П.* Теория систем и системный анализ [Текст] : Учебное пособие / Ю. П. Сурмин. — К.: МАУП, 2003. — 368 с.
137. *Сыров, В. Н.* Симфоническое творчество Б. Тищенко, проблемы драматургии и стиля [Текст] : дисс. ... канд. иск. / В. Н. Сыров. — Горький, 1980. — 190 с.
138. *Танеев, С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма [Текст] / С. И. Танеев. — Лейпциг: Беляев, 1909. — 402 с.
139. *Тараканов, М. Е.* Традиции и новаторство в современной советской музыке (опыт постановки проблемы) [Текст] / М. Е. Тараканов // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. — М.: Советский композитор, 1982. — С. 30-51.
140. *Тарасевич, Н. И.* Ещё раз о понятии «полифония» [Текст] / Н. И. Тарасевич // Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории, истории и методологии : материалы XI Международной научной конференции, 29-31 октября 2012 года / ред.-сост. Л. С. Дьячкова. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. — С. 267-285.
141. *Токарева, О.* Квинтет Бориса Чайковского [Текст] / О. Токарева // Теоретические проблемы музыкальной формы. Сб. трудов. Вып. 61. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1982. — С. 105-120.

142. *Турчинский, М. Ф.* Друг [Текст] / М. Ф. Турчинский // Александр Чугаев в воспоминаниях современников : Материалы к биографии / сост. И. М. Иглицкая. — М.: Дека-ВС, 2010. — С. 266-272.
143. *Федосеев, О. М.* Таким он остался в памяти [Текст] / О. М. Федосеев // Александр Чугаев в воспоминаниях современников : Материалы к биографии / сост. И. М. Иглицкая. — М.: Дека-ВС, 2010. — С. 230-234.
144. *Федченко, Т. В.* Свет духовности: музыка Бориса Чайковского [Текст] / Т. В. Федченко // Музыка из бывшего СССР : сборник статей. Вып. 2 / ред.-сост. В. С. Ценова. — М.: Композитор, 1996. — С. 93-111.
145. *Франтова, Т. В.* О новых функциях полифонической фактуры в советской музыке 60 х гг. [Текст] / Т. В. Франтова // Проблемы музыкальной науки : сборник статей. Вып. 5. — М.: Советский композитор, 1983. — С. 59-73.
146. *Хачатурян, К. С.* Миссия избранных [Текст] / К. С. Хачатурян // Александр Чугаев в воспоминаниях современников : Материалы к биографии / сост. И. М. Иглицкая. — М.: Дека-ВС, 2010. — С. 114-118.
147. *Холопов, Ю. Н.* Введение в музыкальную форму [Текст] / Ю. Н. Холопов. — М.: Московская консерватория, 2006. — 432 с.
148. *Холопов, Ю. Н.* Гармония. Практический курс: Учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2-х частях. Часть II. Гармония XX века [Текст] / Ю. Н. Холопов. — М.: Композитор, 2005. — 472 с.
149. *Холопов, Ю. Н.* Гармония: теоретический курс [Текст] / Ю. Н. Холопов. — СПб.: Лань, 2003. — 540 с.
150. *Холопов, Ю. Н.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления [Текст] / Ю. Н. Холопов // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. — М.: Советский композитор, 1982. — С. 52-104.
151. *Холопов, Ю. Н.* Музыкальные формы классической традиции [Текст] : статьи, материалы / Ю. Н. Холопов; ред.-сост. Т. С. Кюрегян. — М.: Московская консерватория, 2012. — 563 с.

152. *Холопов, Ю. Н.* Об общих логических принципах современной гармонии [Текст] / Ю. Н. Холопов // Музыка и современность / ред.-сост. Д. В. Фришман. — М.: Музыка, 1974. — Вып. 8. — С. 229-277.
153. *Холопов, Ю. Н.* Органные хоральные обработки И. С. Баха [Текст] / Ю. Н. Холопов // Ю. Н. Холопов. О принципах композиции старинной музыки : Статьи и материалы / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. — М.: Московская консерватория, 2015. — С. 392-443.
154. *Холопов, Ю. Н.* Очерки современной гармонии [Текст] : Исследование / Ю. Н. Холопов. — М.: Музыка, 1974. — 286 с.
155. *Холопов, Ю. Н.* Форма музыкальная [Текст] / Ю. Н. Холопов // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / ред. Ю. В. Келдыш. — М.: Советская энциклопедия, 1981. — Т. 5. — С. 875-906.
156. *Холопов, Ю. Н.* Формы классического типа в музыке Шостаковича [Текст] / Ю. Н. Холопов // Музыкальные формы классической традиции : статьи, материалы / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. — М.: Московская консерватория, 2012. — С. 550-564.
157. *Холопова, В. Н.* Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века [Текст] / В. Н. Холопова. — М.: Музыка, 1971. — 304 с.
158. *Холопова, В. Н.* Глава 16. Ритмические новации [Текст] / В. Н. Холопова // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / ред.-сост. М. Г. Арановский. — М.: Государственный институт искусствознания, 1997. — С. 525-552.
159. *Холопова, В. Н.* Русская музыкальная ритмика [Текст] / В. Н. Холопова. — М.: Советский композитор, 1983. — 281 с.
160. *Холопова, В. Н.* Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения [Текст] / В. Н. Холопова // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. — М.: Советский композитор, 1982. — С. 158-205.
161. *Холопова, В. Н.* Формы музыкальных произведений [Текст] : учебное пособие / В. Н. Холопова. — СПб.: Лань, 2001. — 490 с.

162. *Цареградская, Т. В.* Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана [Текст] / Т. В. Цареградская. — М.: Классика-XXI, 2002. — 376 с.
163. *Ценова, В. С.* Глава V. Музыкальное время. Ритм [Текст] / В. С. Ценова // Теория современной композиции / ред.-сост. В. С. Ценова. — М.: Музыка, 2005. — С. 266-312.
164. *Ценова, В. С.* Драма жизни и Святые двенадцать: Фриц Хайнрих Кляйн, непризнанный гений [Текст] / В. С. Ценова; ред.-сост. В. М. Барский, М. В. Воинова. — М.: Музиздат, 2010. — 344 с.
165. *Ценова, В. С.* О современной систематике музыкальных форм [Текст] / В. С. Ценова // *Laudamus*. — М.: Композитор, 1992. — С. 107-114.
166. *Цой, Ё.-Г.* Черты стиля Д. Д. Шостаковича: итоги и проблемы изучения в советском и российском музыкознании [Текст] : дисс. ... канд. иск. / Ё.-Г. Цой. — СПб., 2004. — 163 с.
167. *Цуккерман, В. А.* Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы [Текст] / В. А. Цуккерман. — М.: Музыка, 1980. — 296 с.
168. Чугаев [Текст] // Музыкальная энциклопедия: в 6 томах. Т. VI. — М.: Советская энциклопедия, 1982. — С. 979.
169. *Чугаева, Е. А.* Воспоминания [Текст] / Е. А. Чугаева // Александр Чугаев в воспоминаниях современников : Материалы к биографии / сост. И. М. Иглицкая. — М.: Дека-ВС, 2010. — С. 13-112.
170. *Шишханова, Л. Б.* Человек с тайной [Текст] / Л. Б. Шишханова // Александр Чугаев в воспоминаниях современников : Материалы к биографии / сост. И. М. Иглицкая. — М.: Дека-ВС, 2010. — С. 242-250.
171. *Шнитке, А. Г.* Преодоление метра ритмом [Текст] / А. Г. Шнитке // *А. Г. Шнитке. Статьи о музыке* / ред.-сост. А. В. Ивашкин. — М.: Композитор, 2004. — С. 70-71.

172. *Шостакович, Д. Д.* [Статья о композиторе А. Чугаеве] [Текст] / Д. Д. Шостакович // Дмитрий Шостакович в письмах и документах / ред.-сост. И. А. Бобыкина. — М.: ГЦММК, 2000. — С. 498-201.
173. *Шустер, К.* Голос, который заслужил остаться в коллективной памяти человечества [Текст] / К. Шустер // Александр Чугаев в воспоминаниях современников : Материалы к биографии / сост. И. М. Иглицкая. — М.: Дека-ВС, 2010. — С. 8.
174. *Blume, F.* Fortspinnung und Entwicklung [Текст] / F. Blume // Jahrbuch 36 der Musikbibliothek Peters. — Lpz.: Peters, 1929. — S. 57-71.
175. *Coetzee, C.* Naivety as an aesthetic factor in Gustav Mahler's Wunderhorn songs [Текст] : Thesis (M. Mus) / C. Coetzee. — Stellenbosch University, 1997. — 247 p.
176. *Cowan, N.* The Magical Mystery Four: How is Working Memory Capacity Limited, and Why? [Текст] / N. Cowan // Current Directions in Psychological Science. — 2010. — № 1 (19). — P. 51-57.
177. *Drabik, W.* Fortspinnung [Текст] / W. Drabik // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 29 vols. / ed. S. Sadie. — L.: Macmillan, 2001. — Vol. 9. — P. 113.
178. *Fischer, W.* Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils [Текст] / W. Fischer // Studien zur Musikwissenschaft. — 1915. — № 3. — S. 24-84.
179. *Riemann, H.* Die Bedeutung der Tanzstücke für die Entwicklung der Sonatenform [Текст] / H. Riemann // Präludien und Studien : gesammelte Aufsätze zur Aesthetik, Theorie und Geschichte der Musik. — Lpz.: Hermann Seeman Nachfolger, 1901. — Bd. III. — S. 157-172.
180. *Whittall, A.* The Cambridge Introduction to Serialism [Текст] / A. Whittall. — N. Y.,: Cambridge University Press, 2008. — 285 p.

Приложение 1.

Список произведений А. Г. Чугаева

| Год | Название | Год издания |
|--------------|-------------------------------------|--------------|
| 1946 | Первый струнный квартет | 2003 |
| Конец 1940-х | Шесть прелюдий для фортепиано | 2003 |
| 1951 | Концертная увертюра для оркестра | — |
| 1955 | Симфоническая поэма «1905 год» | — |
| 1957 | Драматическая баллада для оркестра | — |
| 1962 | Концерт для скрипки с оркестром | Клавир: 1967 |
| 1964 | Балет «Черноликие» | Клавир: 1981 |
| 1966 (?) | Каприччио для скрипки соло | 1967 |
| 1970 | Фортепианный квинтет | 1977 |
| 1975 | Диалог и каприччио для скрипки соло | 1986 |
| 1979 | Фортепианное трио | 1984 |

Музыка к кинофильмам («Как поймали Семагу», Мосфильм, 1957–1958, «Произведение искусства», Мосфильм, 1959 и др.), хоры, романсы, песни⁶⁹.

⁶⁹ Вокальные произведения Чугаева упоминаются в Музыкальной энциклопедии, но местонахождение нот неизвестно. Исключение составляет изданная в нотном приложении к «Советской музыке» (1954, № 11) вьетнамская партизанская песня «Моё село» (видимо, Чугаеву принадлежит её обработка для голоса с фортепиано).

Приложение 2.

Хронологический список научных работ А. Г. Чугаева

Опубликованные

- *Степанов А. А., Чугаев А. Г.* Имитационная полифония [Текст] : Пособие для студентов заочников дирижерско-хорового факультета : в 2-х ч. / А. А. Степанов, А. Г. Чугаев. — М.: ГМПИ имени Гнесиных. Методический кабинет по заочному музыкальному образованию, 1962. — 46, 72 с.
- *Чугаев, А. Г.* О преподавании полифонии в музыкальном училище [Текст] / А. Г. Чугаев // Вопросы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин : Сборник статей. — М.: Музыка, 1967. — С. 130-157.
- *Степанов А. А., Чугаев А. Г.* Полифония [Текст] : Учебное пособие для музыкальных вузов. — М.: Музыка, 1972. — 112 с.
- *Чугаев, А. Г.* Полифоническое пособие (О пособиях Г. Литинского «Задачи по полифонии». Ч. 1. М.: Музыка, 1965; Ч. 2. М.: Музыка, 1966; Ч. 3. М.: Музыка, 1967) [Текст] / А. Г. Чугаев // Советская музыка. — 1974. — № 1. — С. 86-87.
- *Чугаев, А. Г.* Особенности строения клавирных фуг Баха [Текст] : Исследование / А. Г. Чугаев. — М.: Музыка, 1975. — 255 с.
- *Чугаев, А. Г.* Некоторые вопросы преподавания полифонии в музыкальном училище [Текст] : Методическое пособие для учащихся-заочников теоретического отделения. Ч. 1. Строгое письмо / А. Г. Чугаев. — М.: Министерство культуры РСФСР, 1976. — 94 с.
- *Чугаев, А. Г.* О музыковедческом наследии Г. И. Литинского [Текст] / А. Г. Чугаев // Литинский. Жизнь, творчество, педагогика : Сборник статей, воспоминаний, документов. — М.: Композитор, 2001. — С. 72–86. Сокращённый вариант опубликован: Советская музыка. — 1986. — № 6. — С. 60–67.
- *Чугаев, А. Г.* Некоторые вопросы преподавания полифонии в музыкальном училище [Текст] : Методическое пособие для учащихся-заочников теоретического отделения. Ч. 1. Строгое письмо / А. Г. Чугаев. — М.: Министерство культуры РСФСР, 1976. — 94 с.

- *Чугаев, А. Г.* Учебник контрапункта и полифонии для композиторских факультетов музыкальных вузов [Текст] / А. Г. Чугаев; ред.-сост. И. М. Иглицкая. — М.: Композитор, 2009. — 432 с.
- *Чугаев, А. Г.* Отыскание привилегированных серий по заданному сегменту [Текст] / А. Г. Чугаев / публикация и комментарии М. М. Иглицкого // Научный вестник Московской консерватории. — 2017. — № 1 (28). — С. 151-163.

Неопубликованные⁷⁰

- 1961 — Методика преподавания полифонии в музыкальном училище. 61 с.
- 1962 — Вопросы преподавания полифонии в музыкальном училище. Строгий стиль. 134 с.
- 1965 — Методика преподавания полифонии в музыкальном училище. Некоторые вопросы анализа фуг И. С. Баха (в помощь преподавателю полифонии муз. училища). [Глава I. О некоторых закономерностях полифонического формообразования. Глава II. О некоторых вопросах анализа интермедий]. 118 с.
- 1966 — Некоторые вопросы анализа фуг И. С. Баха. Глава III [Формообразование фуги в целом]. В помощь преподавателю полифонии в музыкальном училище. 126 с.
- 1967 — Некоторые вопросы анализа фуг И. С. Баха. Глава III, окончание [Особенности строения многотемных (двойных, тройных) фуг]. 69 с.
- 1967 — Методические указания по полифонии. Учебное пособие для заочных музыкально-теоретических отделов музыкальных училищ. 124 с.
- 1968 — Полифония. Пособие для заочников училищ. Ч. 1. Строгое письмо. 119 с.
- 1968 — Полифония (свободное письмо). Учебное пособие для учащихся-заочников теоретических отделений музыкальных училищ. Главы IX (Общая характеристика полифонии свободного письма), X (Полифоническая тема). 73 с.
- 1970 — Полифония (пособие для теоретических отделений музыкальных училищ). Ч. 2 (теоретическая часть). Глава I (Свободное письмо. Фуга. Строение фуги). 51 с.
- 1971 — Полифония. Пособие для студентов-заочников теоретических отделов му-

⁷⁰ Неопубликованные работы хранятся в домашнем архиве композитора. Список работ Чугаева приводится по [9, с. 365-368].

