

На правах рукописи

ПОНОМАРЕВ СЕРГЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ

**К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОСВЯЗИ ТЕМБРА И ФОРМЫ
В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ**

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

**АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

МОСКВА 2011

Работа выполнена на кафедре теории музыки в Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского.

Научный руководитель:

доктор искусствоведения, профессор
Чигарева Евгения Ивановна
профессор кафедры теории музыки
Московской государственной консерватории

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор
Валькова Вера Борисовна
профессор кафедры теории музыки
Российской академии музыки им. Гнесиных
кандидат искусствоведения, доцент
Заднепровская Галина Викторовна
доцент кафедры музыки, факультета искусств
Московского государственного университета.

Ведущая организация: Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова.

Защита состоится 27 октября 2011 года в 17 час. на заседании диссертационного совета Д.210.009.01 при Московской государственной консерватории им.

П.И.Чайковского по адресу: 125009, Москва, ул. Б.Никитская, д.13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского.

Автореферат разослан «___» мая 2011 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор искусствоведения,
профессор

Москва Ю.В.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы. Проблема взаимосвязи тембра и формы – одна из важнейших, но недостаточно изученных проблем современного музыкознания. Эта проблема сейчас очень актуальна, учитывая, с одной стороны, что в современной музыке (конец XX – начало XXI века) тембровая сторона и организация формы ушли далеко вперед, а с другой, что в связи с интересом на рубеже XX и XXI веков к старинной музыке (в том числе барочной) возникает ряд проблем, связанных с ее инструментовкой и формой. Анализ музыки романтизма также требует понимания взаимосвязи тембра и формы. Наконец, эта проблема относится к числу фундаментальных проблем теории музыки, и ее исследование может значительно расширить представление о закономерностях организации формы и тембра (инструментовки), углубить их понимание и помочь практическому обучению форме и инструментовке.

Цель работы – изучение этой проблемы в достаточно широком теоретическом и историческом контексте. Несмотря на разнообразие исследований, посвященных проблемам инструментовки и формообразования, общей, наиболее широкой теории взаимосвязи тембра и формы еще не создано. Наметить путь к созданию такой теории – одна из целей нашей работы. В данной диссертации рассматриваются и некоторые недостаточно освещенные музыкально исторические вопросы, как взаимосвязь тембра и формы в музыке барокко (на примере творчества И.С.Баха), предромантической эпохи (Бетховен) и позднего романтизма (Вагнер).

Проблематика работы. При изучении взаимосвязи тембра и формы, можно выделить два аспекта – теоретический (с выходом к методике преподавания и музыкальной практике) и историческо-аналитический. Теоретический аспект проблемы – выявление универсальности взаимосвязи тембра и формы в разных жанрах, разных видах форм, разных тембровых условиях. Исторический аспект проблемы – исследование универсальности взаимосвязи тембра и формы в условиях разных исторических эпох, национальных традиций и индивидуальности проявления взаимосвязи тембра и формы в каждом композиторском стиле.

Научная новизна исследования. В работе впервые делается попытка создать универсальную теорию взаимосвязи тембра и формы с применением целостного

подхода. Делается шаг к пониманию целостной организации музыкального произведения, где взаимодействие тембра и формы включается в систему действия других средств – гармонии, контрапункта (и мелодии), ритма и, главное, тематизма. Сама взаимосвязь тембра и формы рассматривается как целостная тембротектоническая система – одна из subsystem музыкальной организации. Поэтому существенно новым является выделение ряда тембротектонических закономерностей, касающихся структурной, функциональной и процессуальной сторон тембротектоники (глава 2). В работе дана новая трактовка ряда элементов инструментовки и формы (глава 1). Исторический раздел (глава 3) ограничен сочинениями композиторов, чье творчество недостаточно изучено в отношении связи тембра и формы, и в отношении тембротектоники которых существует ряд предрассудков. Это И.С.Бах (§1), Бетховен (§2), Вагнер и Лист (§3), композиторы нововенской школы (§4). Большое место уделено композиторскому стилю А.Шнитке (§5).

На защиту выносятся три основные гипотезы:

1. По 2 главе: об универсальности тембротектонических принципов взаимосвязи тембра и формы в любых формах, в любых жанрах, в любой тембровой среде.
2. По 3 главе: об универсальности тембротектонической системы в условиях всех исторических эпох, национальных традиций и композиторских стилей.
3. По всей работе: об индивидуальном проявлении взаимосвязи тембра и формы в рамках каждой формы, жанра, инструментального состава, в условиях каждой исторической эпохи, национальной традиции, композиторского стиля и стиля одного произведения.

Практическая ценность работы. Результаты работы могут использоваться в курсах "Музыкальные формы" или "Анализ музыкальных произведений" (включая дисциплины "теория форм" и "анализ форм") и "Инструментовка" (включая дисциплины "оркестровка" и "чтение партитур"). Знание тембровой организации может существенно облегчить анализ формы, а также ее синтез – импровизацию или написание пьесы по заданному началу. Знание формы тем более необходимо для адекватного анализа тембровой организации, оркестровки фортепианных сочинений и клавирного переложения (клавиризации) оркестровых сочинений. Тембротектониче-

ский метод означает тембротектоническое исследование формы (учет инструментовки при анализе и синтезе формы) и тембротектоническое исследование тембра с тембротектоническим подходом к инструментовке (обязательный анализ формы при изучении тембротехники оркестровых партитур и фортепианных сочинений, и при оркестровке фортепианных сочинений и клавирном переложении оркестровых сочинений).

Методологическая основа диссертации. Методологической основой работы является комплексный метод исследования: сочетание исторического и теоретического, аналитического и системного подходов, а также практическая направленность исследования, связанная с теорией композиции, инструментовки и формы.

Мы опираемся как на отечественные так и на зарубежные источники. Среди них важную роль играет теория бифункциональности тембра А.Веприка, развитая В.Емельяновым. Особую ценность представляет диссертация В.Емельянова, вплотную подходящего к тембротектонической проблеме и рассматривающего роль тембра и в структурной, и в функциональной, и в процессуально-динамической сторонах музыкальной формы. Большое значение для становления метода нашей диссертации имеет теория тембровой горизонтали (Г.Банщиков) и разделение тембров на реальные и иллюзорные (В.Цытович), позволяющее говорить о многотембровости музыки для одного инструмента. Важное место в нашей работе занимает обращение к акустическим проблемам (Н.Гарбузов, А.Володин, Ю.Рагс, Е.Назайкинский) и к истории оркестровых стилей (А.Веприк, И.Барсова, Г.Благодатов). Мы также привлекаем работы по инструментоведению (Г.Берлиоз, Ш.Видор, Ф.Геварт).

