

В. И. ЦЫТОВИЧ

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

(ВОПРОСЫ ТЕОРИИ, ИСТОРИИ МУЗЫКИ
И МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ)

Избранные статьи

Издание второе, стереотипное

РЕКОМЕНДОВАНО

*кафедрой музыкального воспитания и образования РГПУ им. А. И. Герцена
в качестве учебных материалов для студентов вузов в изучении
дисциплин «Советская музыка», «Русская музыка XX века»,
«История отечественной музыкальной культуры», «Анализ форм»,
«Инструментоведение», «История оркестровых стилей», «Психология
творческой деятельности», «Основы творческого музицирования»*



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

ББК 85.31
Ц 97

Цытович В. И.

Ц 97 Традиции и новаторство (вопросы теории, истории музыки и музыкальной педагогики): Избранные статьи / Ред.-сост. М. М. Манафова, А. А. Красавин, И. В. Козлова (Цытович); вступ. статья и комментарии М. М. Манафовой. — 2-е изд., стер. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2018. — 320 с.: ноты. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-2412-2 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-359-8 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-154-2 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Сборник статей В. И. Цытовича (1931–2012), композитора, музыковеда, профессора Санкт-Петербургской консерватории, заслуженного деятеля искусств РСФСР, состоит из двух разделов: «Научные статьи» и «Публицистика». В первую часть вошли работы, посвященные проблемам тембра и темброобразования, во вторую — заметки и рецензии на музыкальные события Ленинграда — Петербурга, портретные очерки о деятелях музыкальной культуры и современниках композитора.

Издание будет интересно как музыкантам-профессионалам, студентам, аспирантам, преподавателям музыкальных вузов и колледжей, так и широкому кругу любителей музыки.

ББК 85.31

Collection of V. I. Tsytovich (1931–2012), a composer, musicologist, professor of St. Petersburg Conservatory, Honored Artist of the RSFSR, consists of two parts: “Scientific Articles” and “Essays”. The first part includes the works on problems of timbre and formation of timbre, the second one includes notes and reviews of musical events of Leningrad/Petersburg, portrait sketches of figures of musical culture and contemporaries of the composer.

The publication will be interesting both for professional musicians, students, graduate students, professors of music universities and colleges and for a wide range of music lovers.

Рецензенты:

К. В. ИЛЬГИН — кандидат искусствоведения, доцент кафедры народных инструментов Санкт-Петербургского государственного института культуры.

Н. И. ВЕРБА — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ им. А. И. Герцена

**Выпущено при финансовой поддержке учеников В. И. Цытовича:
Константина Ильгина, Алексея Красавина, Дениса Крутикова,
Алексея Логунова, Ольги Потворовой, Анастасии Таратыновой,
Игоря Томашевского.**

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2018

© В. И. Цытович, наследники, 2018

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», художественное оформление, 2018

Научное наследие Владимира Цытовича

В череде великих имен второй половины XX — начала XXI века встречаются композиторы, внесшие весомый вклад не только в мировое творческое наследие, но и в науку, музыковедение. Среди них — Э. Денисов, А. Шнитке, С. Слонимский и др. В этой плеяде фигура Владимира Ивановича Цытовича (1931–2012) занимает особое место. Уникальность его творчества заключается в том, что все аспекты многогранной деятельности композитора неразрывно связаны между собой. Причем связь эта носит характер взаимовлияния, при котором один вид деятельности обуславливает другой.

Неординарный композитор, блестящий педагог и выдающийся ученый-музыковед, кандидат искусствоведения (1973), заслуженный деятель искусств РСФСР (1990), кавалер Ордена дружбы (2002), В. Цытович в силу удивительной скромности не признавал громких эпитетов и хвалебных отзывов в отношении себя, не стремился громко заявить о себе и своих достижениях. Отчасти в силу именно этого качества личности его вклад в музыкальную культуру и науку до сих пор недооценен.

В. Цытович родился 6 августа 1931 года в Ленинграде. С восьмилетнего возраста начал заниматься музыкой. Тетя композитора была пианисткой, а мать хорошо пела. Дома часто устраивались концерты, которые стали первыми яркими впечатлениями для мальчика. После возвращения из эвакуации юный музыкант продолжил заниматься фортепиано в Доме пионера и школьника.