- зыкальных училищ. Ч. 2. Глава II. Различные типы формы фуг. Краткий обзор строения фуг «Хорошо темперированного клавира Баха». 68 с.
- 1972 — Полифония. Пособие для заочников теоретических отделов училищ. Ч. 2. Глава III. Тема фуги. 53 с.
 - 1973 — Полифония. Пособие для теоретических отделов заочных отделений музыкальных училищ. Ч. 2. Глава IV. Ответ (начало). 6 с.
 - 1973 — Преподавание полифонии на современном этапе развития советской музыкальной педагогики. 32 с.
 - 1974 — Полифония. Пособие для учащихся-заочников теоретических отделов музыкальных училищ. Ч. 2. Глава IV. Многотемные фуги. 34 с.
 - 1976 — Полифония. Пособие для учащихся теоретических отделов музыкальных училищ. Ч. 2. Глава V. Разновидности ответа в фугах. Противосложение. 22 с.
 - 1977 — Полифония. Пособие для учащихся теоретических отделов музыкальных училищ. Ч. 2. Глава VI. Строгое письмо. Аналитическая часть. 37 с.
 - 1978 — Полифония. Пособие для учащихся теоретических отделов музыкальных училищ. Ч. 2. Глава VIII. Хоровая полифония. Гендель. Особенности строения хоровых фуг из ораторий. 43 с.
 - 1979 — О терминологии в курсе полифонии. Термины: Сложный контрапункт. Имитация. 28 с.
 - 1980 — О терминологии в курсе полифонии. Термин: Полифония. 52 с.
 - 1981 — О терминологии в курсе полифонии. Термины: задержание, проходящий звук, вспомогательный звук и др. 38 с.
 - 1982 — О терминологии в курсе полифонии. Термины: музыкальный склад, монодия, гетерофония, подголосочность, контрапункт и другие. 61 с.
 - 1982–1990 — План-конспект Учебника контрапункта и полифонии для композиторских факультетов музыкальных вузов. 369 с.
 - 1987 — Программа курса полифонии для студентов-композиторов вуза. 51 с.
 - 1980-е — Каноны в стилях, опирающихся на трезвучия. 26 с.
 - 1980-е — Свободное письмо, опирающееся на трезвучия. Пятиголосная каноническая секвенция. 36 с.

Приложение 3.

Аналитический очерк: Фортепианный квинтет А. Чугаева

«Именно в Квинтете наиболее полно и остро раскрывается вся суть его творчества, явно прослеживается линия тоски и одиночества, за которыми угадывается богатейший духовный и интеллектуальный мир, недоступный пониманию.» (Е. Чугаева [169, с. 13]).

Жанр фортепианного квинтета занимает, похоже, особую позицию в обширном семействе камерно-инструментальных ансамблей. Убедительное введение фортепиано в струнный контекст вообще составляет, как отмечал П. И. Чайковский, весьма непростую задачу для композитора [99, с. 22]. Может быть, поэтому, все версии фортепианных ансамблей — трио, квартет, квинтет — встречаются гораздо реже, чем темброво-однородные струнные ансамбли. Но фортепианный квинтет среди своих исполнительски более «экономных» собратьев (фортепианных трио, квартетов), пожалуй, самый нечастый. Но зато сравнительно немногочисленные сочинения этого жанра у творцов «первого эшелона» обычно не бывают «проходными», но принадлежат к лучшим страницам их творчества (достаточно напомнить о Фортепианном квинтете Р. Шумана). Сказанное касается и русской музыки. Даже среди ее вершинных камерно-инструментальных созданий выделяются своим редким совершенством Фортепианные квинтеты С. И. Танеева и Д. Д. Шостаковича. Они стали своего рода эталонами интеллектуальной углубленности и вместе с тем высокого эмоционального накала. В *своем* творческом пространстве и в *своем* внутреннем преломлении аналогичную позицию занимает Фортепианный квинтет Чугаева, который автор считал своим лучшим сочинением.

Музыкальный язык квинтета

Звуковысотная организация

Звуковысотная организация квинтета безусловно тональна. Центральный тон квинтета — *с*, и он утверждается на нескольких уровнях.

- В I части выставлены ключевые знаки тональности *c-moll*.
- Начинается I часть с терции <*c-es*>, а кончается (как и финал) — на терции <*c-e*>.
- Четыре темы I части из пяти звучат в *c(-moll)* при первом или при последнем своём появлении. Оставшаяся тема звучит в экспозиции и репризе в родственной тональности *g-moll*.
- Показанный в первой трети I части центр *c-moll*, будучи покинут во второй трети формы, возвращается в последней трети.

Однако система *функциональных связей* разных созвучий (и, следовательно, их функции) ощущается не во всей форме, а только на некоторых её участках. Первый из них открывается вступлением фортепиано (I часть, тт. 123–138). Здесь совершенно ясно слышны гармонические функции T, S, D и DD на органном пункте тоники. Это ощущение также поддерживает повторяющийся ход V-I в басу.

Но представлены эти функции (за исключением первой тоники) не трезвучиями и септаккордами, а более диссонантными созвучиями, которые можно в некоторых случаях трактовать как трезвучия с несколькими побочными тонами. Усложнение осуществляется и путем удвоения звуков аккорда малой ноной (или увеличенной октавой) — в субдоминанте присутствуют и низкий, и высокий терцовый тон, а в заключительной тонике также нII, образующая тот же интервал с примой. Диссонирующие созвучия создают и хроматизированные проходящие у скрипок и альты между опорными нотами.

Таких функционально-определенных фрагментов в I части достаточно много (в сумме — примерно 220 тактов из 663), меньше во II части и совсем мало в финале.

Квинтет, I часть, квинтет-главная тема, такты 123–138.

Гармонические функции

123. solo

V-c
V-ni
V-le

8va

8vb

T S

128.

8vb

(D) DD S (+S)

134.

8vb

(D) T

В других фрагментах при схожем общем звучании тональность организуется иными способами. Так, например, в начале I части ощущение функциональных связей (даже если первые мотивы и создают его) быстро пропадает, и *линейное* движение выходит на первый план.

Квинтет, I часть, квартет-главная тема, такты 1–16.

Allegro agitato (♩ = 104)

The musical score is written for four staves: V-no I, V-no II, V-la, and V-c. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The tempo is *Allegro agitato* with a quarter note equal to 104 beats. The first system (measures 1-8) shows a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. The second system (measures 9-16) continues the melodic line and adds a new bass line. The third system (measures 17-24) shows a more complex melodic line and a bass line with many accidentals. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Центр *c-es* в теме (тт. 1–9) выделяется слухом благодаря тому, что он выдержан в одном слое фактуры и избегается в другом. Устойчивое и неустойчивое разносится в данном случае не по горизонтали (как при чередовании гармонических функций), а метрически: выдержанная терция существует будто бы «вне времени», а второй слой эпизодически нарушает это дление быстрой ритмической пульсацией.

Устойчивость именно терции создают три фактора:

- 1) она появляется первой и остается неизменной на протяжении этого фрагмента;
- 2) она более консонантна сама по себе;
- 3) тоны *c* и *es* более устойчивы в тональности *c-moll*, «созданной» сочетанием этой терции и звукоряда (*c^{aeol}* с добавленными *h* и *e*).

Тонально-функциональные связи здесь сведены к минимуму, зато сильно выражено линейное сопряжение созвучий — особенно это чувствуется в тт. 10–16, где начинается уход от основного устоя.

В этих тактах созвучия связаны исключительно линейной логикой — в основном по большим и малым секундам. Фигурация же трезвучиями заполняет октаву as^1-as^2 (*gis*), тогда как сами трезвучия практически не несут традиционной тонально-функциональной нагрузки. Такая трактовка трезвучия и его обращений также характерна для некоторых фрагментов II части.

Несколько иной (хотя и схожий) способ организации тональности (то есть централизации звуковысотной системы) применяется в теме на основе бассо-остинато (тт. 90–105). Здесь звук *g* присутствует практически в каждом созвучии, а *b* подчинён ему: бас ненадолго сходит с *g* на *b* и вскоре возвращается назад. Намеченное повторение звука *g* придаёт ему значение устоя. Любопытно, что здесь, как и в 1-й теме, малая терция имеет значение опорного интервала.

Квинтет, I часть, квартет-побочная тема, такты 90–98

В этом фрагменте трезвучие и его обращения также не создают традиционной системы функциональных связей, поскольку устойчивость-неустойчивость определяет исключительно басовый звук.

Наконец, ещё один способ организации тональности — с применением *серийной техники* — присутствует только в финале квинтета. Однако работа

с сериями значительно отличается от таковой в музыке композиторов нововенской школы.

В финале Квинтета используются две разные, но организованные по одному принципу серии — из четырёх трансформаций трёхзвучной микросерии. Несколько подобных 12-тоновых рядов на основе трёхзвучного мотива присутствуют и во II части. Об интересе Чугаева к такого рода сериям (по терминологии автора — привилегированным) свидетельствует его незаконченная статья «Отыскание привилегированных серий по заданному сегменту».

В начале финала первая серия многократно проводится от звука *c*, однако вместе с ней возникает подобие доминантового аккорда ($\langle g-b-des-f-h \rangle$). Говорить о тональной функциональной системе здесь сложно, поскольку это квинтовое соотношение повторяется относительно нескоро — в цифре 3⁷¹, где оно представлено хоть и однократно, но более убедительно. Однако и здесь отрицать доминантовую функцию упомянутого созвучия нельзя.

В цифре 4 разные варианты второй серии проводятся на педали $\langle g-c-f \rangle$, многократное повторение которой обеспечивает известную звуковысотную стабильность.

⁷¹ Для указания определённого места в финале квинтета используются цифры, а не номера тактов, ввиду его особой метрической организации: как уже упоминалось, на протяжении всей части тактовый размер последовательно изменяется от 1/8 до 8/8 и обратно. Цифры стоят на каждом такте в 1/8, таким образом, цифра захватывает 63 восьмые доли.

Квintет, финал, цифра 6. Скобками отмечены ноты, принадлежащие привилегированным сериям (первые три ноты всегда у первой скрипки)

The musical score is written for a quintet. The first system contains four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The second system contains two staves: Piano and Violoncello/Double Bass. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes dynamics such as *pp* (pianissimo) and *cresc.* (crescendo). Performance instructions like *pizz.* (pizzicato) are present. Brackets are used to group notes that belong to privileged series, with the first three notes of each series always appearing in the first violin part.

В цифре 1 звучание второй серии сопровождается фигурированием постепенно изменяющегося звукоряда, что можно трактовать как линейный переход из одного звукоряда в другой — каждый со своим устоем (см. схему). Легко заметить, что устои *h* и *a* связаны с наивысшими звуками при проведении серии — началами 2-го и 4-го её сегментов.

Квинтет, финал, цифра 1

| Тон | | | | | | | | | | | | | |
|----------|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|
| dis | | | | | | | | | | | | | |
| d | | | | | | | | | | | | | |
| cis | | | | | | | | | | | | | |
| c | | | | | | | | | | | | | |
| <i>h</i> | | | | | | | | | | | | | |
| b | | | | | | | | | | | | | |
| <i>a</i> | | | | | | | | | | | | | |
| g | | | | | | | | | | | | | |
| f | | | | | | | | | | | | | |

Схема «линейного перехода» между звукорядами в цифре 1 финала.
Выделенные красным тоны звучат на сильную долю и ниже остальных.

Метрическая организация финала способствует подобному развёртыванию звукоряда при увеличении размера такта и «свёртыванию» при уменьшении. Часто звукоряд плавно меняется на протяжении одной метрической ячейки. В случае такого изменения звукоряда можно говорить о гармонической неустойчивости фрагмента. Стабильность же звукоряда создаёт впечатление устойчивости.

Теоретически возможно сконструировать аналогичный критерий устойчивости-неустойчивости на основе стабильности и нестабильности начальных высот серий. Однако в тех случаях, когда музыкальная ткань составлена в основном из повторения серийных рядов, они всегда проводятся на одной и той же высоте.

В цц. 12–16 звучит новый материал, в котором основные конструктивные элементы — трезвучие (в первую очередь, мажорное) и его обращения. Однако центральным элементом тональной системы здесь служит не единственное трезвучие, а комплекс из двух трезвучий на расстоянии большой или малой терции. На этой основе образуется система с ясно слышными тональными функциями:



Резюмируя вышесказанное можно утверждать, что в квинтете композитор использует тональный принцип, то есть принцип единого центра, но средства поддержания «центральности» и соответствующие им способы функциональной оппозиции (для создания необходимого напряжения в более крупном масштабе) различны. Сведём все описанные способы в таблицу:

| <i>Принцип централизации</i> | <i>Способ утверждения устоя</i> | <i>Способ функциональной оппозиции</i> | <i>Пример</i> |
|------------------------------|--|--|--|
| Тонально-функциональный | Тональные функции | Остановка на неустойчивой функции | Тема первой части, тт. 123–138 |
| Линейный | Устой выделяется количественным методом (звучит чаще), также более консонантен | Линейное движение без долгих остановок или «линейный переход» между звукорядами. | Первая часть, тт. 1–30 (тт. 1–9 устойчивы, далее движение) |
| Серийный | Неизменное высотное положение серии на протяжении нескольких проведений. | (при исключительно серийном принципе не применяется) | Начало финала |

Временная организация

Временная организация в первой и второй частях связана с характером гармонии, а в третьей части — с особой идеей.

В тех фрагментах первой части, где ясно ощутимы тонально-гармонические функции, на основе ритма их чередования образуется хорошо различимый метр. Например, метрический такт в теме первой части (тт. 123–138) равен $3/1$ — смены тактов соответствует сменам гармонических функций. Мотивное строение подчёркивает такое деление и одновременно проясняет метрические функции тактов. Приведём схему метрического устройства этого фрагмента:

| | | | | | |
|--------------------------|---|---|----------------|----------------|----------------|
| Номер метрического такта | 1 | 2 | 3 | 3a | 4 |
| Мотивы | a | b | a ₁ | a ₂ | b ₂ |
| Гармонические функции | T | S | DD | S (D) | T |

Структурно эта форма соответствует предложению. Однако при авторском темпе *половинная*=104 каждая «доля» метрического такта (величиной в одну целую) будет занимать чуть больше секунды, и в таких условиях трёхдольный такт содержит вполне ощутимый дополнительный акцент. Поэтому форма может быть трактована и как уменьшённый период. Подобная же «тонально-гармоническая» организация метра, но ещё и усиленная жанром вальса, присутствует в третьей побочной (тт. 256–289).

Но в тех фрагментах, где не ощутимы явные тонально-гармонические функции и их более или менее равномерная смена, основным средством выявления метра становятся *мотивы и мотивные группы*. Сильные доли мотивов воспринимаются как сильные доли метрических тактов. А поскольку мотивы развиваются и преобразуются, и их длина от этого может меняться, метрический такт в подобных разделах может растягиваться или сжиматься.

Так, например, в тт. 11–14 фактически присутствуют два полных метрических такта на $3/2$ (по размеру соответствующего мотива), сильные доли метрических тактов приходятся на вторую долю 11-го и 13-го графических тактов.

В тт. 1–9 метрические такты трудноуловимы. Репетитивный мотив в дальнейшем чаще всего начинает звучать на вторую четверть или вторую восьмую такта. Если и здесь его положение в метрическом такте такое же, то в целом выстраивается достаточно ясная картина метрических тактов.

| Номер метрического такта | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--------------------------|-----|-----|-----|----------------|----------------|----------------|
| Тактовый размер | 2/2 | 2/2 | 4/2 | 4/2 | 5/2 | (2/2) |
| Мотивы (у скрипок) | | a | b | a ₁ | b ₁ | b ₂ |

Имеется также вступительный такт (в котором начинает звучать терция-устой), а с пятого такта уже следует развивающая часть (с наложением).

Примечательно, что преобразование обоих мотивов осуществляется одинаковым способом: мотив повторяется дважды без паузы (поэтому остаётся един, хоть и длится вдвое дольше) и одна из получившихся частей варьируется. В первом мотиве изменяется первая часть, во втором — вторая. В результате образуется периодическая структура. Разумеется, в типовые рамки периода или предложения вместить такую структуру сложно или даже невозможно.