На взаимосвязь тембра и формы указывается и в работах о музыкальной форме. Помимо фундаментального труда Асафьева это, работы Е.Назайкинского, исследовавшего масштабные уровни в музыке, и В.Медушевского, развившего интонационную теорию и предложившего идею двойственности формы. Важное открытие – функциональная теория музыкальной формы В.Бобровского с двумя аспектами формы: композиционным и драматургическим, подобными двум силам формообразования в фундаментальной англоязычной книге Рети. Помимо систематики новых форм (В.Ценова, В.Холопова, Т.Кюрегян) мы используем систематику традицион-

ных форм (Ю.Холопов, Е.Назайкинский, В.Медушеский). Для методологии работы большое значение имеют представления о структурных, функциональных и процессуальных принципах в форме (А.Шенберг, Э.Праут, И.Способин, Ю.Тюлин), исследования в области истории форм (В.Н.Холопова, а среди англоязычных авторов М.Глин), акустическое обоснование музыкальной формы (Штокхаузен).

Исследуя тембровую полифонию и полифонические формы, мы обращаемся к работам, посвященным полифонии (В.Протопопов, И.Кузнецов), исследуя взаимосвязь тембра и формы с гармонией мы привлекаем работы по гармонии, прежде всего, выдающиеся фундаментальные труды Ю.Холопова. При изучении выразительность тембра и семантику формы, мы опираемся на теорию эмоциональной формы В.Холоповой и интонационно-семантическую теорию В.Медушевского. Особое место уделено малоисследованной проблеме тембральной организации формы в джазовой и эстрадной музыке. В становлении метода исследования данной проблемы большую роль играет работа Ю.Саульского по аранжировке, где проблема связи аранжировки с импровизируемой формой находится на первом месте.

Огромное значение имеют работы, посвященные оркестру XX века: И.Барсовой, В.Цытовича, Э.Денисова, С.Саркисян и формообразованию XX века: Г.Григорьевой, Б.Гецелева, Э.Денисова, А.Соколова. Литература, посвященная творчеству А.Шнитке, многообразна: монография В.Холоповой и Е.Чигаревой, статьи Е.И.Чигаревой, В.Вальковой, Л.Гильдинсон, С.Савенко, А.Ивашкина, статьи Шнитке по проблемам современной инструментовки и формы, диалоги и интервью. Однако вопрос о взаимосвязи тембра и формы в сочинениях А.Шнитке специально не ставился. А между тем, это важная сторона его музыкального мышления.

Апробация работы. Диссертация выполнялась по плану кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского, она была обсуждена и рекомендована к защите на заседании этой кафедры 15 июня 2007 года. Помимо печатных работ автора положения диссертации излагались в докладе на конференции памяти А.Шнитке в институте им. А.Шнитке 25 апреля 2002 года.

Структура работы. Композиция работы в целом подчинена движению от общего к частному. Работа включает три главы, каждая глава разделена на несколько

(3 – 7) параграфов. В первой главе, обзорного содержания, отдельно рассматриваются: тембр (§1), форма (§2), основные средства их взаимосвязи (§3). Вторая глава, теоретико-практический центр работы, посвящена системе взаимосвязи тембра и формы – всеобщим тембротектоническим принципам. Третья глава, историко-аналитический центр работы, состоит из нескольких монографических очерков: Бах (§1), Бетховен (§2), Вагнер и Лист (§3), композиторы нововенской школы (§4) и А.Шнитке (§5). Работа включает 21 приложение, 100 нотных примеров и библиографический список из 185 работ.

СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Введение

Существуют два подхода к исследованию взаимосвязи тембра и формы. С точки зрения учения о форме – это изучение формообразующих функций тембра, значения тембра для формы. С точки зрения учения о тембре, инструментовке – это изучение влияния формы на инструментовку, значения общего развития для выбора тембров. Но возможен и третий подход – исследовать взаимосвязь тембра и формы как целостную систему-организацию. Следуя этому методу, мы можем выдвинуть общий тезис об универсальности взаимосвязи тембра и формы во всех формах, жанрах и тембровых условиях (инструментальных составах и др.) и исторический тезис об универсальности взаимосвязи тембра и формы в условиях всех исторических эпох, национальных традиций и композиторских стилей. Вместе с тем, проявления взаимосвязи тембра и формы индивидуальны в каждом стиле и в каждом произведении.

Глава 1

Природа явлений тембра и формы, средства их взаимосвязи

§1. О тембре: явление, характеристика, свойства

Тембр можно определить как индивидуальный характер, окраску отдельного звука (или сочетания звуков). Акустическая основа тембра – ряд явлений, таких, как атака звука, резонанс и спектр звука. Согласно исследованиям А.Володина, спектр звука, комплекс обертонов, его составляющих – сложное качество, связывающее

тембр со звуковысотностью (и гармонией)¹. Форманты – зоны резонансного усиления обертонов на определенной абсолютной высоте и характерные обертоны – самые яркие гармоники спектра на определенном месте натурального звукоряда – создают условия различения тембров при восприятии. Функциональную основу тембра составляют индивидуальные качества звучания разных музыкальных инструментов, особые темброобразующие средства: динамика, артикуляция, регистр (ДАР) и темброобразующие функции средств музыкального языка – гармонии, контрапункта (мелодии), ритма. Функциональная тембровая система связана с акустическими качествами тембра: *динамика* связана с количеством и силой обертонов и ролью высоких призвуков (так, труба имеет спектр с более высокими обертонами, чем гобой); *артикуляция* – с атакой звука как "ритмическим процессом в звуке", отсюда и темброобразующее действие ритма. Различие *регистров* и *тесситур*, влияющее и на темброобразующие функции гармонии и контрапункта, связано с отношениями высот обертонов, формант и т.д. *Звукоизвлечение* и различные гармонические условия воздействуют на характер отношений между обертонами. Эти особые параметры (ДАР) вместе с темброобразующими функциями средств музыкального языка составляют иллюзорный тембр, который вместе с реальным тембром (тембром инструмента) представляет *тембр в широком его понимании* (по В.Цытовичу) Таким образом, не существует абсолютно одготембровой музыки! Кроме того, звук может быть гармонически (звуковысотно) или ритмически неопределенным, но тот или иной тембр всегда есть у звука. Обращаясь к теории масштабных уровней Е. Назайкинского, мы можем говорить, что тембр – обобщающее средство на первом уровне, как тема на втором, а форма на третьем уровне.

§2. О форме: функциональность, проблема систематики

Музыкальная форма как целостная система организации музыкального развития во времени представляет такую систему на третьем (тектоническом) уровне, какую тема представляет на втором (синтаксическом), а тембр на первом (фоническом) масштабном уровне. Форма по природе двойственна. Выделяются главная организующая и подчиненная составляющая стороны, называемые по-разному: "процесс"

¹ Унтертоны пока еще мало исследованы.

и "кристалл" (Асафьев), функция и структура (Бобровский), внутренняя и внешняя формообразующие силы (Рети). Все они могут быть сведены к паре "фабула – композиция". Фабула – главный организующий аспект формы (речь идет только о форме), выражающий содержательные импульсы (аффекты, эмоции и др.) в тектонической системе. Композиция – подчиненный составляющий аспект формы (но столь же важный), организующий материал в тектонической системе. Но и фабула, и композиция имеют свои внутренние процессы, функции и структуры. Общей основой и фабулы, и композиции является тематизм, тембр, средства музыкального языка (гармония, контрапункт, ритм) и структурные, функциональные и процессуальные отношения. Большое значение имеют типы изложения: твердый и рыхлый, *fest und locker* (Шенберг, также Ю.Н.Холопов) или три: экспозиционный, срединный, заключительный (И.Способин) и приемы развития (повтор, варьирование, трансформация, разработка, контраст и др.). В нашей работе мы предлагаем новую систематику форм, пригодную как для традиционных, так и для новых (поставангардных) форм. Мы выделяем несколько родов форм по фабульным отношениям элементов (отчасти связанных с родами поэтики), в каждом роде – несколько типов форм по типу композиционной последовательности и связи элементов, в каждом типе – ряд конкретных видов форм по структурам.