В 1949 году В. Цытович поступил в музыкальное училище, где обучался по двум специальностям — фортепиано в классе Г. Ганкиной и композиции в классе С. Вольфензона. Занятия с Сергеем Яковлевичем Вольфензоном, учеником М. Штейнберга, представителем школы Н. Римского-Корсакова, дали молодому композитору крепкие навыки и твердое владение техникой сочинения.

Блестяще окончив училище, В. Цытович поступил в Консерваторию, где продолжил заниматься как композицией, так

и фортепиано. Будучи принят в фортепианный класс И. Браудо, В. Цытович зачастую исполнял те сочинения, которые находились под «запретом» после постановлений 1948 года. Среди них — Шестая соната С. Прокофьева, его же Токката и др.

По композиции в Консерватории В. Цытович поступил в класс Бориса Александровича Арапова, обучение у которого укрепило и расширило спектр профессиональных навыков молодого музыканта¹. Ряд камерных и симфонических сочинений, написанных в эти годы, обрел долгую жизнь на концертной эстраде (Симфоническая сюита по сказке П. Ершова «Конек-Горбунок», Пять романсов на стихи А. Блока для меццо-сопрано и фортепиано, Симфониетта для большого симфонического оркестра). Четырехчастная Симфониетта, написанная в качестве дипломной работы, и сюита «Конек-Горбунок»² были сразу же записаны на радио (дирижировал Н. Рабинович).

После окончания консерватории В. Цытович продолжил обучение в классе Б. Арапова в качестве аспиранта³; одновременно с этим он заочно оканчивал фортепианный факультет⁴. За три года аспирантуры им были написаны такие сочинения, как Концерт для фортепиано с оркестром, Симфонические зарисовки «Похождения бравого солдата Швейка» (для чтеца и симфонического оркестра) по Я. Гашеку, Сюита для двух фортепиано — произведения, закрепившиеся в концертной практике и исполняющиеся по сей день.

¹ В. Цытович окончил Ленинградскую консерваторию как композитор в 1958 году (класс Б. Арапова), а в 1961 году получил диплом по специальности «фортепиано» (класс проф. И. Браудо).

² На втором и третьем курсах в связи с командировкой Б. Арапова в Китай композицию у В. Цытовича вел его ученик Ю. Балкашин, теплые отношения с которым сохранились до самой смерти Юрия Анатольевича. Именно под его руководством В. Цытович получил первый опыт написания музыки для оркестра. Им стала Симфоническая сюита «Конек-Горбунок».

³ Высокий профессионализм учителя, его многогранный талант и личное обаяние стали для молодого композитора своего рода «мерилом» профессиональной деятельности. Безмерное уважение и любовь к Б. Арапову — сначала педагогу, а затем и старшему коллеге — В. Цытович пронес через всю жизнь.

⁴ К окончанию консерватории по классу фортепиано в качестве методической работы были написаны шесть пьес «Приключения Чиполлино» (к каждой части прилагались тексты с методическими указаниями). Спустя несколько лет к ним добавились еще шесть частей, и цикл был выпущен издательством «Композитор» (и неоднократно переиздавался впоследствии).

В 1957 году, будучи студентом четвертого курса, В. Цытович был принят в Ленинградский отдел Союза композиторов, а с 1959 года начал преподавать на кафедре инструментовки Ленинградской консерватории, где работал до самой кончины. Педагогическая деятельность стала одним из самых значимых аспектов жизни композитора. С первого года работы В. Цытович вел специальность у студентов-композиторов. Его класс композиции окончили более сорока специалистов. В числе лучших учеников В. Цытович называл П. Геккера, А. Королева, В. Гуркова, Н. Карш, В. Кошелёва, В. Соловьёва, А. Смелкова, А. Красавина, В. Михеенко; большинство его выпускников является членами Союза композиторов. Кроме того, на протяжении более чем полувека под руководством В. Цытовича изучали чтение оркестровых партитур, инструментоведение и инструментовку дирижеры симфонического оркестра, композиторы и музыковеды. Среди дирижеров, окончивших его класс по инструментоведению, инструментовке и чтению партитур, — Ю. Темирканов, В. Альгшуллер, В. Гергиев, А. Паулавичус, Р. Абдуллаев и др.; среди музыковедов — И. Федосеев, А. Белоненко, В. Коннов и др. Высокие профессионализм и мастерство, чуткость и внимательность к ученикам принесли В. Цытовичу заслуженный авторитет и уважение студентов и коллег.