Зато в начале II части, где метр также выявлен мотивами разной абсолютной длины, образуется более традиционная структура.

Сильные доли достаточно хорошо слышны — в тт. 1–10 их отмечают вступления мотивов, в тт. 13–19 они чувствуются благодаря басу *cis* малой октавы, а в тт. 20–23 ощущение сильной доли создаётся вследствие большей или меньшей остановки в мелодической линии. Также в последних тактах проясняются и тонально-гармонические функции: в метрическом такте 7 — кадансовый, в 8 — доминанта (без основного тона).

Квintет, II часть, главная тема, такты 1–23. Отмечены предполагаемые границы и номера метрических тактов

1 Adagietto (♩ = 144) 2 3

4 5

6 5a 6a

13 7 8

19 pizz. pizz.

Detailed description of the musical score: The score is for a quintet, Part II, Main Theme, measures 1-23. It is in 6/8 time, key of D major. The tempo is Adagietto (♩ = 144). The score is written for piano and cello. The piano part (treble and bass staves) has a melodic line with many slurs and ties. The cello part (treble and bass staves) has a more rhythmic, often pizzicato, accompaniment. Measures are grouped into sections labeled 1-5, 6, 5a, 6a, 7, and 8. Performance markings include 'Adagietto (♩ = 144)', 'pizz.', and 'arco'.

В результате длина метрических тактов варьируется в довольно широких пределах, а их сильные доли могут не совпадать с сильными и относительно сильными долями графических тактов.

Схема метрической и мотивной организации:

| МТ | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 5a | 6a | 7 | 8 |
|-------------------|------|------|----------------|------|------|----------------|------|----------------|-----|------|
| Размер | 12/8 | 13/8 | 17/8 | 18/8 | 12/8 | 12/8 | 12/8 | 19/8 | 8/8 | 15/8 |
| Мотивы | a | b | a ₁ | b | c | c ₁ | d | d ₁ | e | f |
| Тональные функции | | | | | | | S? | S? | K | D |

Тем не менее, такая структура вполне доступна слуху при должном сосредоточении. А при игре в более быстром темпе или искусственно ускоренном воспроизведении она воспринимается без всяких сомнений.

Но столь медленный темп рождает второй план метрической организации — длинные мотивы легко разделяются на субмотивы, которые в дальнейшем функционируют как самостоятельные единицы.

В некоторых фрагментах I части, напоминающих предикты, равномерное чередование нескольких мотивов создаёт регулярный метр, но основанный не на гармонических функциях, а на мотивном членении. Так, в разделах на 5/4 (тт. 198–211, 229–255 и др.) чередуются два мотива, каждый из которых занимает один такт.

Как было отмечено ранее, в III части композитор применяет особый метод, который можно назвать *техникой метроритмического ряда*. Тактовые размеры изменяются каждый такт согласно прогрессии от 1/8 до 8/8 и назад. Таким образом, полный «метрический круг» занимает 63/8. Подобная временная организация утверждается не только авторским указанием («акцентировать каждую сильную долю на протяжении всей III части»), но и другими средствами. Среди них — последовательное приращение по одной дополнительной восьмой к мотиву (финал, ц. 1), подчёркивание сильной доли акцентами у фортепиано (ц. 6).

В тех фрагментах (цц. 4, 6, 31), где звуковысотность имеет серийную организацию, ее сочетание со стабильным метроритмическим рядом напоминает о серийной технике, где несколько разных параметров музыкальной ткани регулируются с помощью рядов.

Группа из $63/8$ здесь образует метрическую единицу более высокого ранга, своего рода «макротакт». Однако чаще он всё же делится пополам — на более или менее равные участки нарастания и убывания размера. Некоторое неравенство частей нарастания и убывания обусловлено тем, что такт на $1/8$ может принадлежать как предыдущей группе, так и следующей.

В зависимости от мотивного наполнения этой метрической ячейки она может быть уподоблена различным (метрическим) структурам. В таком случае, кроме основного метра всего финала, существует и другое временное измерение — метр, выявляемый мотивами. Например, вся ячейка ц. 14 может напомнить период (первое предложение занимает 7 графических тактов, второе — 8). А в ц. 1 четыре явно разделённых мотива составляют некое подобие четырёхтактового предложения. Но удалённость этих структур от их классических прототипов гораздо больше, чем, например, в начале II части.

Кроме того, симметричность метрического ряда естественно склоняет к ракоходному воспроизведению всей звуковой ткани, включая высотный аспект: такковы примерно треть ячеек, «переписанные задом наперёд» (иногда с некоторыми фактурными изменениями), причём целостность графических тактов при этом не нарушается.

Отдельный вопрос представляет то, как приспособляются к такому метрическому устройству цитируемые фрагменты и темы из других частей. Одни темы идут «поперёк метра», сохраняя свою собственную структуру (первая тема I части, ц. 22), а другие подстраивают свои сильные доли под метр финала (как заимствованная кода первой части, вторая половина ц. 39). Возможны и промежуточные варианты — некоторые сильные доли совпадают, а другие нет (побочная-вальс, первая половина ц. 39).

Метрическая организация, как и звуковысотная, не ограничена каким-то одним принципом. Все возможные способы «метрического маркирования» со своими характеристиками представлены в таблице:

| <i>Принцип метрической организации</i> | <i>Основной фактор</i> | <i>Регулярность</i> | <i>Образование традиционных структур</i> | <i>Пример</i> |
|--|---|---------------------|--|--------------------------------|
| Мотивно-гармонический | Регулярные смены гармонических функций | да | всегда | Квинтет-главная тема I ч. |
| Мотивный | Узнаваемые начала мотивов (со своими сильными долями) | иногда | иногда | Первая тема I ч., начало II ч. |
| Серийный | Выписанные акценты и наращение мотивов | да | практически нет | Финал |

Можно также классифицировать метрическую организацию по двум показателям: 1) регулярность — нерегулярность, 2) традиционность — индивидуальность метрических структур. К регулярности в этом случае будем относить и строго детерминированный метроритмический ряд финала.

Способы выявления метра

| | <i>Регулярный метр</i> | <i>Нерегулярный метр</i> |
|---------------------------------|--|--------------------------|
| <i>Традиционные структуры</i> | Регулярная смена гармонических функций, подкрепляется мотивами | Только мотивы |
| <i>Индивидуальные структуры</i> | Выписанные акценты, наращение мотивов | |

Из приведенной таблицы следует, что при любых способах выявления метра последний либо *подкрепляется* сильными долями мотивов, либо *маркируется* исключительно ими. Противоречие возникает только в финале, когда при цитировании тема сохраняет свой собственный метр.

Мотивная организация

Как следует из предыдущего раздела, в выявлении метра мотивы играют важную роль. Часто они оказываются и главной силой, обеспечивающей единство

формы. В условиях линейной или серийной гармонии и нерегулярного метра именно повторение и преобразования мотивов создают необходимое направленное движение.

В квинтете достаточно редко вводятся новые мотивы, но все они подвергаются вариантному обновлению и трансформации. Иногда новые мотивы соединяют несколько старых. Фактически, абсолютно новые мотивы (не производные или преобразованные до неузнаваемости) почти всегда принадлежат новой теме (особенно в I части), тогда как развитие отмечено производными мотивами. Новое преобразование часто связано с мотивами, звучавшими непосредственно до этого.

Понятие «мотив» в том значении, как оно употребляется по отношению к формам классической эпохи, не всегда естественным образом применимо к музыке Квинтета (и ему подобной) ввиду особенностей его метрической организации. Когда метр по существу *создаётся* мотивами, он не может быть критерием разделения мотивов, необходим какой-то иной показатель.

Тем не менее, сильная доля действительно чувствуется здесь почти во всех мотивах. Выявляет её в этих случаях не «внешний» метр, а «внутреннее», то есть *ритмически-интонационное устройство мотива*. Во многих случаях эффект сильной доли возникает при более или менее выделяющейся из окружающего движения остановке.

Паузы и цезуры часто отделяют мотивы друг от друга. Однако основным критерием разделения мотивов всё же является контрастность их облика.

Иная проблема связана с выделением мотивов по принципу наименьшей конструктивной и выразительной единицы. Например, мотив под номером 8 из схемы (см. ниже) обладает самостоятельным конструктивным значением, но появляется только в соединении с мотивом 2 или 3. Однако нельзя отрицать и выразительное его значение.

Кроме этого «микромотива», в схеме представлен и «макромотив» — мотив 11. Он занимает 8 графических тактов = 4 метрических, но имеет, по сути, одну свою собственную сильную долю — на звуке *b*.

Любопытно, что его появление всегда связано с полифоническим соединением нескольких мотивов. Так, в тт. 90–98 он соединяется не только с «регулярным» мотивом 3, но и с «микромотивом» 8.

Полифоническое соединение мотивов применяется чрезвычайно широко. При этом могут соединяться не только разные мотивы, как в вышеописанном случае, но и один и тот же — в каноне (как в тт. 24–28).

Мотивы преимущественно одноголосны. Возможны также многоголосные, но моноритмические образования. Таким образом, складывается как бы «утолщённое одноголосие». Некоторые из мотивов подразумевают также определённые гармонические функции (и появляются в сопровождении аккордов, реализующих эти функции).

Из-за не очень большого числа участков с ясной тонально-гармонической функциональностью бóльшая часть мотивов узнаётся всё же по ритмическому и интонационному содержанию. Это позволяет им приспособливаться к разным звуковысотным ситуациям без потери индивидуальности.

Индивидуальное ритмическое содержание мотива практически не меняется от проведения к проведению. В некоторых случаях ритм фиксирован жёстко (например, репетитивный мотив), а в других может до некоторой степени варьироваться, но оставаться узнаваемым (фигурации трезвучия из II части).

К звуковысотному наполнению отношение более свободное. Неизменен обычно только общий контур мелодической линии, а конкретные интервалы могут изменяться под действием обновляемой гармонии.

В тех случаях, когда метр маркируется сменой гармонических функций, мотивы могут перемещаться относительно сильной доли. В других случаях это оказывается невозможным, поскольку сильные доли выделяются именно посредством мотивов.

Не менее интересным представляются и *способы преобразования* мотивов. Их можно условно разделить на две группы: «количественные» преобразования и

«качественные». При количественных преобразованиях изменяется только внешняя сторона, но индивидуальность мотива сохраняется — он воспринимается как обновлённый, но не новый. При качественных трансформациях индивидуальность изменяется тоже. Поэтому в зависимости от контекста производное может восприниматься по-разному: либо как новый мотив с новой индивидуальностью, либо как слабоиндивидуализированное промежуточное образование на пути к новому индивидуализированному мотиву.

Преобразования количественные:

1. Масштабирование, строгое и нестрогое. Могут растягиваться и сжиматься как отдельные части мотива, так и весь он целиком. В виде исключения: в разработке I части вдвое растягивается достаточно протяжённый отрывок, звучавший в экспозиции.
2. Повторение мотива целиком или его частей, и наоборот: изъятие уже имеющих повторов. Такого рода изменениям постоянно подвергается, например, репетитивный мотив I части.

Преобразования качественные:

1. Обновление какой-то части мотива. При постепенном обновлении мотива (или мотивов) вплоть до полностью нового мотива можно говорить о «мотивном ходе».
2. Выведение нового мотива из небольшого фрагмента имеющегося. Обычно новый мотив «прорастает» из конца старого.

Часто новые мотивы при этом вбирают в себя, кроме свойств мотива-истока, ещё и некие черты других мотивов. Насколько сложной может быть система связей, показано на схеме, отражающей взаимодействие мотивов из 1-й части (тт. 1–121).

Мотивы различаются между собой согласно большей или меньшей индивидуализированности. Самые яркие из них занимают ответственную начальную и заключительную позицию, пространство между которыми заполнено менее определёнными мотивами.

Восприятие тех или иных мотивов как более или менее значимых зависит не только от их облика, но и от величины построения, в чьем контексте они рассматриваются. Узнаваемые как индивидуальные на малом пространстве, они могут утратить это качество на более крупном. Впрочем, это зависит от частоты и равномерности их появления. Например, мотив №9 становится менее заметным в масштабе всей части — его единственное повторение за пределами отражённого на схеме отрывка приходится на тт. 159–164, то есть достаточно близко, и до конца части (в ней 633 такта) в таком виде он больше не звучит.

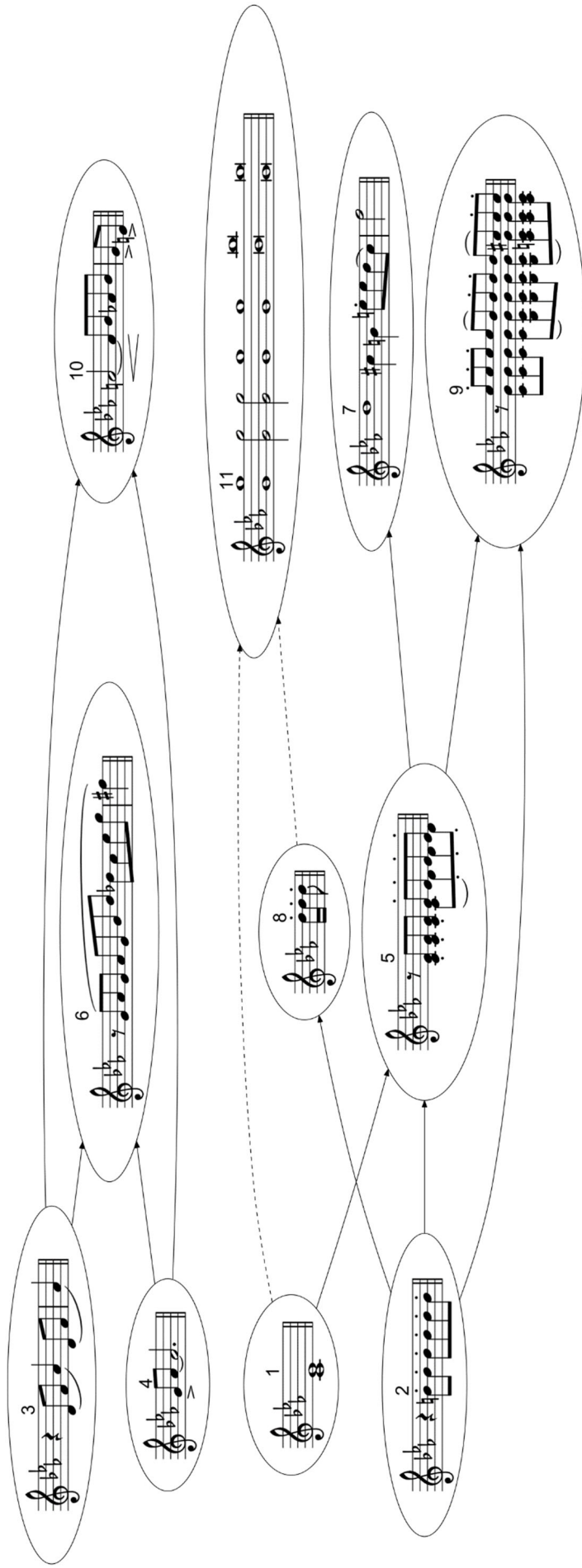


Схема связей мотивов в тт. 1–121 первой части Квинтета. Номера проставлены в порядке появления. Мотивная группа 11 принадлежит новой теме, видно, что связь её с предыдущими мотивами значительно слабее.

Тематизм и функции формы

К разным частям квинтета понятие темы в классическом смысле применимо в неодинаковой степени. Для восприятия определённого фрагмента произведения как *темы-тезиса*, как упоминалось ранее, необходимы два условия — (1) концентрация индивидуального и (2) развитие темы в произведении [79, с. 270].