1) Формы, основанные на подобии элементов. Это формы лирического рода (мало-контрастность или бесконтрастность; часто, но не всегда, они одноэлементны).

Здесь 4 типа форм, иерархически связанных друг с другом.

- a) Формы, основанные на ряде сходных структур: **вариационные** (виды: орнаментальные, характерные, жанровые, басо-остинатные (чакона) и др., сквозные, сопрано-остинатные (русские), тембральные) и варианты.
- b) Формы, основанные на развитии: **простые формы** (трехчастная $\cap\cup\cap$).
- c) Формы, основанные на развертывании: "**прелюдийные формы**" (виды: простая одночастная, двухчастная и трехчастная барочные формы).
- d) Формы, основанные на метрической экстраполяции: это **песенные формы** (период 22'22, двойной период 4'4'4'4, малое предложение 22, большое предложение 22-112, двухчастная песня 8'4'4, трехчастная песня 8'8'8). Од-

нако такие формы, как 32-тактная джазовая баллада $8'8'8'8$ и 12-тактный блюз лишь формально относится к этому типу, так как неквадратны. Тип "а" самый сложный, тип "d" самый простой (подчеркнуты устойчивые части).

2) Формы, основанные на контрасте элементов. Это – формы эпического рода (характеризующиеся иерархией контрастных элементов, равновесием устойчивости и неустойчивости). Здесь два основных типа.

А. Формы, основанные на повторении главного элемента – репризные формы. Два подтипа репризных эпических форм разделяются по роли категории хода – связующего элемента.

а) Формы, связанные ходами: **Рондо-формы** (основные виды: малое рондо $[A \rightarrow B \rightarrow A]$, четное рондо $[A \rightarrow B A \rightarrow B]$, большое рондо $[A \rightarrow B \rightarrow A C \rightarrow A]$, высшее рондо $[A \rightarrow B \rightarrow A C \rightarrow A \rightarrow B \rightarrow A]$, сонатное рондо, рондо-соната $[A \rightarrow B \rightarrow A(C) R A \rightarrow B \rightarrow A]$ и др.).

б) Формы, составленные, без связок: **составные формы** (трехчастная с трио АВА, пятичастная с двумя трио АВАСА, концентрическая АВСВА и др.).

В. Формы неповторные, безрепризные и комбинаторные (векторные, контрастно-составные, контрастно-связанные, комбинаторные).

3) Формы, основанные на "динамическом сопряжении" элементов (термин Тюлина). Это – формы драматического рода (характеризующиеся равноправием противоборствующих элементов, усилением неустойчивости). Разработка – важный раздел этих форм. Здесь два типа.

С. Формы, направленные к интеграции элементов (сонатная форма).

Д. Формы, направленные к дифференциации элементов (поэмная форма)

4) "Медитативный род" (исследован Е.И.Чигаревой), характеризующийся остановившимся временем. В композиционной структуре это статика (существующая и в традиционных формах), а в XX веке "**момент-форма**" (термин Штокхаузена).

5) Традиционные смешанные формы (со смещением родов): **Adagio сонатное** (все 3 рода) $[A B R \Omega A]$, **запевно-припевная** и **двойные вариации** (эпико-лирические) $[a+b]$, **большая одночастная форма** (драматико-лирическая) $[A \rightarrow A]$, **старинное рондо XVII века** (лирико-эпическое), **рондо-соната** (драматико-эпическое, см.

форма Рондо), лирико-драматические (**старинная соната, однотемная соната**), эпико-драматические (**соната с эпизодом без разработки, сонатина**) формы.

6) *Нетрадиционные и свободно-смешанные формы*: полифункциональные формы, многоплановые формы, формы с тектонической (по В.Бобровскому – композиционной) модуляцией, в том числе рапсодические и балладные формы.

7) *Формы XX века*, особенно авангард 2 + поставангард: многопараметровые, полистилистические, алеаторные (алеаторика формы), алеаторические (с алеаторикой музыкального текста), параллельные, кресовые и др.

§3. Функциональные средства взаимосвязи тембра и формы

В тембровой организации музыки выделяются две основные функционально значимые структуры. Это – тембровая (оркестровая) горизонталь и тембровая (оркестровая) вертикаль. Их действие основано на функциональных закономерностях, исследованных Г.Банщиковым. Тембровой вертикалью является распределение тембров относительно фактуры. Тембровая горизонталь важнее вертикали, так как является распределением тембров в форме. Об этом же говорит значение первого ("горизонтального") закона тембровой функциональности Банщикова. Таким образом, тембровая горизонталь является основой взаимосвязи тембра и формы. Так обстоит дело в гомофонной музыке. Но в полифонической музыке горизонталь и вертикаль взаимодействуют друг с другом и образуют новую структуру – "тембровую диагональ", отражающую диагональность самой полифонической формы. "Тембровая диагональ", выполняющая важную формообразующую функцию в полифонической музыке, представляет собой единство тембрового развития с голосоведением.

Глава 2

Принципы взаимосвязи тембра и формы

Система тембротектонических явлений

§1. Формообразующие функции тембра, значение тектоники для инструментровки

В связи с двойственностью формы формообразующие функции тембра проявляются на двух планах – фабульном (внутреннем) и композиционном (внешнем).

Очень важную роль играют внутренние структуры, функции и процессы, отличающие каждый из двух планов формы. Эта три явления не совпадают с основной парой фабула – композиция, таким образом исследуются формообразующие функции тембра В.Емельяновым. Поэтому мы рассматриваем три принципа формообразующих функций тембра по отношению к внутреннему, "фабульному" плану формы.

1. Структурный принцип заключается в участии тембра в структурах: монологической, диалогической (антифонные, концертные структуры, структуры в разработке и во многих главных партиях сонатной формы и др.), триадной, многоэлементных, многослойных и более индивидуальных.
2. Функциональный принцип заключается в воздействии тембра на функциональные отношения элементов (подобие, контраст, динамическое сопряжение), если элементы – темы, а иногда и участие тембра в этих отношениях при тембровой персонификации, когда элементы – тембры.
3. Процессуальный принцип заключается в организации с помощью тембра процессуальной стороны формы, т.е. организации динамического профиля: развития, разработки, кульминаций и подходов к ним, спадов, а также тематических и динамических линий развития.

Те же три принципа формообразующих функций тембра мы также выделяем по отношению к внешнему, "композиционному" плану формы.

1. Структурный принцип заключается в членении формы с помощью смен тембров на гранях формы и объединении формы с помощью тембровых мостов.
2. Функциональный принцип заключается в разделении твердых (fest) и рыхлых (locker) частей формы, т.е. устойчивых и неустойчивых разделов, в том числе, за счет отношений тембра и тематизма.
3. Процессуальный принцип в композиции формы заключается в колористическом развитии и мотивной работе с помощью тембра. Колористическое развитие, мотивная работа посредством тембра и, главное, динамический профиль – три основных метода тембрового развития в классической музыке (наряду с тембровой трансформацией темы).