С 1975 по 1985 год В. Цытович руководил кафедрой инструментовки Ленинградской консерватории. Десятилетие его работы в этой должности отмечено рядом нововведений: был восстановлен лекционный курс по истории оркестровых стилей, введены курсы инструментовки для эстрадных оркестров и ансамблей и для оркестра народных инструментов, подготовлен ряд образовательных программ для музыкальных вузов, составлен сборник статей членов кафедры по вопросам инструментовки и оркестровых стилей¹, активизировалась научная работа (кафедра стала принимать участие в обсуждении диссертаций, составлении отзывов), была введена практика соискательства.

Творческое наследие В. Цытовича насчитывает более полусотни сочинений, среди которых в качестве ведущего выделяется жанр концерта. К нему относятся Концерт для фор-

¹ Оркестровые стили в русской музыке / Сост. В. Цытович. — Л.: Музыка, 1987. — 213 с.

тепиано с оркестром (1960), Концерт для альты и камерного оркестра (1965), Концерт для виолончели с оркестром (1981), Концерт для флейты, гобоя, струнного оркестра и ударных (1986), Концерт для гитары и камерного оркестра (1993) и Концертино для фортепиано и камерного оркестра (1971). Также к этому жанру примыкают одночастный Дивертисмент для фагота и камерного оркестра (2003) и последнее сочинение композитора — Музыка для четырех валторн и струнного оркестра (2011).

Симфоническое творчество В. Цытовича представлено, в первую очередь, четырьмя симфониями, разнообразными по составу и строению цикла. Это Симфония № 1 для большого симфонического оркестра и смешанного хора на тексты В. Каменского (1969), Симфония № 2 для камерного оркестра (1974), Симфония № 3 для большого симфонического оркестра (1992) и Симфония-монолог памяти П. Флоренского (№ 4) (1997). Кроме того, В. Цытовичем написаны Симфония для большого симфонического оркестра (1957), Каприччио для большого симфонического оркестра (1976), а также программные произведения: симфоническая сюита по сказке П. Ершова «Конек-Горбунук» (1956), симфонические зарисовки «Похождения бравого солдата Швейка» (для чтеца и симфонического оркестра) по Я. Гашеку и хореографические миниатюры «Подхалим» и «Прометей» (1958). Эти сочинения отличаются изобретательностью, тонким юмором, яркими находками в области музыкального языка и оркестрового письма.

В камерных произведениях композитор с блеском воплотил новые ладовые, фактурные и ансамблевые принципы. Им написан ряд инструментальных сонат и сонатин¹, несколько разнообразных по составу и взаимодействию частей сюитных циклов² и значительное число отдельных сочинений для солирующего инструмента (фортепиано, гитары, органа, удар-

¹ Соната для скрипки и фортепиано (1980), Классическая сонатина для флейты и фортепиано (1980), Сонатина для фортепиано (1984), Соната для виолончели и фортепиано (1995), Соната в стиле неobarocco для фортепиано (2001).

² Сюита для двух фортепиано (1960), Триптих для альты и фортепиано (1962), цикл «10 прелюдий для фортепиано» (1963), Диалог и скерцо для скрипки и фортепиано (1966), Шесть концертных пьес для фортепиано (1966), «Приключения Чиполлино» (12 пьес для фортепиано по сказке Дж. Родари), Прелюдия и хорал для органа (1979), Шесть детских пьес для двух гитар (1983), Интродукция и токката для гитары соло (1995).

ных). Обращения В. Цытовича к вокальным жанрам не столь многочисленны. Это Пять романсов на стихи А. Блока для меццо-сопрано и фортепиано (1956), Три песни на стихи А. Гильена для баритона и фортепиано (1961), Песенки Винни-Пуха (для меццо-сопрано и фортепиано) на тексты Б. Заходера и Ария для сопрано и струнного оркестра (1978).