В I части носителем индивидуального начала выступают в первую очередь мотивы — при поддержке гармонии. Соответственно, темы характеризуются концентрированным изложением новых или значительно обновлённых мотивов или мотивных комплексов. Как правило, такие участки также гармонически и метрически устойчивы. Гармонически же неустойчивые разделы характеризуются мотивным развитием. Их логично обозначить как развёртывание — аналогия с барочной музыкой здесь вполне уместна (напомним, Чугаев без колебаний называл Баха своим любимым композитором). Таким образом, возникает чёткая функциональная дифференциация частей формы, порождаемая совместным действием разных параметров музыкальной ткани. Разные возможности реализации этих параметров позволяют дополнительно дифференцировать различные функции в форме на основании характера мотивики, метрики и гармонии. Соответственно, функции изложения и развития получают два достаточно хорошо различимых воплощения.

| Базовая функция | Реализация | Мотивы | Гармония | Метр |
|-----------------|---------------|---|---------------------------------------|--|
| Изложение | Твёрдая тема | Первоначальное экспонирование (изложение) | устойчива, функциональна | «гармонический» |
| | Развёртывание | | устойчива | «мотивный», как правило, нерегулярный |
| Развитие | | неустойчива, движется | мотивный, регулярный из-за повторения | |
| | | Собственно развитие | | Повторяются неизменно или с минимальными изменениями (движение на месте) |
| Завершение | Торможение | | | |

Во II части носителем индивидуального начала также выступают мотивы, но контраст концентрированности/неконцентрированности здесь значительно ослаблен. Общее число различных «устойчивых» мотивов в этой части меньше, и каждый из них слабее трансформируется.

Гармоническая определённости здесь ниже, чем в I части. Из-за экстремально медленного темпа границы между гармонически устойчивым и гармонически неустойчивым участками начинают размываться, поскольку даже внутри замкнутого построения гармоническое развитие, «растянутое» медленным темпом, нивелирует ощущение устойчивости и способствует размыканию фрагмента.

В этих условиях важным параметром, который определяет «лицо» темы, становится фактура. Более конкретно: тема характеризуется не только порядком чередования мотивов на гармонически устойчивом участке, но и их регистровым и тембровым положением.

В целом темы ещё сохраняют мелодическую и гармоническую индивидуальность. Сущность их хоть и значительно дальше от классических образцов, но всё же некоторые традиционные черты ещё остаются.

Функциональная дифференциация частей формы в таких условиях также сильно затруднена, однако возможна, пусть и в значительно более общем виде. Во II части ясно выделяются функции изложения, развития и завершения на разных уровнях формы, но нередко один и тот же раздел совмещает несколько функций. Мало того, в некоторых случаях возникает противоречие между различными композиционными уровнями: завершающий раздел средней части является *началом* завершающего раздела всей формы. Подобное, хоть и не такое яркое противоречие есть и в I части.

В III части понятие темы может быть применено с равным успехом к нескольким разным категориям звуковых объектов. Темой здесь допустимо назвать и метроритмический ряд, и концентрированное изложение серий, и цитаты из других ча-

стей. Также на роль классической темы-тезиса претендует индивидуализированный и поэтому узнаваемый материал цц. 12–16, и менее замкнутый материал цц. 3 и 8–9. Однако ни одно из этих образований нельзя назвать главной темой.

При трактовке метроритмического ряда как темы форма приобретает характер вариаций. В этом случае понятие концентрированности тематизма теряет смысл (поскольку нет фрагментов, где «тема» не излагается), а развитие осуществляется другими средствами, которые влияют на степень выраженности и узнаваемости темы.

При трактовке серий как тем критерием концентрированности может служить серийность организации ткани: если изложение серии занимает большую её часть, то изложение концентрированное, если же серия появляется в качестве подголоска или контрапункта, то фрагмент следует считать развитием темы.

Аналогично и с цитатами: изложение цитированной темы в главном голосе — концентрированное изложение, а добавление темы или её отрывков к музыкальной ткани в качестве подголосков или контрапункта — развитие.

Функциональность частей формы в таких условиях разрушается: постоянное (пере)изложение метроритмической темы здесь сопровождается непрерывным мотивным развитием, которое лишь иногда прерывается цитатами и изложением серий. Таким образом, разные слои действуют разнонаправленно, образуя *полиформу*.

Подобный тематизм и строение несовместимо с классическими образцами, поэтому и тематизм, и форма относятся к разряду *индивидуальных*.

Сведём в одну таблицу различные параметры музыкальной формы и их изменение от части к части⁷².

⁷² Классификация приведена по [79, с. 293].

| <i>Параметр</i> | <i>Значение и изменение на протяжении
всего квинтета</i> |
|----------------------------------|--|
| становление целого | аддитивное |
| направленность движения | направленное, но во II части направленность
ослаблена |
| логика элементных отношений | от чёткой функциональной дифференциации
в I части к сложному совмещению функций в фи-
нале |
| иерархия микро/макро уровней | присутствует, часть нигде не равна целому |
| каузальность | форма детерминирована |
| фиксация происходящего | полная |
| финальность процесса | конечная форма |
| параметровая
процессуальность | от моноформы I части к полиформе финала |

Таким образом, некоторые параметры музыкального языка остаются стабильными (причём их значение характерно для формообразования классической традиции), а другие направленно изменяются — от первой к третьей части и от классичности к аклассичности.

Форма частей Квинтета

I часть, *Allegro agitato*

По сравнению с другими частями, форма этой части наиболее приближена к классическим образцам. Чёткая функциональная дифференциация позволяет вполне однозначно классифицировать её как сонатную. Однако особенности как музыкального языка, так и структуры части создают более индивидуализированную форму. Согласно отраженной на схеме (см. следующую страницу) конструкции можно заключить, что прототипом формы служит, по-видимому, сонатная с двойной экспозицией. Подтверждает это и «инструментовка»: квартет здесь как будто заменяет оркестр, а «солист»-фортепиано вступает только в т. 122. Продолжает аналогию с инструментальным концертом и начало разработки — сольная «каденция» фортепиано на фоне выдержанного аккорда у струнных, который тянется 52(!) такта.

Членение формы на крупные разделы не вполне однозначно. В частности, некоторые проблемы возникают в связи с определением границ разработки. Центральная часть этого раздела (тт. 340–422) обладает выраженными разработочными свойствами: мотивная работа и гармоническое движение в ней интенсивнее, чем где-либо ещё, а сама гармоническая вертикаль часто расслаивается на два пласта — фортепианный и струнный, причём оба неустойчивые.

Перед этим разделом находится фугато. С одной стороны, оно намеренно статично, поскольку звучит на фоне выдержанного аккорда *<es-g-b-d>*, тогда как следующий раздел предельно динамичен. С другой стороны, здесь происходит более глубокое преобразование темы, чем где-либо в экспозиции. Фугато, содержащее два проведения 18-тактовой темы (в *g-moll* и в *d-moll*), и октавную стретту в одну четверть, говорит в пользу принадлежности этого раздела разработке, а не окончанию экспозиции. Однако огромная продолжительность его темы практически нивелирует ощущение развития.

Но всё же граница «слева» чувствуется гораздо сильнее, чем «справа» — при переходе от второй квинтет-побочной темы⁷³ к фугато происходит резкая смена характера изложения: бытовой жанр вальса сменяется «учёным» фугато. В это же время при переходе к следующему разделу сохраняется и имитационная фактура у фортепиано, и общий характер движения. Поэтому фугированный раздел всё же следует относить к разработке.

Тема фугато, хоть и основана на уже известных мотивах, обладает достаточно яркой индивидуальностью. Поэтому весь этот раздел приобретает в известной степени черты эпизода в разработке. Это впечатление усиливает единство звучания внутри эпизода и контраст его с окружающими разделами.

Момент начала репризы тоже не вполне определён. Доминантовая тональность устанавливается уже при проведении квартет-побочной в тт. 423–456, которая сохраняется и при проведении квинтет-главной темы (контрапунктирующей с квартет-побочной с т. 466), а тоника достигается только при проведении первой побочной. Однако в отличие от квинтет-главной темы, квартет-побочная сопровождается продолжающимся развитием темы фугато. Это позволяет считать началом репризы всё же проведение квинтет-главной темы, пусть и в доминантовой тональности.

Интересным представляется гармоническое членение части в крупном масштабе. Темы (и ходы между ними) в тонике и доминанте представляют одну тональную сферу, а темы в медианте (и её доминанте) — другую. При этом их смены делят часть на три *равных* раздела: квартет-побочная тема в b-moll начинается в т. 212, а в конце разработки она же вступает в g-moll в т. 423. Всего в первой части 633 такта. Ещё одна числовая закономерность: новый материал в разработке появляется в районе точки золотого сечения ($т. 391; 633 \times 0,618 = 391,194$).

⁷³ Будем так, по исполнительскому составу, называть темы — квинтет-побочная (то есть побочная квинтетной экспозиции), квартет-главная (то есть главная квартетной экспозиции) и т.п.

Всего тем в этой части пять: главная и побочная квартетной экспозиции, новая главная и две новых побочных в квинтетной (с фортепиано) экспозиции. Условимся их именовать квартет-главная, квартет-побочная, квинтет-главная, первая квинтет-побочная, вторая квинтет-побочная. Примечательно, что обе темы квартетной экспозиции — рыхлые, а квинтетной — твёрдые. Подобное соотношение способствует тому, что и сама форма, вначале более рыхлая, к концу «твердеет», кристаллизуется.

Эта тенденция проявляется не только на уровне всей формы, но уже и в экспозиции: каждая новая тема оказывается структурированной и более классичной, чем предшествующие. Регулярность метра возрастает уже в квартет-побочной теме — она состоит из двух сходных 8-тактовых построений, каждое из которых достаточно явно делится пополам. В квинтет-главной теме полноценно проявляется песенный метр. В первой квинтет-побочной теме можно расслышать песенную трёхчастную форму. Несмотря на несколько неопределённое внутреннее строение частей (их форма, скорее всего, производна от малого предложения), гармонико-мотивная структура очевидна: изложение в тонике, развитие на доминанте и динамизированная реприза в тонике. Вторая же квинтет-побочная тема написана в жанре вальса, и форма её — несомненно песенная трёхчастная.

Неустойчивые части формы — участки развития и развёртывания — обладают своими характерными особенностями. Развёртывание подразумевает плавное, непрерывное обновление мотивного содержания музыкальной ткани вместе с гармоническим движением. Иной способ перейти от одной теме к другой, обозначенный как «собственно развитие», всё же далёк от традиционных ходов. Лишенные интенсивного мотивного и гармонического развития, подобные разделы по типу изложения отчасти напоминают предыкт; однако (в отличие от предыкта) некоторые гармонические события в них всё же происходят, хоть и достаточно медленно.

Помимо повторения тематического материала также повторяется материал развивающих разделов. Так, материал развёртывания из тт. 11–30 служит основой

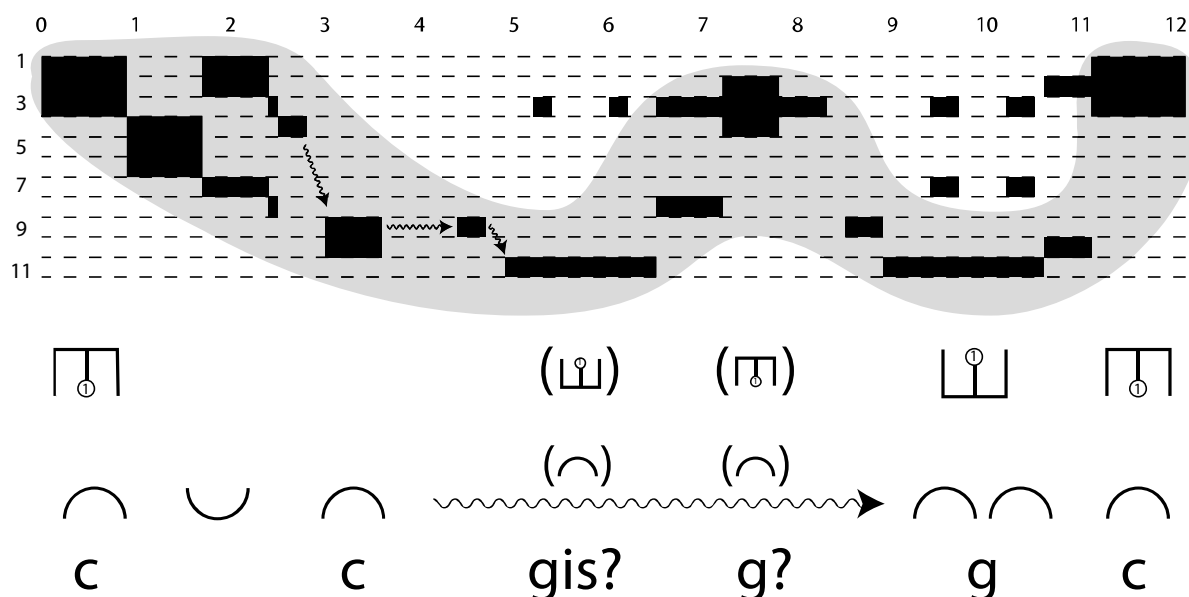
хода в тт. 139–160, а также — в преобразованном виде — звучит в разработке (тт. 344–379). Остальные ходы написаны в схожей, индивидуализированной фактуре и выделяются из контекста размером 5/4.

Особый интерес представляет квартетная экспозиция. Несмотря на общую рыхлость этого раздела (обе темы — рыхлые, метод движения — развёртывание), его всё же справедливо трактовать именно как первую экспозицию.

Оснований для подобного толкования можно назвать несколько:

- уже упомянутое соотношение инструментального состава разделов, создающее достаточно близкую аналогию двойной экспозиции в инструментальном концерте;
- изложение двух тем в более или менее (насколько это позволяет сама тема) устойчивом и замкнутом виде;
- экспозиционное соотношение тем.

Форма этого раздела складывается прежде всего посредством гармонического и мотивного развития. Ниже приведена схема мотивных процессов в этом фрагменте. Закрашенные области на разных уровнях отражают участки изложения того или иного мотива, стрелки — развитие. Мотивы пронумерованы так же, как на схеме их связей. Серое «облако» на схеме отображает генеральную линию мотивного развития.



Кроме того, на схеме предпринята попытка обозначить функциональные соотношения в форме. Гармонически устойчивых участков изложения темы здесь три — экспонирование главной темы, экспонирование побочной и реприза. Однако количественно гораздо большее место в этом разделе занимает развёртывание.

Первые 10 тактов содержат изложение главной темы — раздел устойчив по всем показателям. При этом тт. 31–36 воспринимаются как тональная реприза из-за достаточно ощутимого возвращения основной тональности *c-moll*. А не слишком продолжительное и не слишком далеко уводящее (в сравнении с последующим) гармоническое и мотивное развитие позволяет почувствовать здесь некое подобие песенной трёхчастной формы. Тем не менее эта трёхчастная структура оказывается актуальна только здесь, поэтому всю её именовать темой (а не одну только первую часть) нецелесообразно.

Последующее развёртывание уходит дальше, и здесь возможна аналогия с уводящим ходом во II форме рондо. Однако гармонический и мотивный факторы на этом участке действуют противоположным образом: дважды излагаются в регулярном, почти квадратном(!) метре мотивы побочной и главной темы, при том что их гармоническое строение явно неустойчиво.

Общий характер работы с материалом, в том числе постоянное использование полифонических приёмов и развёртывание как основной метод движения, а

также гибкий метр и отсутствие достаточно крупных метрически устойчивых структур позволяет провести параллель с барочной музыкой.