§2. Тембр и тематизм, взаимодействие

Взаимодействие тембра и тематизма имеет два аспекта. Мы выделяем четыре типа фабульно-интонационных отношений тембра и темы.

1. Независимые отношения тембра и темы, типичные для классицизма.
2. Сбалансированные отношения, типичные для музыки барокко и романтизма, бывают одногрупповыми и разногрупповыми. Одногрупповые близки к явлению лейттембра, разногрупповые рождают тембровую трансформацию темы.
3. Строго закрепленные отношения, типичные для XX века, особенно второй его половины, основаны на тембровой персонификации. Становясь тотальными, эти отношения образуют драматургическую (фабульную) тембро-тему.
4. Инверсионные отношения (поставангард) с тембром как главным элементом и неопределенностью тематизма. Опираясь на тембровую персонификацию, они обычны для инструментального театра (как часто и в предыдущем случае).

В классической музыке тема – главный источник формы а тембр – средство развития тематических элементов. В инструментальном театре, наоборот, основной источник – тембр, а темы раскрывают потенции, заложенные в тембрах, исполняя роль текста, произносимого актерами-тембрами.

Композиционные отношения тембра и тематизма основаны на двух явлениях. Во-первых, это тематическое развитие, мотивная работа с помощью тембра, важное для конструктивных качеств формы. Тематическое развитие осуществляется за счет "перебросок темы или ее мотивов из тембра в тембр" (по И.Финкельштейну), за счет метаморфоз темы с помощью тембра, и, главное, за счет тектонических дроблений и суммирований, образующих, согласно В.Емельянову, тембро-масштабное развитие. Выделяется четыре типа конструктивно-композиционной связи тембра и темы.

1. Тембровое развитие темы – постепенное тембротектоническое развитие (типично для классицизма).
2. Мотивная работа с помощью тембра – активное тембротектоническое развитие (типично для романтизма). В музыке барокко встречаются и тип 1 (прелюдии), и тип 2 (concerto grosso).

3. Тембровая мелодия – максимально выраженное тембротектоническое дробление (XX век, Klangfarbenmelodie).
4. Тембровые параметры ("лады", серии тембров) в многопараметровой музыке (поставангард), представляющие сверхвысокую степень дробления и образующие параметровую тембро-тему.

Во-вторых, композиционные отношения тембра и тематизма – это измеримые колористические отношения, описываемые "теорией массы звука" Ю.М.Буцко. Простой экспозиционный облик темы мы называем "контур темы" (термин Р.Рети), это наименьшая масса звука для данной темы. Развиваемые, более сложные варианты темы мы называем уровнями тембровой массы звука для данной темы. Выделяются четыре типа колористически-композиционных отношений тембра и темы.

1. Линейная или устойчиво-колористическая (контурная) структура (классицизм) с постепенным развитием колористики и массы звука.
2. Развивающаяся, неустойчиво-колористическая структура (романтизм, барокко), допускающая резкие изменения массы звука.
3. Сонорная структура (XX век), высочайшая степень массы звука изначально.
4. Сонористическая или экмелическая структура (поставангард, особенно, польская школа) с массой звука, выходящей за пределы тона как определенности высоты и ритма. Здесь рождается сонористическая тембро-тема.

§3. Тембровый план формы как тембротектоническая система взаимосвязи тембра и формы. Общие принципы

Известно, что форма существует и как система организации музыкального времени, и как система организации всех музыкальных средств вообще. Музыкальная форма как система общей организации музыкального времени называется тектоникой (*формой-тектоникой*). Она основывается на фабульных и композиционных структурах, функциях и процессах, и ее элементами являются отдельные разделы, в том числе и тематические. Форма-тектоника составляет третий масштабный уровень. В акустическом отношении она, исходя из теории Штокхаузена, разворачивается в виде крупных временных величин (циклов) протяженностью от 10с. до 6 ч. Разнообразные виды, типы и роды форм (см. §2 главы 1) определяются именно текто-

никовой. Музыкальную форму, представленную как систему всех музыкальных средств, мы называем **организацией** (*формой-организацией*). Форма-организация объединяет все масштабные уровни, и ее элементами являются *тембр, гармония, контрапункт и мелодия, ритм, тематический материал*, а в отношении частей формы – и сама *тектоника*. Она акустически реализуется во всех звуковых величинах колебаний, воспринимаемых кроме тектонических величин еще ритмически ($10с.-1/16с=16Гц$), высотно ($16Гц-2кГц$) и темброво (более $2кГц$). Естественно, форма-организация включает и взаимодействие разных средств между собой, в том числе и связи с тембром (темброобразование) и, главное, связи с тектоникой (формообразование). Форма-организация предполагает равноправие всех средств, даже не участвующих в образовании тематизма. Кроме того, все средства, включая тембр, инструментовку, а также тектонику отражают свойства целого организма музыки (организации). Так, **инструментовка** представляет собой и систему организации всех тембровых средств музыки, с реальными и иллюзорными тембрами, и узко тембровую систему (первый масштабный уровень), и тембровое развитие, выходящее на другие уровни. Форма-организация, форма-тектоника, тембр и средства музыкального языка выражают художественное содержание (систему аффектов) и организуют материал.

Все элементы и средства музыкальной организации взаимосвязаны друг с другом и с формой-тектоникой. Известны системы связей формы с тематизмом (тематический план), гармонией (гармонический план, тональный план), ритмом (ритм формы, ритмо-форма). По аналогии с ними выделяется система связей формы с тембром, инструментовкой – тембровый план формы, который мы сокращенно называем **тембро-формой**. Тембро-форма выступает в согласии с другими планами формы и, вместе с тем, неся отпечаток целого, имеет особые черты. Тембровый план формы представляет собой *тембротектоническое явление*, регулируемое тембротектоническими закономерностями. Тембротектоническая теория объясняет многие принципы музыкальной формы и имеет большую широту применения, чем метротектоническая теория и др., в т.ч. благодаря включению помимо метра и других средств (роль метрики при этом отнюдь не умалается). Для инструментовки тембро-

тектонизм тем более важен, т.к. он объясняет главную ее основу – тембровую горизонталь (роль фактуры – второстепенная – при этом не отрицается). Тембротектонизм основан на принципах формообразования и инструментовки (темброобразования).