Уже во время учебы в консерватории проявилось тяготение В. Цытовича к яркой образности, программности, игровой стихии, юмору с одной стороны, и стремление подчинить музыкальный поток строгой конструктивной идее — с другой. Философско-интеллектуальная направленность творчества, стремление к рационализму, желание максимально глубоко «исследовать» тематический материал и его драматургические возможности, приводящие к появлению индивидуальных стилевых и технологических «систем» (так называемая «техника рядов»), — знаковые черты творчества В. Цытовича. В этом впервые проявился научный склад ума композитора, определивший его подход к творчеству — анализ, поиск, размышления.

Отсюда и теснейшая взаимосвязь всех сторон его деятельности. Музыкально-критические выступления в печати влекли за собой философское осмысление исторических и стилевых процессов в культурном пространстве города, страны и мира, обуславливали критический подход к собственному творчеству; научная работа непосредственно влияла на поиски своего языка и стиля, давала технологические идеи, которые в дальнейшем реализовались в сочинениях. Ярчайший пример — «Соната в стиле необарокко». Рецензируя одну из научных работ о музыке барокко, В. Цытович вдохновился идеей общей «интонационной среды», в которой все фактурные элементы происходят из одного интонационного зерна. Композитор воплотил этот замысел средствами современного музыкального языка при помощи «техники рядов» (вариант серийной техники — М. М.) и тотальной полифонизации фактуры. При этом автор многократно подчеркивал, что интонационно его сочинение с барочной традицией совершенно не связано, важна была только идея.

Более глубоким воздействием научных изысканий В. Цытовича на его музыку стало изучение композитором твор-

чества Бели Бартока¹ в 1969–1972 годах и работа над кандидатской диссертацией «О специфике тембрового мышления Бели Бартока»², которая обусловила стилевой перелом в музыкальном языке исследователя. После 1970 года ладовая система его музыки претерпевает качественное изменение: она становится двухпорной («тоника» — «не тоника»), в отличие от классицистско-романтической трехпорной («тоника — субдоминанта — доминанта»). Как следствие выхода за рамки традиционных мажорно-минорных ладовых отношений происходит отказ от ключевых знаков³. Именно пристальное изучение музыки Б. Бартока, ее тембровых и ладогармонических особенностей, обусловило изменение стилевой системы В. Цытовича.

Следы глубокого воздействия музыки Б. Бартока, связанные с тщательным изучением его творчества, можно обнаружить и на других уровнях музыкального стиля В. Цытовича: мелодике, гармонии, темброобразовании, синтаксисе, на принципах развития тематического материала, формообразовании и драматургии. Разумеется, речь идет не о подражании и заимствованиях. Влияние здесь гораздо глубже, оно затрагивает процессы творческого мышления, касается технических приемов, композиционных идей, которые в каждом конкретном случае претворены по-своему и являют собой художественную ценность.

Этот «сплав» личного композиторского опыта, опыта предшественников и современников, воспринятого через занятия

¹ Бесспорно, музыка Бели Бартока — центральная тема научного творчества В. Цытовича. Помимо диссертационного исследования, музыке венгерского композитора посвящен и ряд отдельных статей: «Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и в оркестровых сочинениях» (1972), «Трактовка Бартоком классического принципа экономии тембра» (1979), «Три этюда о Бартоке» (при жизни композитора были изданы только два из них — первый и третий; 1977), «Некоторые аспекты тембровой драматургии» (1976), «Роль Бартока в эволюции тембрового мышления XX века» (1981). Кроме того, Б. Бартока В. Цытович неизменно называл в числе своих любимых композиторов. Поэтому не случайным представляется и название последнего сочинения В. Цытовича — «Музыка для 4-х валторн и струнного оркестра» (2011), отсылающее слушателя к «Музыке для струнных, ударных и челесты».

² Защита состоялась 12 июня 1973 года в Ленинградской консерватории.

³ Исключением являются два «неоклассических» произведения — «Классическая мелодия» для флейты и фортепиано (1975) и «Классическая сонатина» для флейты и фортепиано» (1980), появление ключевых знаков и возрождение тональности в которых обусловлено классической «программой» сочинений.

музыковедением, непосредственно передавался студентам и аспирантам, общение с которыми, в свою очередь, также давало пищу для размышлений и базу для научных обобщений.