Если в классических формах разработка представляет собой «ход ходов», то здесь это скорее «развёртывание развёртываний». При этом основу большей части разработочного раздела составляет варьированное изложение (у фортепиано) материала первой экспозиции. Изменения затрагивают в первую очередь гармоническую сферу — изложение теряет всяческую устойчивость, а кроме того на него накладываются диссонансы струнных, образующих свой собственный пласт. Любопытно, что некоторые фрагменты (по всей видимости, наиболее устойчивые) выпущены в разработке. Таким образом, сравнение квартет-экспозиции с центральным эпизодом разработки позволяет лучше понять первую.

| <i>Такты в квартет-экспозиции</i> | <i>Такты в разработке</i> | <i>Структурные преобразования</i> | <i>Тема</i> | <i>Фактурно-тембровое воплощение старого материала</i> |
|-----------------------------------|---------------------------|--|--|---|
| 6–9 | 340–343 | Сокращена, в дублировке | квартет-главная | У фортепиано, и только в тт. 356–359 струнные дублируют ф-п |
| 10–23 | 344–359 | | | |
| 24–29 | 360–370 | В увеличении | | У фортепиано, у струнных контрапункт из старых мотивов |
| 30–33 | (пропущена) | | Тональная реприза квартет-главной | |
| 34–39 | 371–379 | Несколько тактов повторены на другой высоте | | Только у фортепиано |
| 40–80 | (пропущены) | | Развёртывание и неустойчивое изложение квартет-главной и квартет-побочной темы | |
| 81–86 | 380–390 | Значительные фактурные изменения, повторена дважды | | Разные мотивы поручены струнным и фортепиано |

Из приведённых таблицы и схемы видно, что композитор избегает строить разработочное развитие на том материале, который был в экспозиции более устойчив.

Общая логика построения разработки — в постепенном преодолении «расслоения» музыкальной ткани на фортепианный и квартетный пласт. Само по себе это расслоение впервые появляется именно в начале разработки в своём максимально ярком воплощении: выдержанный аккорд у струнных и фортепианное фугато в высочайшем регистре.

Однако по ходу разработки (на материале первой экспозиции) контраст этих пластов постепенно уменьшается: если в начале у струнных и фортепиано звучит достаточно чужеродный материал, то к его концу тема фактически распределяется между двумя тембровыми группами. В дальнейшем общность только растёт: в тт. 403–422 струнные фигурируют гармонии, изложенные у фортепиано аккордами, а в тт. 423–455 разделение пластов исчезает окончательно: все инструменты излагают квартет-побочную тему в доминантовой тональности с вкраплением мотивов из фугато.

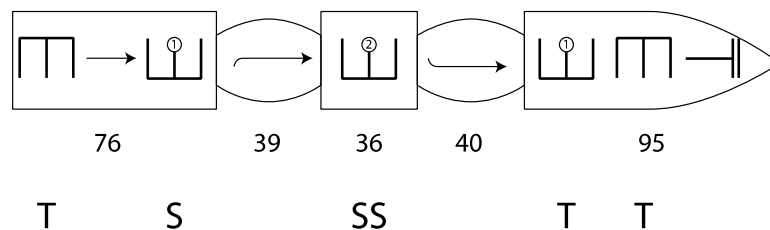
В репризе заметно продолжение этого движения: к квинтет-главной теме присоединяется квартет-побочная тема в благозвучном контрапунктическом соединении. Таким образом, «разобщённое» сочетание двух пластов через единство переходит в гармоничный контрапункт.

Перечисленные особенности формы хоть и отличают её от классических образцов, но не переводят в разряд трансформированных. Новое наполнение влияет на продвижение формы практически на всех уровнях, но не разрушает фундаментальных классических закономерностей. Однако одна из основ классической сонатной формы — *направленность* развития — здесь уже пошатнулась. Способствуют этому особенности развивающих разделов — развёртывание как бы непредсказуемо, и ведёт скорее «от», чем «к». А собственно развитие в ходах осуществляется будто намеренно замедленно, даже статически. Рыхлость формы и тем в начале только усугубляет это впечатление. Возможно, эти особенности, намеренно разрушающие целенаправленность развития, опосредованно связаны с жизненной позицией А. Г. Чугаева, который «отдавался на волю судьбы», никогда не добиваясь ни исполнения, ни издания своей музыки.

II часть, Adagietto

Композиция II части Квинтета отдалена от классических прообразов сильнее, чем I части. В основе её лежит V форма рондо с зеркальной репризой, но специфика материала здесь оказывает настолько сильное влияние на логику музыкального развития, что глубина преобразования выводит форму на уровень *трансформации*.

Приведём обобщённую схему II части:



Сложности в определении композиционного членения возникают из-за нарушения иерархии в функциональной дифференциации. А именно: границы крупных разделов могут не совпадать ни с одной из границ на более мелком уровне. Так, реприза начинается с проведения побочной темы в основной тональности, но при этом побочная тема завершает развитие, которое началось в центральном эпизоде. Сам центральный эпизод отделяется от окружающих его разделов иным метром и темпом, также несколько иной фактурой — однако его тема уже звучала раньше (в метре предыдущего раздела).

Подобное совмещение функций разных уровней формы возможно только в условиях разнонаправленного действия различных формообразующих факторов. Особенности, соответствующими такому строению целого, обладают и сами темы.

Индивидуальность тем II части создаётся прежде всего мотивно-фактурными средствами. На этих основаниях различаются три темы — главная, побочная и тема эпизода. Их внутреннее устройство значительно отличается.

Темы в процессе становления не всегда определённы даже на своих ключевых участках — начальном и конечном.

Структура главной темы (см. пример выше), ассоциирующаяся с большим предложением, имеет достаточно чёткое начало и достаточно чёткий конец. Целиком она звучит только при первом появлении: в репризе она лишается своей каденции и постепенно приобретает кодовый характер.

Точный момент начала побочной определить невозможно. Её индивидуальность складывается не только из характерных мотивов и фактуры — она также выделяется из всего остального материала внезапным проблеском отчётливой гармонической функциональности — в её основе лежит ход N-K-D-T. Со всей уверенностью отнести к ней можно только этот каденционный оборот.

Квинтет, II часть, побочная тема, такты 60–66

Определить границы темы эпизода тоже сложно — но по другой причине. Её узнаваемый элемент — мотив в девять долей (в размере 6/8 занимает 1,5 такта, в размере 2/2 — 4,5 такта). Однако продолжение её всегда различно и конструируется из уже звучавших ранее мотивов.

Таким образом, каждая из трёх тем имеет свои собственные способы выявления индивидуального начала — в отличие от I части, где можно было выделить два общих типа формирования тематизма.

На ощущение формы II части очень сильно влияет её медленный темп — всякое движение в ней практически останавливается. Такая «застылость» формы поддерживается и иными средствами. Метрическая неопределённость лишает слуша-

теля возможности экстраполяции — неизвестно, когда наступит следующий метрический такт (и наступит ли вообще). В абсолютном звучании продолжительность метрического такта может достигать десяти(!) секунд.

Несмотря на постоянное использование одних и тех же мотивов, точных повторений более продолжительных разделов формы нет. Самые большие фрагменты, повторённые или транспонированные точно (или почти точно), принадлежат темам — это побочная тема (6 тактов) и тема центрального эпизода (4,5 такта). Остальной же материал находится в непрерывном вариантном развитии.

Главная тема изменяется несколькими способами: начальные фразы произвольно растягиваются или сокращаются, участок дробления транспонируется относительно предыдущего вверх или вниз на небольшой интервал, а заключающая её каденция вовсе отсутствует (в ходе к центральному эпизоду). В репризе тема растягивается до невероятных размеров — почти 70(!) тактов — по модели прерванных каденций и дополнений. При этом каденционный участок темы становится неустойчивым, а дополнения включают в себя новые комбинации её мотивов.

При поверхностном взгляде форма центрального эпизода выглядит довольно просто: два троекратных проведения его основного мотива (третье — вариант), отличающиеся лишь динамически — первый раз *fortissimo*, второй — *pianissimo*. Они разделены мотивом из главной темы на доминантовой гармонии и окружены ходообразным материалом. Такое устройство напоминает песенную трёхчастную форму.

Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что материал уводящего хода начинается уже в третьем проведении мотива в первой части этой трёхчастной песни, а явной границы между «репризой» и дальнейшим ходом нет: тема не замкнута каденцией. С другой стороны, на протяжении хода мотив эпизода звучит ещё раз в полном виде — и в той же фактуре, но уже в качестве сопровождения: ходообразный материал у виолончели находится на первом плане.

Таким образом, изложение темы в форме, напоминающей трёхчастную песню, и ход как бы проникают друг в друга. Подобное совмещение функций характерно и для ходов. Поэтому в данном случае границы темы центрального эпизода устанавливаются не только по гармонически-мотивным признакам, но также и по фактурным.

Уводящий и возвратный ход тоже обладают не характерными для классических форм особенностями. Первый ход фактически начинается с *изложения* основного мотива эпизода, и лишь потом происходит развитие материала главной темы. Второй ход «внедряется» не только в область предшествующей темы, но и в область последующей. Из-за того, что побочная тема (начало зеркальной репризы, к которой он приводит) представляет собой каденционный оборот, она воспринимается не как начало репризы, но как конец хода.

Более подробное рассмотрение процессов, происходящих в форме, требует также схемы мотивного строения части. Подобная схема позволяет передать некоторые закономерности, которые сложно уловить на слух. В частности, выясняется, что уводящий ход не просто построен на материале главной темы, но и практически целиком построен по её модели (в него, однако, внедряются и иные мотивы). Кроме этого, запоминающемуся автентическому обороту побочной темы (мотив 12) предшествуют менее яркие мотивы 10 и 11, нигде более не звучащие.

Мотивы II части Квинтета и мотивная схема формы

The image displays the musical notation for the second part of the Quintet, consisting of 12 measures. The notation is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. Measures 1, 2, 3, and 4 are marked with a pizzicato (pizz.) instruction. Measures 5 through 12 show various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Below the musical notation, a motivic diagram is presented on a grid of 13 horizontal lines (numbered 1 to 13) and a vertical axis labeled 'e' and 'h'. The diagram uses black squares to represent notes and includes various symbols (m, w, U, h) above the lines. Circles and dashed lines highlight specific groups of notes, and a vertical line connects a group of notes on line 13 to a group on line 1. The diagram is divided into sections by vertical lines, with labels (b), e, (h), f, (b), e, es, h, h, h at the top and e, h at the bottom.

Несмотря на разрушение некоторых классических закономерностей, в первую очередь, экстраполяции, форма II части всё-таки — не индивидуальный, а трансформированный «типовой» проект. Хотя функции изложения и развития здесь взаимопроникают значительно сильнее, чем это возможно в классической

форме, сама различимость этих функций уже даёт возможность говорить о темах и «ходах» (реализованных, однако, с помощью техники развёртывания). Дополнительную связь с классической традицией обеспечивает достаточно ясно ощутимая опора на V форму рондо с зеркальной репризой.

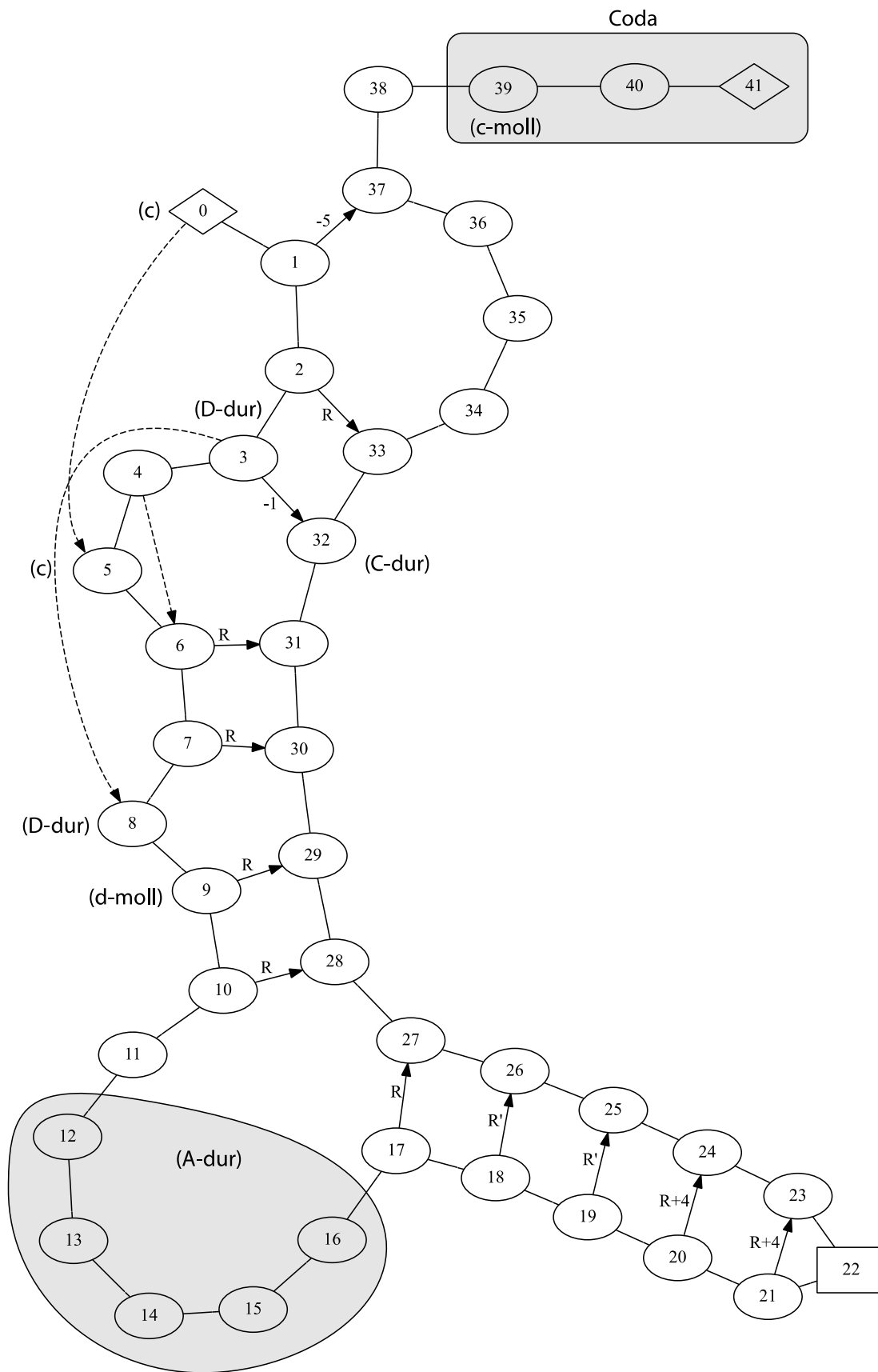
III часть, Allegro

Если в первых двух частях можно было найти какие-то классические основы, то в III части форма совершенно индивидуальна. Основной единицей здесь служит секция, содержащая 15 тактов. Всего в финале 42 секции, в соответствии с расставленными в партитуре цифрами будем нумеровать их от нуля (поскольку первая цифра стоит на второй по порядку секции).

На схеме (см. на следующей странице) отображены связи всех секций друг с другом. Последование обозначается простой линией, а преобразования — стрелкой. Основное преобразование — ракоход (R), иногда с фактурным варьированием (R'). Также некоторые секции транспонируются (+4/-1), а другие просто повторяются (пунктирная линия).

Как видно из схемы, в целом форма организована симметрично, однако в ней выделяются участки нарушения симметрии. Крупных таких участков два: кода (цц. 39–41), где цитируется кода первой части; и новая тема (цц. 12–16, ц. 11 выполняет роль хода), вертикали которой построены из наложения трезвучий друг на друга.

Общая схема III части Квинтета



Центром же симметрии служит ц. 22 (сама по себе симметричная!) — в её первой половине цитируется квартет-тема I части (без выдержанной терции), а затем она проводится в ракоходе и на кварту выше. В окружающих её симметричных блоках цитируется побочная тема II части, но цитата эта фактурно скрыта: расслышать её можно лишь зная, что она там есть. Кроме того, она звучит в прямом виде только в цц. 26–27, в цц. 17–18 же она дана в ракоходе.