Когда мы обращаемся к исследованию тембротектонической системы, разделение формы на фабульную и композиционную сферы становится не так важным, обе сферы объединяются в единую тектоническую систему музыкальной формы. Но большое значение приобретает выделение трех внутренних аспектов формы: **структуры, функциональности и процесса**. Структура формы отражается с помощью смен тембров на гранях частей формы, с помощью тембровой полифонии, с помощью "тембровых мостов", с помощью тембровых структур, таких, как тембровый диалог, тембровая триада и др. **Функции разделов формы** и элементов формы отражаются через тембровую диспозицию. Тембровая диспозиция заключается в зависимости инструментовки данного раздела формы от инструментовки предыдущих и последующих разделов. Например, часто использование чистых тембров отличает тематически опорные разделы, смешанные же тембры используются в ходах между темами, особенно в формах рондо (малом, большом и высшем). **Целостный процесс развития формы** отражается в линии тембрового развития. Так, необходимо сбережение тембров для динамически значимых разделов, таких, как кульминация и разработка. Проясняя сам процесс формы, оно свидетельствует о полном воплощении формы тембровыми средствами и говорит о качестве инструментовки. Тембр также принимает участие в мотивной работе и в колористическом развитии (за счет изменения "массы звука"). Каждый **род, тип и вид** формы предполагает свой метод инструментовки. Роды наиболее различны по инструментовке. Динамическое сопряжение, несомненно, требует более масштабных тембровых отношений, чем контраст. Отсюда и различие динамического профиля с яркими кульминациями в **сонатной форме** и ровного волнообразного динамического профиля в **формах эпического рода; лирические формы** тяготеют к более простым отношениям и процессам. Различие композиционных функциональных отношений и процессов в формах разных типов существенно влияет на их тембровую сторону. Присутствие ходов в

формах *рондо* усиливает роль смешанных тембров, в *составных формах* меньше смешанных тембров (нет ходов), зато более активно внутреннее колористическое развитие в темах (особенно в жанре скерцо). Разные виды форм одного рода и типа отличаются в основном тембровыми структурами (различными, например, в *трехчастной, пятичастной, семичастной формах рондо*), а в вариациях и приемами развития. Мы выводим пять основных тембротектонических принципов.

- 1) **Структурный принцип**: основные структурные грани формы соответствуют сменам тембров, количество структурных элементов формы и тембровых элементов пропорционально одно другому.
- 2) **Функциональный принцип**: отношения между элементами формы соответствуют отношениям между тембровыми областями, рождая *тембровую диспозицию*.
- 3) **Процессуальный принцип**: общий процесс становления формы взаимосвязан с линией тембрового развития (и динамическим, и колористическим профилем, и тембро-масштабным развитием). Для обеспечения процесса действует принцип *сбережения тембра*, особенно для динамически важных разделов – кульминаций, разработок, трансформаций тем и др.
- 4) **Тектонический принцип**: каждому фабульному роду, композиционному типу и конкретному виду соответствует свой метод инструментовки.
- 5) **"Организирующий принцип"**: реализацией тембро-формы является *тембровая горизонталь*, любой поворот в форме неизменно связан с событиями в тембровой горизонтали.

Эти тембротектонические принципы универсальны и действуют во всех формах, жанрах и инструментальных составах. При этом два последних – главные, они действуют во всех случаях (первые три – в зависимости от самой формы).

§§4, 5. Тембротектонизм и музыкальная практика (как тембротектонизм исследует инструментовку и форму)

Использование тембротектонизма на практике имеет особенно важное значение, так как представляет большую ценность при обучении (и преподавании) теории музыкальных форм и инструментовке. При этом существуют и задачи методического

характера. Так, необходимо вернуть статус предмета и название отрасли науки "Музыкальная форма", выделив *Анализ музыкальных произведений* в курс дополнительных предметов, возвратить *задания на синтез, создание музыкальной формы* по заданной теме (хотя бы в виде импровизации, если это трудно делать письменно), придать "Инструментовке" статус не только предмета, но и *отрасли науки*).

При создании композиции в заданной **форме** по заданному началу (задание на синтез, тип С.) анализ тембрового плана образца формы (дается в задании на анализ, тип А.) и продуманный тембровый план создаваемой формы облегчают и ускоряют работу, значительно повышая ее качество. Непродуманная тембро-форма может привести к ошибкам при выполнении таких заданий (например, в кульминациях и развивающих разделах). План такой. Задание на Анализ: анализ формы + анализ ее инструментовки, задание на Синтез: импровизация данной формы с предварительным созданием ее тембрового плана (вместе с гармоническим, ритмическим и др. планами).

Использование тембротектонических принципов в работах по инструментовке еще более важно. Ввиду того, что существует два типа тембров – реальные и иллюзорные (по В.Цытовичу), и практические задания возможны двух типов. При переложении фортепианного сочинения для оркестра (оркестровке) иллюзорные тембры переводятся в реальные, происходит *раскрытие, развертывание* тембровой горизонтали ("реализация"). При переложении оркестрового сочинения для фортепиано (клавиризации) реальные тембры переводятся в иллюзорные, происходит *сокрытие, свертывание* тембровой горизонтали ("символизация"). И оркестровка, и клавиризация требуют обязательного анализа формы перекладываемого сочинения, ибо ошибка в анализе формы ведет к неправильной оркестровке или клавиризации. План **оркестровки** такой. Сначала задание Анализ: анализ инструментовки партитуры образца (с изучением и ее формы). Задание Синтез: анализ тембровых средств заданного фортепианного сочинения – анализ формы заданного сочинения – оркестровка сочинения с учетом всех особенностей формы (начиная от плана и кончая записью партитуры). План **клавиризации** (задание по предмету "**Чтение партитур**"). Задание Анализ. (необязательно): анализ инструментовки фортепианного сочинения,

взятого за образец. Задание Синтез: анализ инструментовки заданной партитуры – анализ ее формы – переложение ее на фортепиано с учетом ее формы (запись клавира или игра с листа).

Тембротектонический метод имеет ценность и для исследования музыкальной формы и инструментовки. Так, в отношении формы этот метод позволяет глубже представить ее структуру, строение ее частей, их членение, функциональные отношения, общий процесс развития. Этот метод углубляет и представления о тектонике, раскрывает масштабное развитие и пропорции (от мотивной работы до крупных разделов), исходя из ритма смен тембров и выражая их числовые пропорции, раскрывает динамический профиль сочинения. В отношении инструментовки этот метод не только углубляет представление о тембровой структуре, но и позволяет объяснить причины событий в тембровой горизонтали. Смены тембров объясняются границами частей формы и их структурой. Отношения тембров образуют тембровую диспозицию, подчиненную функциональным отношениям в форме, сбережение тембров необходимо для организации процесса тембрового развития в форме. Метод инструментовки исходит из тектонических особенностей формы, ее рода, типа и вида.

§ 6. Тембрально-организованные формы

Рассмотренные нами тембротектонические принципы присущи любой музыкальной форме. Поэтому формообразующие функции, являющиеся основой тембрового плана формы, можно назвать общими формообразующими функциям тембра. Здесь соблюдается обязательная связь тембра с другими средствами в их воздействии на форму: общие формообразующие функции тембра существуют только в комплексе с общими формообразующими функциями других средств. Но тембр может иметь и самодовлеющее, независимое от других средств влияние на форму. Такая роль тембра представляет *специальные формообразующие функции тембра*, результатом которых является особый класс форм – **тембрально-организованные формы**. Соответственно, специальные функции гармонии образуют *гармонически организованные формы* (например, в додекафонии), а специальные функции ритма – *ритмически организованные формы* (например, в джазе). Одно из качеств таких специально-организованных форм, в том числе и тембральных – возможность локальной органи-

зации в одном разделе традиционной тематической моноорганизованной формы, и это возможно и в классической музыке, для которой специально-организованные формы не типичны. Так, в разработке сонатной формы помимо тематического развития форма организуется также гармонией (модуляция) и тембром (тембро-динамический процесс). Роль тембрально-организованных форм и других специальных классов форм повышается от XIX к XX и XXI веку в условиях ослабления возможностей традиционных тематических средств, с другой стороны они проявлены в доклассической музыке с многоплановостью таких форм как староконцертная (в Concerto grosso). Возможны множественно-организованные формы, включающие и тембральную, и другие организации. Сами специальные формообразующие функции тембра действуют отдельно друг от друга в отличие от комплексности тембротектонизма общих функций. Вот 7 критериев классификации тембрально-организованных форм.