Научная работа В. Цытовича включала в себя несколько взаимодополняющих направлений. В первую очередь, это собственные исследования композитора, которые он осуществлял практически на протяжении всей творческой жизни. В. Цытович — автор диссертации и многочисленных научных и публицистических статей. Кроме того, его перу принадлежит и написанная в конце 70-х годов и до сих пор неопубликованная монография «Колорит оркестровой фактуры (первая половина XX века). Опыт исследования»¹. Вторым фронтом научной работы композитора была деятельность по составлению и редактированию научных сборников: В. Цытович является составителем и автором вступительной статьи уже упомянутого сборника «Оркестровые стили в русской музыке»; в последние годы он осуществлял научную редактуру первого и второго томов хрестоматии по истории оркестровых стилей «Русская симфоническая музыка XIX — начала XX в.»². Третье направление — это научное руководство и рецензирование, к которым композитор относился с особой тщательностью и добросовестностью. Под его началом было написано не менее семи диссертационных исследований³, а количество

¹ Цытович В. Колорит оркестровой фактуры (первая половина XX века). Опыт исследования. Рукопись. Личный архив композитора. — [Не датирована]. — 125 с.

² Русская симфоническая музыка XIX — начала XX в. Хрестоматия по истории оркестровых стилей. Т. 1. / Ред.-сост., авт. вступ. ст. и справ. разд. — Н. Мартынов. — СПб: Ut, 2000. — 437 с.; Русская симфоническая музыка XIX — начала XX в. Хрестоматия по истории оркестровых стилей. Т. 2. / Ред.-сост., авт. вступ. ст. и справ. разд. — Н. Мартынов. — СПб: Ut, 2008. — 420 с.

³ С. Борисов «Структура оркестра русских народных инструментов и тенденции его развития» (защищена в 1983 г.); М. Шавинер «Темброколеристические свойства фортепианной фактуры И. Брамса» (защищена в 1988 г.); К. Ильгин «Гитара классическая и русская (семиструнная). Бытование и исполнительство» (защищена в 2003 г.); С. Лаврова «Цитирование как проявление принципа комплементарности в творчестве композиторов последней трети XX века» (защищена в 2005 г.); М. Манафова «Темброколеристические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века (на примере творчества Э. Денисова)» (защищена в 2011г.); Д. Крутиков «Гитарное искусство Петербурга — Петрограда — Ленинграда в первой половине XX века» (защищена в 2011 г.); Р. Зубатова «Функциональность инструментовки квартетов Д. Шостаковича» (написана в 80-е годы, сведений о защите нет).

рецензий на диссертации и авторефераты настолько велико, что не поддается даже примерному подсчету.

Диапазон научных интересов В. Цытовича широк: от музыки эпохи барокко до творчества современников последних лет, от детской музыки до симфонии. Однако центром и своего рода «ядром» исследовательской деятельности композитора стал тембр и вопросы, связанные с ним. Можно сказать, что композитор стоял у истоков науки о тембре: его статьи о Б. Бартоке, а также кандидатская диссертация дали начало процессу осознания многоуровневой природы тембра.

В работах В. Цытовича складывается стройная концепция, помогающая осознать закономерности темброобразования и тембровой драматургии. Признавая тембр ведущим элементом музыкальной системы XX века, В. Цытович пишет о многогранности, многопараметровости этого явления.

Основные теоретические понятия впервые были изложены в статье В. Цытовича «Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и в оркестровых сочинениях» (вышла в 1972 году), а также в его диссертации. Отталкиваясь от учения А. Н. Сохора¹, композитор пишет о существовании узкого и широкого значения термина «тембр»: «... под словом “тембр” подразумевается не только узкая характеристика звучности отдельного инструмента, но и производное нескольких или многих тембров, которое принято называть “колоритом”. “Тембр” и “колорит” рассматриваются как идентичные понятия². В контексте этого расширилась и сама трактовка термина: «...с тембром связана не только оркестровая музыка, поэтому оркестровка — частный случай проявления тембрового мышления»³.

Понимание тембра как многосоставного явления потребовало от исследователя введения новых теоретических понятий, касающихся тембра и темброобразования. Это иллюзорный

¹ По словам В. Цытовича, А. Сохор в лекционном курсе, прочитанном в Ленинградской консерватории в начале 1950-х годов, отмечал четыре вида тембра: инструментальный, гармонический, регистровый и фактурный. Именно эта идея о сложной, многосоставной природе тембра стала отправной точкой собственных исследований В. Цытовича.