Самое крупное нарушение симметричного строения связано с появлением в ц. 12–16 нового материала, который претендует на роль темы. Он отличается от остального финала иным гармоническим устройством — его ЦЭ состоит двух трезвучий на расстоянии большой или малой терции, на этой основе образуется некое подобие основных тональных функций, а в ЦЭ-тонику всегда входит трезвучие *A-dur*.

Ещё одно нарушение симметрии связано с транспозицией вместо ракохода в цц. 3 и 32. Достаточно индивидуальный материал (изложенный аккордами у фортепиано) звучит в начале в *D-dur*, а в конце в *C-dur*. Мало того, этот материал (также на высоте *d*) повторяется в ц. 8 и продолжает развиваться в ц. 9, и ц. 10 завершается достаточно явной остановкой на *d* (здесь уже скорее *d-moll*).

Конечно, здесь нельзя говорить о «побочной теме» или «теме центрального эпизода», как во II части — для этого необходима сопоставимая с ними главная тема. Но некоторые намёки на классические принципы формообразования здесь есть: так, транспозиция материала ц. 3 в основную тональность в ц. 32 напоминает о транспозиции побочной темы, а тематическое образование в *A-dur* в ц. 12–16 напоминает центральный эпизод высших форм рондо.

Хоть основу течения формы и составляет зеркальная композиция, в ней присутствует ещё несколько более или менее заметных слоёв организации целого. И если метроритмический ряд проводится непрерывно на протяжении всего финала, то серийный слой организации формы обладает более разнообразным строением.

Среди секций финала несколько состоят практически только из проведения одной из серий: изложение первой серии занимает цц. 0 и 5, изложение второй — цц. 4, 6, 31; цц. 1 и 37 содержат вторую серию в единственном мелодическом голосе. Первая серия появляется в качестве контрапункта в цц. 12, 14–16, а вторая — в цц. 3, 18, 26, 32. Можно заметить, что «концентрация» проведений серии в процессе развития уменьшается, в основном за счёт первой серии: после ц. 16 её проведения исчезают. Исходя из общей симметрии формы логично предположить, что её функцию принимает на себя тема второй квинтет-побочной I части, которая звучит в коде.

Таким образом, полиформа финала складывается из следующих слоёв:

1. Вариации на симметричный метроритмический ряд
2. Глобальная зеркальная структура всей формы
3. Новый различимый материал — тема в A-dur и цитаты из I части
4. Проведения двух серий и их вариантов
5. Цитаты из I и II частей (вне зависимости от их различимости)

Форма Квинтета в целом

Соотношение частей Квинтета по жанру и форме (или ее прототипам) вполне классично: I часть (Allegro) написана в сонатной форме, II (Adagietto) опирается на V форму рондо, а финал (Presto) обладает индивидуальной формой. Тональное соотношение также традиционно: *c-moll* — *h-moll* — *c*. Скрепляет форму и преобладание минорных тем (фактически, единственная мажорная тема звучит в финале и не повторяется ни разу). I и II части объединяются схожим принципом мотивно-метрической работы: принцип развёртывания проявляется уже в I части и полноценно реализуется во II.

Более значительно отличающийся музыкальным языком финал связывается с предшествующими частями с помощью цитат, причём его кода цитирует коду I

части, логично завершая произведение. Иным, неклассическим способом скрепления служит направленное обновление музыкальных средств: от более традиционных к более «новым».

* * *

Отмеченная тенденция ухода от традиционного музыкального мышления действительна не только в масштабе квинтета, но и по отношению ко всему камерному творчеству композитора. Все части двух квартетов (1946, 1952) написаны во вполне традиционных формах, а I часть Трио (1979) уходит ещё дальше — основой тематизма там являются краткие мотивы, как во II части Квинтета, однако не складывающиеся в какие-либо традиционные более крупные образования.

Однако даже на примере одного Квинтета видно, что Чугаев мастерски владеет широчайшим арсеналом композиционных приёмов и средств — от вполне традиционных до новаторских, в том числе и в области формообразования. Тем не менее, весь Квинтет стилистически един и не вызывает ощущения эклектического соединения различных музыкальных техник.

Приложение 4.

Научная рецепция текста А. Чугаева «Отыскание привилегированных серий по заданному сегменту»

Проблематика статьи

Сама проблема отыскания серий какой-либо специальной конфигурации достаточно нетривиальна, и ее решение представляет непростую задачу. Наибольшие затруднения вызывают *всеинтервальные серии*⁷⁴, которые можно отыскать только перебором возможных вариантов расположения интервалов. Симметричные серии, где основная форма совпадает с ракоходом или ракоходной инверсией с точностью до транспозиции, построить значительно проще. Возможна также задача отыскания серий, состоящих из четырёх трансформаций микросерии (то есть трехзвучного сегмента)⁷⁵. Их Чугаев и называет *привилегированными*.

При том, что построение *какой-нибудь* привилегированной серии — задача не слишком сложная, отыскать *все возможные* привилегированные серии *по заданной микросерии* уже гораздо сложнее.

Поскольку статья не была закончена, в ней встречаются некоторые неясности, обусловленные в первую очередь конспективностью изложения материала. Известная недоговоренность ощутима в двух аспектах.

Первый, понятийно-терминологический, связан с новыми или малораспространёнными понятиями и терминами: сама «привилегированная серия», «сегмент-столбец», «вспомогательный квадрат», и другие. Несмотря на то, что формально они довольно чётко определены, их *суть* ясна не всегда. В первую очередь это касается «вспомогательного квадрата», устройство которого чрезвычайно просто, но функционирование в контексте решаемой задачи далеко не очевидно.

⁷⁴ Самая известная серия такого рода принадлежит Ф. Х. Кляйну, её же вариант использовал А. Берг (студентом которого был Кляйн) в своей «Лирической сюите».

⁷⁵ Подобная серия встречается, например, в Концерте А. Веберна op. 24.

Второй аспект, методический, касается самого способа отыскания привилегированных серий: в статье практически нет объяснения механизма работы предложенного метода. Для читателя он представляет своеобразный «чёрный ящик», который облегчает решение задачи, но чье устройство и детали функционирования далеко не ясны. Отсутствуют в статье и доказательства, а их требуется два. Первое — это доказательство того, что любую наперёд заданную привилегированную серию можно отыскать при помощи описанного алгоритма. Второе — доказательство того, что все возможные привилегированные серии могут быть найдены с его помощью.

В статье также имеются мелкие неточности, которые препятствуют корректному решению задачи; но их легко исправить.

Метод отыскания привилегированных серий

Общая характеристика метода. Терминология

Для того чтобы охватить многие варианты привилегированных серий, Чугаевым разработаны способы сведения различных вариантов к «общему знаменателю», которые располагаются в несколько «этапов».

Первое обобщение широко известно: заменяя каждый тон серии обозначением интервала, который он образует с начальным тоном, можно обеспечить инвариантность серии относительно транспозиции, поскольку при этом относительное расположение звуков серии друг относительно друга не меняется. В соответствии со спецификой решаемой задачи автор применяет этот метод не только ко всей серии целиком, но и к каждому её сегменту.

Сегментом автор называет исходную трёхзвучную ячейку серии или её трансформацию. Например, серия из Концерта op. 24 Веберна делится на четыре сегмента следующим образом: *h-b-d*; *es-g-fis*; *as-e-f*; *c-cis-a*.



Второе обобщение применяется к каждому сегменту по отдельности. Оно заключается в упорядочиванию трёх тонов по высоте; полученную конструкцию автор называет *столбцом* (или *сегментом-столбцом*).

Четыре трансформации сегмента серии и соответствующие им столбцы обозначаются следующим образом:

О — начальный («оригинальный»),

И — инверсия,

К — кребс (то есть ракоход),

КИ — кребс-инверсия (то есть ракоходная инверсия).

Для рассматриваемой серии столбцы будут таковы (читать их следует снизу вверх):

| | | | |
|---|-----|----|-----|
| d | g | as | cis |
| h | fis | f | c |
| b | es | e | a |
| О | КИ | К | И |

Высотное положение нижнего звука столбца называется его *основанием*, а сама «форма», т. е. интервальный состав столбца, соответственно, кодируется с помощью двух интервалов — между первым и вторым звуками, и между вторым и третьим (*не* между *первым* и третьим). Эти интервалы обозначаются *a* и *b*, а «высота» столбца, равная, соответственно, $a + b$, обозначена через *h*⁷⁶. Соответственно, при инверсии столбца интервалы меняются местами, первый интервал становится равным *b* оригинального сегмента, а второй — *a*.

Интервальный состав столбцов серии Веберна будет таков:

⁷⁶ Возможно, в силу того, что на печатной машинке отсутствовала латиница, в оригинале использовались русские буквы «а», «в» и «Н», как наиболее близкие по форме к «a», «b» и «h». В соответствии с традицией обозначать числовые переменные строчными буквами все три буквы приведены здесь к нижнему регистру, тем более что именно такие обозначения встречаются в черновиках.

| | |
|-----------------------|------------------------|
| О-столбец и К-столбец | И-столбец и КИ-столбец |
| $a = 1; b = 3; h = 4$ | $a = 3; b = 1; h = 4$ |

В черновиках было обнаружено краткое обозначение столбца с помощью двух чисел, обозначающих интервалы a и b , написанных через точку. С его помощью можно записать форму О- и К-столбцов веберновской серии как 1.3, а И- и КИ-столбцов — как 3.1⁷⁷.

Абсолютное и относительное звуковысотное положение этих столбцов таково (нулём служит основание О-столбца):

| Столбец | О | КИ | К | И |
|----------------------|---|----|---|----|
| Абсолютная высота | b | es | e | a |
| Относительная высота | 0 | 5 | 6 | 11 |

Очевидно, что один и тот же столбец соответствует всем шести вариантам порядка тонов внутри сегмента, и, в частности, ракоходу первоначального порядка. Применяя одни и те же перестановки к каждому сегменту (с учётом изменения высотного или временного порядка тонов при преобразованиях), можно получать другие привилегированные серии, основанные на соответствующих вариантах первоначального мотива-сегмента.

Например, варианты сегментов, которые отвечают этому О-столбцу:

$b-h-d$

$d-h-b$

$b-d-h$

$h-d-b$ (вариант, избранный Веберном)

⁷⁷ Легко заметить, что это обозначение родственно обозначениям симметричных ладов, введённым Ю. Н. Холоповым.

$h-b-d$ $d-b-h$

Вспомогательный квадрат

Третье, самое сложное обобщение связано с так называемым *вспомогательным квадратом*. Сам квадрат представляет собой таблицу-сетку из тринадцати вертикальных и горизонтальных позиций, которые пронумерованы от 0 до 12 по обеим осям, причём точка (0; 0) находится в привычном левом нижнем углу. Строго говоря, крайние строки, как и столбцы, дублируют друг друга⁷⁸ и введены для удобства пользования.

Цифры, соответствующие значениям на обеих осях, обозначают относительное положение оснований И-, К- и КИ-столбцов, причём основания И- и КИ-столбцов откладываются по горизонтальной оси, а основание К-столбца — по вертикальной⁷⁹. Точка (0; 0) соответствует основанию О-столбца.

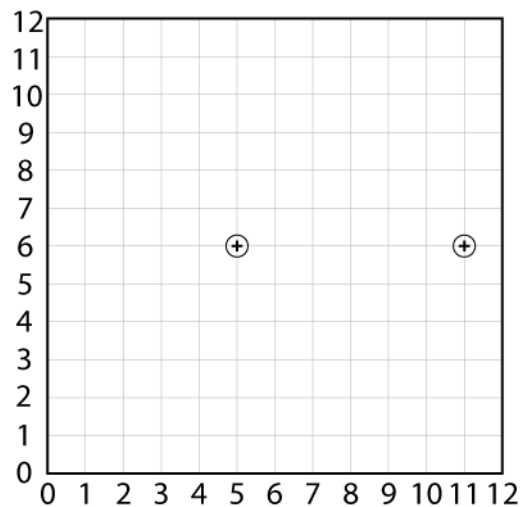
Предназначение квадрата двояко. Если продолжать сравнение с «Подвижным контрапунктом строгого письма», то вспомогательный квадрат по функции несколько напомнит «Подвижную таблицу показателей» — оба этих инструмента позволяют в наглядном виде представить более удобный способ выполнения каких-либо выкладок. Вторая функция квадрата, неразрывно связанная с первой, заключается в третьей ступени обобщения привилегированных серий с заданной формой сегмента. Каждая такая серия однозначно сопоставляется с *двумя точ-*

⁷⁸ Напомним, что любые звуки, отстоящие друг от друга на одну или несколько октав, эквивалентны с точки зрения додекафонии (если только речь не идёт о построении всеинтервальных серий), и все вычисления (сложение, вычитание) должны производиться по модулю 12, т. е. результат любой арифметической операции, вышедший за диапазон 0–11, должен быть приведён к одному из чисел в этом диапазоне путём добавления или вычитания числа 12.

⁷⁹ Подробное обоснование такого способа использования квадрата будет дано ниже.

ками, отмеченным в квадрате на одной и той же горизонтали: обе они располагаются на высоте, соответствующей относительной высоте К-столбца, а их отдаление вправо от начала координат соответствует относительным высотами И- и КИ-столбцов. Таким образом, каждая пара точек кодирует два варианта серии (поскольку и одна, и другая точка могут быть основаниями как И-, так и КИ-столбца).

Приведём пример квадрата с отмеченными точками для серии из Концерта ор. 24 А. Веберна:



Горизонталь, содержащая обе точки, имеет координату $y = 6$, следовательно, относительная высота основания К-столбца будет равна 6, то есть составляет три-тон от основания О-столбца. Относительные высоты И- и КИ-столбцов соответствуют x -координатам двух точек. Для первой из них $x = 5$, для второй $x = 11$. Соответственно, основание И-столбца имеет относительную высоту 5, а КИ-столбца — 11, или наоборот.

Перейдём теперь к непосредственному рассмотрению способа нахождения привилегированных серий, предложенного Чугаевым.

Общий вид алгоритма

С помощью изложенных способов обобщения серии задача сводится к отысканию таких двух точек в квадрате, которые при обратном преобразовании дают корректную серию (то есть, без повторов звуков). Для этого по определённому алгоритму из квадрата вычёркиваются точки, дающие некорректные серии.

Необходимое условие корректности серии — отсутствие общих звуков в каждой паре сегментов. Всего таких пар можно составить шесть:

1. О И
2. О К
3. О КИ
4. И К
5. И КИ
6. К КИ

При помощи вычёркивания определённых точек можно обеспечить отсутствие общих звуков только у пяти пар: О–И, О–К и О–КИ, а также К–И и К–КИ. Убедиться в том, что И-столбец и КИ-столбец не имеют общих звуков, возможно только с помощью «дополнительного построения».

Исключение неподходящих точек квадрата

Порядок вычёркивания неподходящих точек в квадрате состоит из трёх шагов и задействует несколько дополнительных понятий.

На первом шаге необходимо вычислить те высоты, построение от которых И-столбца (равно как КИ-столбца, поскольку они одинаковы) невозможно по причине наличия общих звуков с О-столбцом. Поскольку во вспомогательном квадрате относительные высоты оснований И- и КИ-столбцов откладываются по горизонтальной оси, на этом шаге оказываются вычеркнуты целиком несколько столбцов, которые названы *И-запретными*.

Чугаев предлагает следующее правило для вычисления И-запретных высот:

От нулевой точки откладываем *вправо* звуки О-столбца (получаем три точки: $x = 0, a, h$, где h — это высота столбца, то есть $h = a + b$). От двенадцатой точки откладываем *влево* высоту О-столбца (получаем точку $x = -h$), далее откладываем *вправо* первый интервал (a) О-столбца (получаем точку $x = -h + a$) и, наконец, ещё раз откладываем *вправо* этот же интервал О-столбца (получаем точку $x = -h + 2a$).