- 1) Динамический профиль (примеры: крещендирующая форма, диминуирующая форма, динамическая волна и др.).
- 2) Фабульные структурно-функциональные тембровые отношения (респонсорий, concerto grosso, лейттембровость, инструментальный театр и др.).
- 3) Композиционные структурно-функциональные тембровые отношения (примеры: тембральные вариации, рондо, комбинаторные и др. формы).
- 4) Связи с тематизмом (в т.ч. персонификация, мотивная работа и масса звука).
- 5) Тектоническое развитие и колористический профиль.
- 6) Склад (однослойные и многослойные организации и др.).
- 7) Синтаксические конструкции (в т.ч. и "тембровая мелодия").

Один из интереснейших примеров тембрально-организованных форм, рассматриваемых нами, представляют **принципы джазовой импровизации и аранжировки**. Основная форма традиционного (1910-1920) и классического (1920-1930) джаза: ряд импровизированных вариаций на ритмически оформленную тему, начинающую и завершающую форму. В музыке эры Свинга (1930-1945) и, особенно, Бопы (с 1945 года), холодного джаза (с 1955 года) и Фанки (с 1965 года), а также неотрадиционного (с 1955 года), неоклассического (с 1965 года) и новосвингового (с 1975 года)

джаза, формы сложнее, включая и элементы составных и рондальных форм с ходами (break) и серединами (bridge), и даже разработочные элементы на риффах (riff). Темы сами могут иметь различный стиль и форму (от Рэгтайма, баллады и двенадцатитактового блюза или Rhythm Blues'a до Латино: Босса-новы, Мамбо и Фанки), но вариации, сохраняя пульс темы (бит) и ее ритмический рисунок (свинг), тем не менее, сильно различаются своими тембровыми условиями. Тем самым, здесь ритм стабилен, а тембр мобилен. Отдельная вариация может представлять собою сольную импровизацию с ритмическим пульсом в объеме темы – хорус, полифоническую импровизацию ансамбля типа "Диксиленд", ходообразный или каденционный материал с нестабильным ритмическим пульсом (break), остигатное повторение или разработку одного мотива (риффа) в размере темы, диалог или другие структуры между инструментами и проч., но в любом случае материал вариации тесно связан с тембром (или тембрами), ведущими эту вариацию. Мало того, все сольные (хорусы, брэки и др.) и коллективные (Диксиленд, риффы и др.) импровизации имеют элементы инструментального театра. Ведь в джазе пластика движений, идущая от танцевальности, органично связана с тембром и развитием формы самой музыки. Так формулируется основной принцип джазовой аранжировки. Поскольку в джазе наблюдается взаимосвязь материала импровизации с тембром, ее представляющим, то основной принцип джазовой аранжировки: любое изменение формы требует изменения инструментовки, а изменение тембровых условий требует изменения тектоники формы. Изменение состава ансамбля меняет форму вплоть до "подгонки" интонаций вариации под заданный тембр (характер соло различен даже у тенор- и альт- саксофонов). Если отсутствует один из инструментов, его хорус пропускается, если есть новый инструмент, сочиняется новое соло, хорус. О важности такого подхода к связи тембра и формы говорит Ю.Саульский в книге "Аранжировка для биг-бэнда".

§ 7. Взаимосвязь тембра и формы в музыке для одного инструмента

Мы говорили, что тембр, инструментовка представлены как реальными тембрами инструментов, так и иллюзорными тембрами, создаваемыми особыми тембровыми параметрами ДАР и темброобразующими функциями средств музыкального языка (гармонии, мелодии с контрапунктом и ритма). Иллюзорные тембры – основа му-

зыки для одного инструмента, в том числе и фортепианной музыки, как реальные – основа оркестровой музыки. Следовательно, в принципе, не может быть однотембровой музыки, музыка для одного инструмента всегда пользуется разнообразием представленных в данном инструменте возможностей иллюзорных тембров, в первую очередь средств ДАР. **Динамика** имеет очень большое значение для процесса развития в форме, широкая градация динамики на фортепиано создает условия для таких крупных и сложных форм, как сонатная. Помимо левой и правой педалей, динамика фортепиано связана и с массой звука вплоть до количества звуков и регистрового объема. Кроме того, динамика имеет яркую выразительную функцию – например, *ff*, *mf*, *mp* и *pp* на тромбоне имеют разный характер – угрозы, любовного томления, тихой печали и страха. **Артикуляция** обеспечивает более рельефную функциональность разделов формы (сравните острую артикуляцию главной партии (*staccato*) с певучим легато побочной партии в I части сонаты № 21 Бетховена). Различия артикуляции и, особенно, звукоизвлечения, могут быть столь сильными, что тембровый контраст доходит до предела. Можно сравнить тембр скрипки в легато, спиккато, стаккато, деташе, игру у подставки и у грифа, древком смычка, щипком и флажолетами. **Регистр** – важнейший элемент тембрового разнообразия. Больше всего его значение проявляется в структуре формы, в ее членении. Обычно регистр и тесситура действуют вместе с динамикой, артикуляцией и массой звука. Так, в главной партии I части сонаты № 27 Бетховена контраст мотивов первого периода – это контраст регистров, артикуляции, динамики и массы звука, а гармонический оборот, мелодическая линия и ритм мотивов одинаковы – это тембрально организованный контраст. Регистры некоторых инструментов могут быть столь контрастными, что 3–4 различных регистра звучат так, как будто это разные инструменты. Таковы низкий, средне-низкий, средний и высокий регистры кларнета. Инструменты имеют разную степень тембрового разнообразия. Можно представить такой ряд в порядке роста разнообразия: ударные (кроме ударной установки джаза) – туба и контрабас – труба и тромбон – фагот и гобой – флейта и валторна – альт – виолончель – саксофоны – кларнет – скрипка. Тембр фортепиано – самый богатый и разнообразный. Гитары и клавесин – на уровне флейты и валторны. Орган – инструмент, основанный на син-

тезе множества реальных, а не иллюзорных тембров, джазовый ударник тоже включает ряд реальных тембров. В диссертации мы исследуем подробнее фортепианную музыку (Бетховен, Шопен).