² Цытович В. И. О специфике тембрового мышления Белы Бартока. Автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. — Л.: ЛОЛГК, 1973. — С. 3.

³ Там же, с. 2.

и реальный тембры, тембровый рельеф, нейтральный тембр, интервал-тембр и др.

В основе разделения тембра на иллюзорный и реальный лежит идея о разных способах возникновения звучности, тонко «услышанных» и осознанных композитором. В одном случае внимание слушателя к тембру привлекается при помощи звучания отдельного инструмента (или группы инструментов) — исследователь обозначил этот вид тембра как «реальный». В другом тембровое пятно может выделяться благодаря использованию специфических регистровых, гармонических, фактурных или всех в совокупности приемов — это «иллюзорный» тембр, не зависящий от инструментовки. При этом его элементы существуют как единое целое, не дифференцируясь на отдельные составляющие: «... если разложить фактуру на составляющие ее элементы, то тембр пропадает, и ни один элемент не может воссоздать хотя бы частицу общей “синтетической” звучности»¹. Разделение тембра на реальный и иллюзорный в зависимости от его генезиса стало качественно новым шагом к пониманию природы этого явления, и как следствие — к выявлению принципиально новых композиционных, формообразующих и драматургических закономерностей в музыке XX века.

Следующая ступень в научных изысканиях В. Цытовича — вопросы функционирования описанных видов тембра в рамках различных стилей. На примере музыки Б. Бартока композитор рассматривает особенности восприятия иллюзорного и реального тембров в политембровой (оркестровой) в монотембровой (квартетной) фактурах, анализирует влияние фактора времени в этих случаях, пишет о различном воплощении принципа «экономии тембра» в однотембровых и монотембровых произведениях. Тонкое понимание процессов, происходящих в музыке, основанной на принципах тембровой игры, позволило композитору выявить новые драматургические закономерности. Вводя в научный обиход понятия «тембровый рельеф», «тембровая кульминация», анализируя нюансы формообразования музыки Б. Бартока, он, по сути, открывает новую страницу в бартоковедении и в дальнейшем выходит на уровень обобщения роли тембра в музыке XX века:

¹ Цытович В. И. О специфике тембрового мышления Бели Бартока. Автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. — Л.: ЛОЛГК, 1973. — С. 6.

тембр теперь не только краска, но и функция — структурная, формообразующая, драматургическая.

Понимание тембровых закономерностей современной музыки дало возможность исследователю бросить ретроспективный взгляд и на более ранние эпохи. При этом ему стала очевидной колоссальная разница в отношении к тембру композиторов XX столетия и мастеров барокко и классицизма. Свои взгляды на проблематику тембра в баховскую эпоху В. Цытович изложил в статье полемиического характера «К вопросу о роли тембра в музыке И. С. Баха»¹. Отправной точкой для высказывания авторской позиции стал научный спор о значении тембра в музыке И. С. Баха между А. Карсом и А. Веприком. В. Цытович видит причину столь непримиримых споров в изменении восприятия музыки И. С. Баха современным слушателем, а разрешение полемики в данном случае возможно через признание приоритета фактурной конструкции над тембровой в драматургии великого немецкого полифониста. И, чтобы наглядно подтвердить изменившиеся «тембровые парадигмы», композитор анализирует драматургию второй части Первого Бранденбургского концерта и Фугу (ричеркату) из «Музыкального приношения» в переложении для оркестра А. Веберна. Сравнение подходов к тембровой и фактурной драматургии этих сочинений выявляют коренные изменения в самом мышлении композиторов, что подтверждает мысль В. Цытовича о смене тембровых «приоритетов», наступившей в XX веке.

Теория тембра получает свое закономерное развитие и в более поздних работах композитора. Так, две статьи 80-х годов — о К. Дебюсси² и о С. Прокофьеве³, — ставшие вершиной научной мысли В. Цытовича, воспринимаются как некий микроцикл, так как в них разрабатываются одни и те же положения его научной системы. Анализируя оркестровую фактуру сочинений обоих композиторов, исследователь выводит

¹ В дальнейшем композитор переработал и расширил эту статью — в рукописях она носит название «Некоторые аспекты тембрового анализа». Третий ее вариант был издан в 1976 году под заголовком «Некоторые аспекты тембровой драматургии».