На первый взгляд это правило выглядит не вполне понятно, однако доказать его справедливость довольно просто. Сначала подставим во все выражения $h = a + b$, и получим таким образом список из шести И-запретных точек (для этих точек используется обозначение x , поскольку высоты И-столбцов откладываются по горизонтальной оси):

$$x = 0, a, a + b, -a - b, -b, a - b$$

Теперь необходимо удостовериться, что эти и только эти точки дают совпадения среди звуков О-столбца с основанием 0 и И-столбца с основанием x . Выпишем высоты звуков, составляющих эти два столбца:

О-столбец $0, a, a + b$

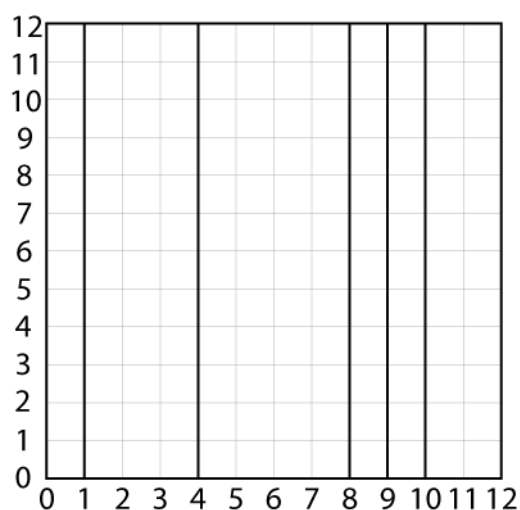
И-столбец $x, x + b, x + a + b$

Проверяя совпадение каждого из трёх звуков О-столбца и И-столбца, можно убедиться, что список из шести И-запретных точек содержит все необходимые значения и не содержит ни одного лишнего. Для проверки удобна таблица. Её следует читать так (например, для центральной ячейки): «если x будет равен $a - b$, то второй звук О-столбца (на высоте a) и второй звук И-столбца (на высоте $x + b$) совпадут».

| | 0 | a | a+b |
|--------------|--------------|-------------|------------|
| x | $x = 0$ | $x = a$ | $x = a+b$ |
| x+b | $x = -b$ | $x = a - b$ | $x = a$ |
| x+a+b | $x = -a - b$ | $x = -b$ | $x = 0$ |

Если исключить дублирующие значения x , то получим как раз тот список из шести И-запретных точек. Таким образом, на первом шаге оказывается вычеркнуто не более шести столбцов⁸⁰.

Применив это правило к сегменту взятой для примера серии А. Веберна, получим следующий набор И-запретных точек: 0, 1, 4, -4 (8), -3 (9), -2 (10). После вычёркивания соответствующих вертикалей вспомогательный квадрат будет выглядеть следующим образом:



Второй шаг исключает все возможные основания К-столбцов, которые имеют общие звуки с О-столбцом — их относительные высоты Чугаев называет К-запретными. Поскольку во вспомогательном квадрате относительные высоты оснований К-столбцов откладываются по вертикальной оси, на этом шаге оказываются вычеркнуты целиком несколько строк.

Для вычисления К-запретных высот автор предлагает дополнительное построение, называемое *интервальным параллелограммом*. Интервальный параллелограмм представляет собой объединение О- и И-столбцов на общем основании. Всего в «интервальном параллелограмме» получается четыре звука, расположенные, соответственно, на высотах 0 , a , b , $a + b$.

⁸⁰ Столбцы с $x = 0$ и $x = 12$ считаются за один, поскольку отличаются на 12.

Для серии из Концерта ор. 24 интервальный параллелограмм будет созвучием со структурой 0-1-3-4, например, *b-h-cis-d* если его отложить от звука *b*.

Правило для нахождения К-запретных высот автор формулирует так:

От нулевой точки откладываем *вверх* «интервальный параллелограмм» (получаем точки $y = 0, a, h, h - a^{81}$, где $h = a + b$). От двенадцатой точки откладываем *вниз* его же (получаем точки $y = 12, -a, -h, -h + a$).

Это правило проверяется тем же образом, что и предыдущее. Подставим во все выражения h , заменим 12 на 0 и получим семь К-запретных точек:

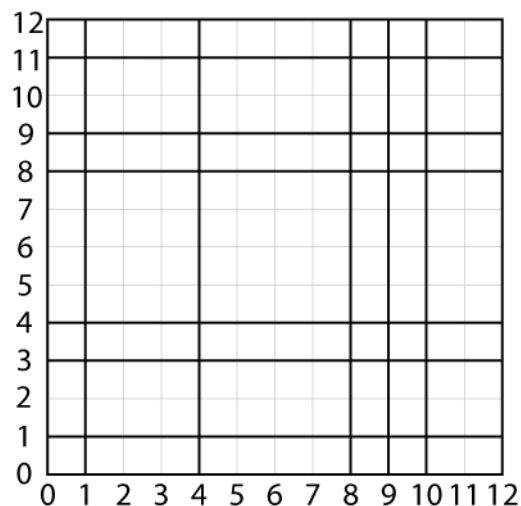
$$y = -a - b, -b, -a, 0, a, b, a + b$$

Для проверки выпишем два столбца:

| | |
|-----------|-----------------------|
| О-столбец | $0, a, a + b$ |
| К-столбец | $y, y + a, y + a + b$ |

При проверке аналогичным образом легко убедиться, что правило даёт исчерпывающий список К-запретных точек.

Например, для рассматриваемой серии К-запретными будут следующие точки: 0, 1, 3, 4, -1 (=11), -3 (=9), -4 (=8). Квадрат теперь станет выглядеть следующим образом:



⁸¹ В машинописном оригинале вместо $h - a$ ошибочно напечатано $h - 1$, и в аналогичном случае $-h + 1$ вместо $-h + a$.

Третий шаг несколько сложнее для объяснения, чем предыдущие два. На нём вычеркиваются точки, лежащие на пересечении таких горизонталей и вертикалей, соответствующие которым высоты являются основаниями И- и К-столбцов (а также КИ- и К-столбцов), имеющих общие звуки. Для этого нужно вычеркнуть «северо-восточные» диагонали, которые начинаются с И-запретных точек на нижней горизонтальной линии, или кончаются на И-запретных точках на верхней горизонтальной линии.

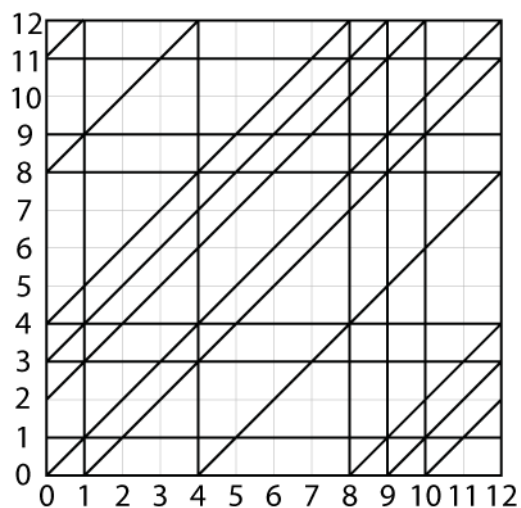
Для того чтобы обосновать такой способ, требуются дополнительные рассуждения. Представим, что мы хотим узнать, имеют ли общие звуки И-столбец от x и К-столбец от y . Поскольку интервальный состав О- и К-столбцов совпадает, то в данном случае К-столбец можно заменить О-столбцом. Перенесём теперь начало системы отсчёта звуков в точку y , тогда основанием О-столбца будет 0, а основанием И-столбца — $x-y$. Общие же звуки у О- и И-столбцов есть только тогда, когда основание И-столбца совпадает с одной из И-запретных точек.

При движении вдоль диагонали x и y будут меняться на одинаковую величину, а значит, их разница останется неизменной. Следовательно, И- и К-столбцы не будут иметь общих звуков только в том случае, если через точку, лежащую на пересечении соответствующих основаниям столбцов линий, не проходит ни одна диагональ.

Поясним вышесказанное примером: допустим, на первом шаге мы установили, что И-столбец с относительной высотой основания 4 имеет общие звуки с О-столбцом с относительной высотой основания 0. Поскольку интервальный состав О-столбца и К-столбца одинаков, то справедливо следующее: И-столбец на основании 4 имеет общие звуки с К-столбцом на основании 0. Представим теперь точку с координатами, соответствующими основаниям И- и К-столбца, это будет точка $(4; 0)$, и она будет соответствовать одной из И-запретных точек на нижней горизонтальной линии. Теперь *транспонируем оба столбца* на полутон вверх. Их относительные высоты увеличатся на единицу, и координаты точки станут $(5; 1)$. Поскольку друг относительно друга столбцы не сдвинулись, они по-прежнему будут

иметь общие звуки. Таким образом, транспозиция вверх будет соответствовать движению по диагонали на «северо-восток», а транспозиция вниз — движению на «юго-запад». Для удобства двигаться на юго-запад следует от И-запретной точки на верхней горизонтальной линии, поскольку точки $(4; 0)$ и $(4; 12)$ обозначают одну и ту же комбинацию.

Вспомогательный квадрат станет выглядеть так:



Дополнительное построение

После выполнения этих трёх шагов в квадрате остаётся «свободными», т.е. невычеркнутыми, достаточно небольшое количество точек. Из условий, выполнение которых необходимо ещё проверить, остаётся одно: отсутствие общих звуков у И- и КИ-столбцов.

Для того чтобы отыскать такие серии, Чугаев формулирует следующее правило:

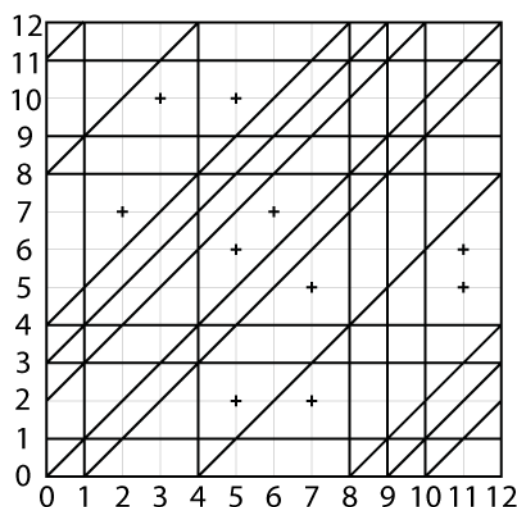
Рассматриваем *среднюю горизонталь*. Если на ней имеется хотя бы одна *пара* «свободных точек», то выделяем каждую точку этой пары, например, заключением в кружок. Если пар несколько, — делаем то же самое по отношению к каждой паре.

Отыскиваем свободные точки, лежащие на одной и той же вертикали и, при этом, симметричные шестой горизонтали (то есть, точки $y_1 = 6 + d$, $y_2 = 6 - d$). Таких пар может быть одна, может быть несколько, может быть — ни одной. Пусть подобная пара существует и состоит из «верхней» и «нижней» точек. Пусть, далее, на горизонтали верхней точки имеется ещё одна свободная точка на расстоянии c от верхней; кроме того, пусть на горизонтали нижней точки также имеется ещё одна свободная точка на таком же расстоянии c от нижней, однако находящаяся *по другую сторону* от упомянутой вертикали. Тогда образуется «*характерная фигура*», состоящая из двух равных, по разные стороны относительно упомянутой вертикали расположенных треугольников. Наличие такой фигуры указывает, что все четыре (иногда — пять, см. рисунок) точки должны быть выделены в кружок.

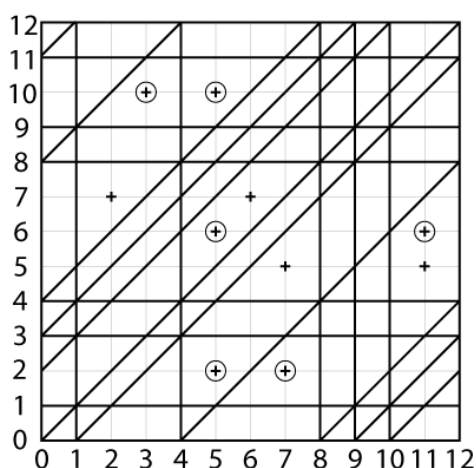
Все пары точек, выделенных в кружок и лежащих на одной горизонтали, дают по две (для каждой пары) привилегированных серии на заданный сегмент.

Формулировка этого правила довольно сложна, а объяснение, почему именно так необходимо искать привилегированные серии, ещё сложнее.

Продemonстрируем сначала пример работы этого правила. Ниже приведён квадрат, в котором вычеркнуты И-запретные вертикали, К-запретные горизонталы, а также отмечены все свободные точки:



Теперь обведём в кружочек точки, соответствующие правилу:



Кроме пары точек, соответствующей оригинальной серии Веберна обнаружилось ещё две пары точек: (5; 2), (7; 2) и (3; 10), (5; 10). Построим по две серии для каждой из них (с веберновским порядком сегментов О, КИ, К, И, Чугаев же предпочитает порядок О, И, КИ, К):

Пара (5; 6), (11; 6) даёт серии:

h-b-d a-cis-c as-e-f fis-g-es ***h-b-d es-g-fis as-e-f c-cis-a*** (серия Веберна)

Пара (5; 2), (7; 2) даёт серии:

h-b-d f-a-as e-c-cis fis-g-es *h-b-d es-g-fis e-c-cis as-a-f*

Пара (3; 10), (5; 10) даёт серии:

h-b-d es-g-fis c-as-a e-f-des h-b-d des-f-e c-as-a fis-g-es.

Проверив таким образом корректность полученного результата, перейдём к обоснованию этого алгоритма.

Обоснование алгоритма

Для начала введём некоторые дополнительные обозначения и построим своеобразную «алгебру столбцов».

«Алгебра столбцов»

Привилегированная серия состоит из четырёх сегментов, которые можно преобразовать в четыре столбца, причём у всех столбцов будут разные основания. Форма (=интервальный состав) О-столбца будет совпадать с К-столбцом, а И-столбца — с КИ-столбцом.

За точку отсчёта оснований столбцов примем основание О-столбца. Введём следующее обозначение столбца, расположенного на определённой высоте: I_2 . Такая запись означает И-столбец, чьё основание расположено на расстоянии большой секунды вверх от основания О-столбца.

Введём также обозначения для двух соотношений между столбцами. Если столбцы полностью совпадают, между ними будем писать знак равенства, например:

$$O_0 = K_0$$

$$I_0 = KI_0$$

(поскольку форма О- и К-столбцов,
а также И- и КИ-столбцов всегда одинакова)

Если же столбцы не имеют общих звуков, будем писать между ними тильду, например:

$$O_0 \sim O_6$$

(верно не для всех столбцов)

Также будем называть расстояния от нуля до И-запретных точек И-запретными расстояниями, а расстояния от нуля до К-запретных точек — К-запретными расстояниями. Точки и расстояния, не являющиеся И-запретными, будем называть И-разрешёнными, не являющиеся К-запретными — К-разрешёнными.

Таким образом:

$O_0 \sim K_y$ тогда и только тогда, когда y — К-разрешённое

$O_0 \sim I_x$ тогда и только тогда, когда x — И-разрешённое

Очевидно, что при транспозиции столбцов на одинаковые интервалы соотношение между ними не меняется. Таким образом:

если $O_0 \sim O_x$, то $O_a \sim O_{x+a}$ для любых x и a

Также столбец, перенесённый на октаву, равен самому себе в исходном положении:

$$O_x = O_{x+12}$$

Также справедливо следующее утверждение:

Если $O_0 \sim O_y$, то $I_0 \sim I_y$ и наоборот.

Его легко доказать, инвертировав всю систему координат целиком. Тогда О-столбец превратится в И-столбец, а расстояние между основаниями столбцов останется неизменным.