Глава 3

Проявления тембро-формы в процессе исторической эволюции

§1. Тембротектонические проблемы эпохи барокко

Тембр и форма в музыке И.С.Баха

Взаимосвязь тембра и формы в музыке Баха, как и в целом в эпоху барокко, определяется специфическим характером музыкального мышления этой эпохи. При этом тембротектонические принципы очень важны для И.С.Баха, что недостаточно учитывалось в исследованиях прошлых лет. Среди особенностей тембро-формы музыки барокко следует отметить одноаффектность, единовременный контраст, отсутствие дифференцированности форм с тяготением к лирическому роду, концертность оркестра, основанного на семействах, а не на группах, полифоническая и линейная основа музыкального языка и диагональность мышления. В органных сочинениях (пассакалья, фантазия g-moll) большое значение приобретает подчеркивание функций разделов формы органной регистровкой. В кантатах, пассионах и мессе h-moll тембро-форма рождается на основе взаимодействия оркестра и хора. Здесь важную роль играют сольные монологи инструментов в ариях. Оркестровые сочинения отличаются четкими границами разделов формы, выраженными сменами тембров, при этом возможно подчеркивание тембром метрики периода (как в Буррэ сюиты №4 для оркестра). В Бранденбургских концертах важное значение имеет тембровая персонафикация, от состава оркестра зависит структура формы (ср. концерты № 1 и № 2). Активно проявляются тембрально-организованные формы, как, например, в менуэте концерта № 1 с тремя трио (!), каждое из которых имеет свой лейттембр (гобои – струнные – валторны).

A Tutti – B Oboi – A Tutti – C Archi – A Tutti – D Corni – A Tutti.

§2. Тембровое развитие и сонатная форма – от классицизма к романтизму. Бетховен

Творчество Бетховена пришлось на переломную эпоху истории музыки. Это время зрелого классицизма, его динамической драматургии с сопоставлением игрового и героического начал. Но это же время – начало трагедийного и драматического симфонизма романтизма. Новое динамическое мышление Бетховена сказалось на его форме и инструментовке. Высшего расцвета достигла сонатная форма, усилилась роль разработки, утвердилось равноправие и сопряжение тем ГП и ПП, динамический профиль, сквозное развитие с доведением его до кульминации. В связи с этим усилилась роль тембровой динамики и напряжения, в т.ч. для создания кульминации; большое значение приобрело сбережение тембров, возникла тенденция к равноправию деревянных и даже медных со струнными, появились новые для симфонического оркестра инструменты, пришедшие из оперного и церковного оркестров (тромбоны, ударные, видовые деревянные). Симфонии Бетховена отличаются индивидуальностью тембротектонических решений. Здесь и тембровое дробление темы до одного звука как предел мотивной работы (симфония №5, I ч.), и развитая колористика (симфония №6, IV ч.), и сложные планы тембровой диспозиции (симфонии №3, 7). Особенно тонким обращением с тембровой горизонталью отличается симфония №9, где помимо динамического развития и кульминации (I ч.) использованы характерные тембры на грани лейттембра – литавры во II части, романтические кларнеты и валторны в III части и струнные басы, изображающие хор во вступлении IV части (в той же части эпизод марша с характерным ансамблем духовых и ударных). Бесконечным разнообразием тембротектонических решений отличаются и фортепианные сонаты. Во II части сонаты №27 использование запевно-припевной темброструктуры, созданной различием массы звука, ломает метрическую структуру песенной формы, устанавливая свою:

"solo"∩4т. – "tutti"∩4т. – "solo"∪8т. – "tutti"∪8т. – "solo"∩4т. – " tutti"∩4т.

§3. Тембротектонические проблемы музыки позднего романтизма

Р.Вагнер и Ф.Лист

Небывалое расширение выразительности музыки, глубина выражения чувств, стремление охватить весь мир человеческих переживаний в позднеромантической музыке потребовали обновления музыкальных средств. Помимо новых гармонических условий и контрапунктического склада эта эпоха вызвала к жизни новые методы инструментовки и формообразования, новое тембротектоническое мышление. Обновление традиционных форм, создание новых форм (например, поэмой), использование монотематизма, лейтмотивной системы, смешанных, многоплановых и допускающих модуляцию форм, вместе с обновлением оркестра, введением новых инструментов (например, вагнеровских туб), нетрадиционного звукоизвлечения, необычных сочетаний тембров, обусловили особый характер тембрового плана формы.

У Вагнера и Листа проявляются общие для позднего романтизма качества, такие, как усиление контрастов и противоборства элементов формы, повышение роли развития, увеличение значения связности в форме. Следует отказаться от многих предрассудков, сложившихся в отношении музыки Вагнера. Специфика его оперных форм связана и с оркестром, и в не меньшей степени с вокальными тембрами (!). За счет непрерывного развития в форме Вагнер перенес принципы драматургии крупных инструментальных форм в оперу, в чем она давно нуждалась. Кроме того, Вагнер соединил бетховенские драматургию, динамику и гармоническое развитие с баховскими медитативностью, возвышенностью и полифоническим мышлением. Вокальная манера Вагнера оригинальна, она опирается не на традиционную для опер того времени колоратуру (хотя и она есть), а на распевность немецкой Lied. У Вагнера и оркестр вокален по мелодике, отсюда и идет бесконечная мелодия помимо полифонических средств ее поддержания. Вокальную технику Вагнера демонстрирует дуэт Зигмунда и Зиглинды из I акта "Валькирии". В лейтмотивной технике Вагнера важное место занимает тембровая трансформация (таково звучание минорного варианта темы любви у труб и тромбонов в "Спуске в Нибельгейм" из "Золота Рейна" на фоне доминантового лада – в сравнении с мажорным ее вариантом у виолончелей в начале "Валькирии"). Большое значение у Вагнера имеет целенаправленное

динамическое развитие, например, в кульминации в "Вакханалии" из "Тангейзера". Но Вагнер при необходимости создавал и статические формы, выдающимся примером которых, предвосхитившим авангардные и поставангардные образцы, является Вступление к "Золоту Рейна". Специфику тембровой горизонтали, сердцевины тембротектонического мышления Вагнера мы рассматриваем на примере оперы "Тристан и Изольда", где тончайшая полифония связана воедино с динамическим развитием, таково, например, использование трубы во вступлении, сбереженное к кульминации.

ГП[a moll](Fiatti) – ПП1[C Dur](Archi) – ПП2[E Dur](Archi + Fiatti) – Ω[→](+Corni+Tromboni) – ↪[→](+Trombe) – Reprise[a – c moll](Fiatti).

Лист развивал в большей мере симфоническую традицию романтизма, но, обогатив ее особыми чертами – характерными тембрами, необычными гармоническими техниками, монотематизмом, поэмой формой. Это проявлено и в "Фауст-симфонии", тембро-форма которой нами проанализирована.

§4. Тембр – синтаксис – тектоника в XX веке: нововенская школа

Инструментовка и форма в музыке нововенцев связаны не только с образным строем экспрессионизма, отразившего трагизм новой эпохи, но и с небывалым новаторством их музыкального языка, особенно гармонии. Существует ряд общих черт в отношении нововенцев к тембру и форме в периоды так называемой "свободной атональности" (во многих случаях это новая тональность) и додекафонии. Это лаконичность форм, стремление заполнить малую композиционную форму драматургическими связями, мыслимыми лишь в крупной форме (отсюда микросонатность), монотематичность и полифонизм, свободное использование регистров, частое дробление тембровой горизонтали, тенденция к резким тембровым (и динамическим) контрастам. Вместе с тем, в музыке каждого преобладают индивидуальные черты.