² Цытович В. Фонизм оркестровой вертикали Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века. — Л.: Музыка, 1983. — С. 64–90.

³ Цытович В. Колористические черты оркестровой фактуры в музыке С. Прокофьева // Оркестровые стили в русской музыке / Сост. В. Цытович. — Л.: Музыка, 1987. — С. 95–105.

стилевые закономерности темброобразования у каждого автора, раскрывает специфику их мышления. Это и тесная взаимосвязь тембра и фактуры в музыке К. Дебюсси, являющаяся выражением феномена фактурного темброобразования, и так называемая «автономия тембра» в его творчестве; и трезвучие как «элементарная единица» стиля и «единица фонизма» оркестровой фактуры С. Прокофьева, создающая неповторимый тембровый эффект, что ставит данного автора на совершенно особое место в череде композиторов XX столетия и т. д. Все тезисы опираются на блестящий анализ оркестровых и камерных сочинений, поражающий порой тонкими замечаниями и детальной проработкой.

Говоря о научных трудах В. Цытовича, нельзя не отметить и саму манеру изложения материала: точную, логичную, опирающуюся на неопровержимую доказательную базу в виде анализа музыкальных фрагментов. При этом наблюдается и «эволюция» стиля автора в сторону большей лаконичности, ясности высказываний, точности формулировок и тезисов. Стоит отметить также, что при работе над научными статьями (как, впрочем, и при создании собственных сочинений) композитор не боялся многократных изменений и переделок: многие опубликованные работы стали итогом напряженного поиска, о чем свидетельствует наличие нескольких статей-предшественниц, улучшавшихся от версии к версии. Такая тщательность и щепетильность в проработке материала многое говорит о характере композитора, однако это тема для совсем другого исследования.

Публицистические статьи В. Цытовича открывают еще одну сторону его дарования. В них иной стиль высказывания, форма и сам способ взаимодействия с материалом: если научные статьи — это движение «вглубь» темы, то в публицистических заметках композитор демонстрирует всю широту своих взглядов и кругозор. Как правило, написанные «по случаю», эти работы изобилуют меткими наблюдениями, точными и емкими характеристиками. Кроме того, зачастую предмет обсуждения — это повод для высказывания собственных мыслей философского содержания, тех, что вынашиваются годами и являются итогом длительных размышлений, погружения в самую суть музыкального искусства).

Любовь к музыке, преданность своему делу, профессии — главные качества, открывающиеся в публицистике В. Цытовича. Они проявляются и в безмерном уважении к своим учителям, к коллегам по цеху, артистам и музыкантам, с которыми композитору приходилось сотрудничать, и в тактичности, чутком и бережном отношении к таланту (особенно начинающему!), и в умении подмечать важнейшие детали и нюансы.

Пропагандист современной академической музыки во всех ее проявлениях, В. Цытович всячески приветствовал все новое и свежее в композиторском ремесле, оставаясь при этом духовным хранителем традиций петербургской композиторской школы. Именно поэтому статьи о «столпах» петербургской (ленинградской) композиторской школы (Б. Арапове, Ю. Балкашине, О. Евлахове, В. Салманове, И. Финкельштейне и др.) соседствуют с заметками о творчестве молодых композиторов, студентах и аспирантах консерватории. При этом главными качествами, находящими неизменную поддержку и одобрение автора, становятся преданность искусству, трудолюбие и профессиональное мастерство.

Еще одна грань личности В. Цытовича, с блеском заигравшая в его публицистике, — это специфическое, характерное для него чувство юмора. Мягкая ирония, парадоксальные высказывания, небольшие юмористические зарисовки не столько украшают повествование, сколько дают возможность читателю увидеть ситуацию в новом ракурсе, прочувствовать личную позицию автора, окунуться в атмосферу события.

Читая статьи В. Цытовича об учителях и старших коллегах, а затем анализируя его собственные умозаключения, можно убедиться, что вложенные педагогами идеи, мысли, принципы «проросли» в творчестве композитора и дали богатые всходы в виде собственной системы ценностей, взглядов на проблемы искусства и педагогики. В этом отношении В. Цытович является преемником и продолжателем лучших традиций петербургской (ленинградской) композиторской школы, восходящей к таким столпам русской музыкальной культуры, как Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов, К. Лядов и др.