Теперь покажем, что наличие во вспомогательном квадрате *свободной точки* с координатами $(x; y)$ эквивалентно следующему набору соотношений:

$$1) O_0 \sim I_x$$

$$2) O_0 \sim K_y$$

$$3) I_x \sim K_y$$

Если точка во вспомогательном квадрате свободна, то она не была вычеркнута ни на одном из первых трёх шагов. Будь x И-запретным расстоянием, соответствующая вертикаль была бы вычеркнута. Будь y К-запретным расстоянием, соответствующая горизонталь была бы вычеркнута. И наконец, третье соотношение

можно переписать в виде $I_x \sim O_y$ (поскольку $O_y = K_y$), затем перенести его на $-y$ и получить $O_0 \sim I_{x-y}$, что эквивалентно тому, что точка не находится ни на одной из косых линий, которые были вычеркнуты на 3-м шаге.

Для дальнейших рассуждений будем пользоваться иной формой записи этих трёх соотношений:

$$1) O_0 \sim I_x$$

$$2) O_0 \sim O_y$$

$$3) O_0 \sim I_{x-y}$$

Пояснения к дополнительному построению

Теперь переформулируем правило нахождения привилегированных серий следующим образом:

Если существует пара свободных точек $(x_1; 6)$, $(x_2; 6)$ или четвёрка свободных точек $(x; 6+d)$, $(x+c; 6+d)$, $(x; 6-d)$, $(x-c; 6-d)$, то любая пара точек, лежащих на одной горизонтали, кодирует привилегированную серию.

Можно несколько упростить эту формулировку за счёт двух преобразований. Во-первых, положив $d = 0$, $c = x_2 - x_1$, можно рассматривать пару точек на средней горизонтали как частный случай четвёрки точек. Во-вторых, заменим $y = 6 + d$, тогда $d = y - 6$, а $6 - d = 12 - y = -y$ (поскольку тоны, отстоящие на октаву, принимаются равными).

Таким образом, четвёртый шаг алгоритма эквивалентен следующему утверждению:

Если существуют точки $(x; y)$, $(x + c; y)$, $(x; -y)$, $(x-c; -y)$, то существует привилегированные серии, задаваемые парами точек $(x; y)$, $(x+c; y)$ и $(x; -y)$; $(x-c; -y)$.

Существование серии можно записать в виде шести утверждений, соответствующих отсутствию общих звуков у каждой пары сегментов. Без ограничения

общности можно посчитать точку x основанием И-столбца, а точку $x + c$ — основанием КИ-столбца. Запишем условие существования серии, соответствующей первой паре точек:

- 1) $O_0 \sim I_x$
- 2) $O_0 \sim KI_{x+c}$
- 3) $O_0 \sim K_y$
- 4) $I_x \sim KI_{x+c}$
- 5) $I_x \sim K_y$
- 6) $K_y \sim KI_{x+c}$

Преобразовав эти утверждения по ранее выведенным правилам, получим:

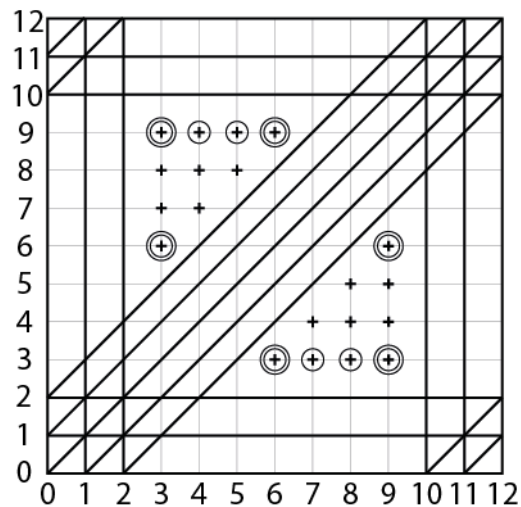
- 1) $O_0 \sim I_x$
- 2) $O_0 \sim I_{x+c}$
- 3) $O_0 \sim O_y$
- 4) $O_0 \sim O_c$
- 5) $O_y \sim I_x$
- 6) $O_y \sim I_{x+c}$

Утверждения 1), 3) и 5) соответствуют существованию точки $(x; y)$, а утверждения 2), 3) и 6) соответствуют существованию точки $(x+c; y)$. Утверждение 4) можно сформулировать так: расстояние между основаниями И- и КИ-столбцов (то есть c) должно быть К-разрешённым (иначе И- и КИ-столбец будут иметь общие звуки).

Проведя аналогичные рассуждения для второй пары точек, получим, что $-c$ также должно быть К-разрешённым. В силу симметричности множества К-разрешённых точек относительно нуля, это эквивалентно принадлежности c к К-разрешённым и не накладывает новых ограничений.

Таким образом, четвёртый шаг алгоритма должен быть дополнен ещё одним пунктом. В некоторых случаях могут образоваться четвёрки точек, образующих «характерную фигуру», но не соответствующие корректным привилегированным сериям.

В качестве примера можно привести вспомогательный квадрат, построенный для столбца 1.1 (например, *e-d-es*).



Из четырёх «характерных фигур», которые можно построить в этом квадрате, только одна — состоящая из точек $(6; 3)$, $(9; 3)$, $(6; 9)$, $(3; 9)$ — они обведены двойными кружками — будет давать привилегированную серию. Корректную привилегированную серию дадут и две точки, отмеченные на средней горизонтали. Остальные две фигуры — $(6; 4)$, $(9; 4)$, $(6; 8)$, $(3; 8)$ и $(6; 5)$, $(9; 5)$, $(6; 7)$, $(3; 7)$ — не дадут корректных серий, поскольку расстояние по горизонтали между точками каждой пары (соответственно 2 и 1) будет K -запрещённым.

Рассмотрим теперь особый случай, при котором $c = y$. В этой ситуации c будет K -разрешённым, потому что y K -разрешено. Также существование пары свободных точек $(x; y)$, $(x+y, y)$ будет означать существование и пары точек $(x; -y)$, $(x-y; y)$. Покажем это, выписав соотношения, эквивалентные существованию одной и другой пары точек, в виде таблицы:

| Пара точек | $(x; \quad), (x^+ \quad, \quad)$ | $(x; - \quad), (x- \quad; - \quad)$ |
|----------------------------------|---|--|
| Соотношения
сегментов | 1) $O_0 \sim I_x$
2) $O_0 \sim O_y$
3) $O_0 \sim I_{x-y}$
4) $O_0 \sim I_{x+y}$
5) $O_0 \sim O_y$
6) $O_0 \sim I_{(x+y)-y}$, т. е. $O_0 \sim I_x$ | 1) $O_0 \sim I_x$
2) $O_0 \sim O_{-y}$, т. е. $O_0 \sim O_y$
3) $O_0 \sim I_{x-(-y)}$, т. е. $O_0 \sim I_{x+y}$
4) $O_0 \sim I_{x-y}$
5) $O_0 \sim O_{-y}$, т. е. $O_0 \sim O_y$
6) $O_0 \sim I_{(x-y)-(-y)}$, т. е. $O_0 \sim I_x$ |

Из таблицы следует, что существование и одной, и другой пары точек эквивалентно четырём условиям:

- 1) $O_0 \sim I_x$
- 2) $O_0 \sim O_y$
- 3) $O_0 \sim I_{x-y}$
- 4) $O_0 \sim I_{x+y}$

Перебирая все возможные формы сегментов с помощью компьютерной программы⁸², можно убедиться: корректные привилегированные серии, задаваемые такой парой точек, для которой $s \neq y$, возможны только для сегмента, чьи тоны образуют увеличенное трезвучие. Однако этот случай не представляет никакой сложности для отыскания привилегированных серий, поскольку все возможные трансформации этого сегмента также составляют увеличенное трезвучие и двенадцать звуков внутри октавы как раз делятся на четыре увеличенных трезвучия.

Этот же перебор показывает, что привилегированные серии можно построить для *любого* сегмента, кроме того, который состоит из звуков уменьшённого трезвучия или его обращений⁸³.

⁸² Доказательство этого утверждения так или иначе сводится к перебору различных вариантов формы сегментов и их взаимного расположения.

⁸³ Невозможность построить привилегированную серию из сегмента по звукам уменьшённого трезвучия легко показать и не прибегая к построению квадрата следующим образом: разделим

Таким образом, сложный четвёртый шаг алгоритма можно изложить значительно проще:

Перебирая все горизонтали, находим такие пары свободных точек на них, расстояние между которыми равно расстоянию от этой горизонтали до верхней или нижней границы квадрата. Каждая такая пара даст две привилегированные серии.

Ещё одно применение вспомогательного квадрата

С помощью разработанного Чугаевым *вспомогательного квадрата* можно находить ещё один специальный вид серий: серии, состоящие из *четырёхзвучного* сегмента и двух его трансформаций. Легко показать, что любой набор трансформаций (О, И, К или О, И, КИ или О, К, КИ, не обязательно в таком порядке сегментов) можно свести к виду О, И, К, заменив сегмент его инверсией или ракоходом. В самом деле, если $O' = И$, то набор О, И, К становится равен $И', O', КИ'$, а если $O'' = К$, то О, И, К превращается в $К'', КИ'', O''$.

Для этого в алгоритм потребуется внести ряд небольших изменений.

Во-первых, каждой серии будет соответствовать не пара точек, а одна точка, поскольку в ней отсутствует КИ-сегмент.

Во-вторых, столбец для четырёхзвучного сегмента будет содержать не два, а три интервала, обозначим их a, b, c . Высота его будет равна $h = a + b + c$. Количество И-запретных точек увеличится до 11, что накладывает значительно больше ограничений; их список будет иметь следующий вид: 0, $a, a+b, b+c, a+b+c, -a-b-c, -b-c, -c, a-c, a-b-c, a+b-c$. Количество же К-запретных точек также возрастает до 13: 0, $a, b, c, a+b, b+c, a+b+c, -a, -b, -c, -a-b, -b-c, -a-b-c$. Это, казалось бы, делает построение такой серии невозможным; но если хотя бы два интервала совпадают друг с другом,

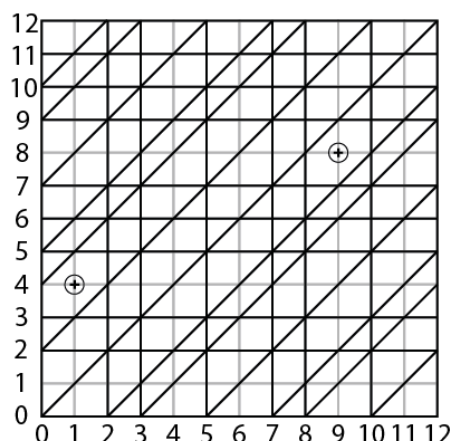
двенадцать звуков октавы на три уменьшённых септаккорда. Никакие два сегмента не смогут уложиться в один септаккорд без пересечений; следовательно, все четыре сегмента должны располагаться внутри разных септаккордов. Однако сегментов четыре, а септаккордов всего три. Таким образом, построение привилегированной серии из сегмента по звукам уменьшённого трезвучия оказывается невозможным.

или же сумма двух интервалов даёт третий, то и некоторые И-запретные точки, равно как и К-запретные точки, будут друг с другом совпадать.

В-третьих, «дополнительное построение» оказывается вовсе ненужным, поскольку не требуется обеспечивать непересекаемость И- и КИ-столбцов ввиду отсутствия последнего.

Построим, для примера, серию, основанную на сегменте *es-c-f-b*. Его столбец можно записать как 3.2.5. И-запретными точками в этом случае будут 0, 3, 5, 7, 10, -10 (=2), -7 (=5), -5 (=7), -2 (=10), -4 (=8), 0. Записав без дубликатов, получим список всего из семи точек: 0, 2, 3, 5, 7, 8, 10. К-запретными будут: 0, 3, 2, 5, 5, 7, 10, -3 (=9), -2 (=10), -5 (=7), -5 (=7), -10 (=2) без дубликатов также семь: 0, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10.

Проведя все необходимые линии в квадрате и отметив свободные точки, получим:



Получается всего два варианта серии, основанной на этом сегменте:

es-c-f-b gis-h-fis-cis d-a-e-g

es-c-f-b e-g-d-a fis-cis-gis-h.

К сожалению, совсем немного четырёхзвучных сегментов дают возможность построить подобные серии. Вот их полный список с указанием количества вариантов (некоторые из сегментов представляют обращения друг друга):

| Сегмент | Количество вариантов |
|---------|----------------------|
| 1.1.1 | 2 |

| | |
|-------|----|
| 1.1.5 | 2 |
| 1.2.7 | 2 |
| 1.5.1 | 8 |
| 1.5.5 | 2 |
| 1.9.1 | 2 |
| 2.1.2 | 2 |
| 2.3.2 | 2 |
| 2.5.2 | 2 |
| 2.7.2 | 2 |
| 3.2.5 | 2 |
| 3.3.3 | 32 |
| 5.1.1 | 2 |
| 5.1.5 | 8 |
| 5.2.3 | 2 |
| 5.5.1 | 2 |
| 7.2.1 | 2 |

Как видим, большинство сегментов дает по два варианта серии; сегменты 1.5.1 и 5.1.5, являющиеся обращениями друг друга, дают по восемь вариантов; и только сегмент 3.3.3, то есть уменьшённый септаккорд даёт большое количество однотипных вариантов (аналогично трёхзвучному сегменту 4.4).

* * *

Любопытно, что одна из черновых тетрадей начинается с описания задачи отыскания всех привилегированных серий, сформулированного на чисто математическом языке. Приведём эту формулировку:

Изначальные условия

I. $m_1 \in \{a s \bar{s} \bar{b} \bar{d}\}$ $m_2 \in \{a b s \bar{s} \bar{b} \bar{a}\}$ $m_3 \in \{\bar{a} \bar{s} s b d\}$, где $s = a + b$, $d = b - a$, $\bar{x} = 12 - x$

Примем: $U = \{0, 1, 2 \dots 11\}$. $A_1 = \{a s \bar{s} \bar{b} \bar{d}\}$, $A_2 = \{a b s \bar{s} \bar{b} \bar{a}\}$ $A_3 = \{\bar{a} \bar{s} s b d\}$.

Далее; примем: $\mu_1 = U \setminus A_1$, $\mu_2 = U \setminus A_2$, $\mu_3 = U \setminus A_3$. Заметим, что $A_3 = \bar{A}_1$

Тогда: $m_1 \in \{\mu_1\}$, $m_2 \in \{\mu_2\}$, $m_3 \in \{\mu_3\}$. В μ_2 всегда есть прямой и противоположный элементы.

II. $(m_1 + m_2) \in \{\mu_1\}$, $(m_3 + m_2) \in \{\mu_3\}$, $(m_1 + m_2 + m_3) \in \{\mu_2\}$.

Примем: $m_1 + m_2 = M_{12}$, $m_3 + m_2 = M_{32}$, $m_1 + m_2 + m_3 = M$

Задача заключается в том, чтобы при данных a и b найти m_1 , m_2 , m_3 , удовлетворяющие условиям I и II

Читатель, знакомый с основами нотации теории множеств, без труда увидит эквивалентность этих условий существованию привилегированной серии, основаниями И-, К- и КИ-столбцов которой служат интервалы m_1 , m_2 и m_3 соответственно.

Стремление Чугаева к математической точности, отсутствию всяких двусмысленностей и строгим логическим выводам достигло в рассмотренной статье своего наиболее полного воплощения. В ней нет никаких рассуждений, основанных на каком-то музыкантском опыте, которым должен обладать и автор, и читатель, а только положения, доказуемые в рамках формализованного определения привилегированной серии.

Конечно, это стремление не могло быть реализовано в трудах по полифонии в такой же мере. Но будучи одной из «направляющих» научного творчества, оно во многом определило облик и форму теоретических работ Чугаева, привело его к открытию некоторых новых граней полифонической науки.