Трагизм музыки Шенберга стимулировал обращение к сонатности в миниатюре (пример – оркестровая пьеса №4 op.16). На основе техники тембровой мелодии – Klangfarbenmelodie им развивается своеобразная техника тембровой гармонии Klangfarbenharmonie (оркестровая пьеса "Краски" № 3 op.16). В отношении оркестра Шенберг тяготел к большим, даже сверхбольшим составам (в пьесе №1 op.16 есть редкий контрабас-кларнет, а в других пьесах цикла часто 5 кларнетов).

Более романтичный по стилю Берг также тяготел к драматическим формам, но, в отличие от Шенберга, формы Берга гораздо крупнее. Особую роль у Берга играет тематический контраст (на основе *преобразований серии* типа **ротации, пермутации, интерполяции**) и тембро-динамическое развитие. Так, даже в малой форме возможна большая динамическая волна с мощной кульминацией (оркестровая пьеса №1 ор.6).

Утонченно прекрасная музыка Веберна принадлежит другой стилистике. Отсутствие негативных аффектов, подчеркнутое внимание к любовной лирике, религиозность говорят скорее о признаках символизма, чем экспрессионизма, в какой-то степени чуждого Веберну. И с этим связаны особенности формы и инструментовки – развитие принципа тембровой мелодии, "лирическая геометрия" форм, трактовка тембровой горизонтали как тембровой серии, пуантилистическая фактура, любовь к зеркальной симметрии и в форме, и в инструментовке. Это проявлено и в оркестровых пьесах ор.6 (новая тональность), и в концерте ор.24 (додекафония) – при различии фактур. Так в оркестровой пьесе ор.6 №3 есть эффект, подобный тембровой серии (V-Ia, Cl., Cb., Fl., Cor., Fag., V-In., Arpa, Celesta, Tr-ba). Кроме того, у Веберна в "Вариациях" ор.30 закрепляется камерный оркестр нового типа из сольных тембров симфонического (называется еще "Веберн-оркестр"):

1Fl., 1Ob., 1Cl., 1Fg., 1Cor., 1Tr., 1Tr-n., 1Tuba., 2Vl., V-Ia., Vc., Cb., +Perc.

§5 Тембр и форма в поставангардной музыке. А.Шнитке

Поставангард ознаменовался целым рядом новых тембротектонических явлений. Поэтому мы рассматриваем музыку А.Шнитке в контексте тембротектонических проблем поставангарда (5 кратких очерков). В *очерке 1*, посвященном *тембротектонической реализации полистилистики*, рассматривается Симфония №3 и затрагивается Симфония №1. *Очерк 2* представляет собой исследование проблемы *тембрально-организованных форм и инструментального театра* (как в абсолютном, визуализированном виде, так и в условном виде, при наличии только персонификации тембров) у Шнитке. Реализация этой идеи средствами большого оркестра исследуется в Симфонии №1, а камерная форма рассматривается в Скрипичном концерте №2. *Очерк 3* посвящен вопросу *организации оркестрового изложения и ста-*

новления формы в условиях новых техник письма (представлены сонорика, поли-системный контрапункт, алеаторика и многопараметровая техника). *Очерк 4 – тембровая горизонталь и новые формы*, он представляет исследование проблемы новых типов и видов форм и их влияние на инструментовку на примере Альтового и Виолончельного концертов. *Очерк 5 (тембро-форма как тембротектоническая система)* представляет углубленное тембротектоническое исследование отдельного произведения. Симфонии №7 и 8 связаны друг с другом содержанием и интонационными нитями и поэтому рассматриваются как одно целое. Отдельно исследуется формообразующая роль тембра и организация тембрового плана формы в целом, специально говорится об аспектах структуры, функциональности, процесса и тектоники в тембровом плане формы этих симфоний. Особое место занимает целостный анализ тембротектонической реализации принципа тембровой горизонтали в I части Симфонии № 8, в которой смены тембров играют решающую роль в членении формы на квадратные периоды (вот пример связи тембра и метра) и вместе с особой тембровой диспозицией создают тембрально-организованную форму.

Заключение.

Тембро-форма как целостная взаимосвязь тембра и формы существует в условиях всех исторических эпох, национальных традиций и индивидуальных стилей, в условиях всех форм, жанров и тембровых (в т.ч. оркестровых) средств. Проявление тембротектонических принципов индивидуально в каждом сочинении, но их сущность едина. Путь к эстетическому совершенству инструментовки и формы идет через практическое освоение тембротектонических принципов. Поэтому разработка метода обучения (включая и вузовские курсы инструментовки, формы, также анализа) с применением этих принципов очень важна.

В форме тембротектонические принципы намного сильнее метротектонических, включая и масштабы их действия хотя при этом мы не оспариваем полезности метрического подхода на локальном уровне (до 16 тактов), мы лишь ставим более сильный принцип вместо слабого. Без внимания к тембровой стороне анализ и, особенно, синтез формы сильно затрудняются. Следовательно можно сформулировать следующий принцип. **Качество формы столь же зависит от ее тембровой сторо-**

ны, сколько зависит оно от гармонической и ритмической сторон. Хорошая форма должна быть хорошо "инструментованной".

Тем более важны тембротектонические принципы для инструментовки, где форма – единственная основа целостности. Неправильное представление о форме сочинения, подвергаемого переложению (на оркестр или фортепиано), чревато ошибками. Правильно менять тембры на гранях разделов формы, организовать тембровую диспозицию и горизонталь, сберечь тембры для кульминаций, развивающих разделов – первостепенная задача при выполнении этих работ. Мы не оспариваем фактурного подхода, необходимости следить за голосоведением в сложном оркестровом складе, но при этом мы считаем, что в инструментовке фактура вторична, а форма первична. Поэтому мы известный тезис Н.А.Римского-Корсакова: "Хорошая оркестровка – это, прежде всего, хорошее голосоведение" считаем недостаточным для понимания сущности оркестровки, хотя не оспариваем его ценности для вторичного плана инструментовки. В согласии с нашим исследованием мы предлагаем более широкий тезис:

Хорошая оркестровка – это, прежде всего, хорошо проанализированная форма.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1. К проблеме взаимодействия тембра и формы. // Оркестр, Инструменты, Партитура, Вып. 1, М., 2003. – с. 86 – 100 [15 стр.].
2. О значении формы для инструментовки музыкального сочинения. // Оркестр без границ. Материалы научной конференции памяти Ю.А.Фортунатова. М., 2009. – с. 141 – 157 [17 стр.].
3. К проблеме формообразующего действия инструментовки. Тембрально-организованные формы. // Музыковедение (рекомендовано ВАК), М., 2009, №6, с. 2 – 12 [11 стр.].

4. К проблеме формообразующего действия инструментовки. Тембротектонические принципы музыкальной формы. // Музыковедение (рекомендовано ВАК), М., 2010, №5, стр. 15 – 23 [9 стр.].
5. Седьмая и Восьмая симфонии А.Шнитке в свете проблемы взаимосвязи тембра и формы. // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 3. Из собрания "Шнитке-центра", М., 2003. – с. 66 – 87 [22 стр.].