Приверженность традиции (но не традиционализму!) проявилась в собственном творчестве В. Цытовича в тяготении к классическим жанрам (соната, симфония, концерт), хотя их трактовка зачастую оказывалась новаторской как по форме,

так и по содержанию. Уважение к истокам, трепетное отношение к высочайшему мастерству предшественников прослеживается и в публицистике — он много пишет о петербургской композиторской школе, о ее истоках и достижениях. Характерно, что и в педагогике В. Цытович был приверженцем академических норм, особенно при обучении композиции. При этом, как уже отмечалось, музыкальный язык его собственных сочинений далек от традиционного. И тем не менее, даже уходя в неизведанные ранее области стиля, жанра, музыкального языка, композитор всегда сохранял глубинную связь с традицией.

Настоящий сборник состоит из двух разделов. Первый из них включает в себя научные работы В. Цытовича, во второй вошли его публицистические статьи и заметки¹. Помимо оригинальных статей в раздел «Публицистика» включены выдержки и фрагменты опубликованных ранее материалов, содержащие наиболее яркие высказывания и рассуждения композитора и озаглавленные «В. Цытович: о творчестве, исполнительстве, педагогике (из статей разных лет)». Нотные примеры к первому разделу вынесены в Приложение в конце издания.

При подготовке сборника статей В. Цытовича была проведена большая работа в личном архиве композитора, в процессе которой был обнаружен ряд неопубликованных ранее материалов. Найденные статьи и очерки в большинстве своем включены в настоящее издание. Это, в первую очередь, научные труды «Трактовка Бартоком классического принципа экономики тембра», «К вопросу об эволюции оркестрового стиля Й. Гайдна», «Роль Б. Бартока в эволюции тембрового мышления XX века», статья обзорного характера «П. И. Чайковский», а также ряд публицистических статей («Концерт из произведений Й. Гайдна», «К 110-й годовщине со дня рождения О. К. Калантаровой», «Из истории Кафедры инструментовки», «[О Вольфганге Вайгеле]», «[О Юрии Анатольевиче Балкашине]» и заметка «[Кафедра композиции и кафедра инструментовки: от прошлого к настоящему]»). В изданных ранее работах восстановлены фрагменты, по тем или иным причинам со-

¹ Раздел «Публицистика» содержит три группы статей: рецензии на концерты и прочие музыкальные события, портретные очерки и автобиографические очерки.

кращенные при печати. Так, статья, вышедшая под заголовком «Два этюда о Бартоке» первоначально содержала в себе три части и была озаглавлена, соответственно, «Три этюда о Бартоке»; в настоящем сборнике второй этюд, изъятый при первой публикации в связи с необходимостью уменьшить объем издания, восстановлен по рукописи. Сведения о публикации, имеющихся редакциях, истории написания и редактирования и проч. даны в комментариях к каждой статье. Кроме того, в данной публикации сохранены авторские заголовки всех работ; в неизданных ранее и неозаглавленных статьях названия даны в квадратных скобках.

В связи с тем, что тембр в музыке второй половины XX — начала XXI века выходит на одно из ведущих мест, публикация работ В. Цытовича представляется как никогда актуальной и востребованной. Именно в его статьях формулируются базовые понятия *общей теории тембра*, системное изучение которой — задача ближайших десятилетий.

Значение научного и публицистического наследия В. Цытовича для понимания его творчества не менее важно. В его работах раскрываются масштаб и колоссальная мощь интеллекта композитора, возникают автобиографические картинки, в которых слышится живое слово автора, поднимаются значимые для него темы. Опубликованные в одном издании, статьи позволяют яснее увидеть различные стороны таланта В. Цытовича: это и выдающийся музыкант, и великолепный ученый, и чуткий педагог, и публицист, и философ, и пропагандист современной музыки, и хранитель традиций петербургской композиторской школы, и многогранная, одареннейшая Личность.

І. Научные статьи

Размышления о роли мелодии в современной музыке

Опубликовано: Цытович В. Размышления о роли мелодии
в современной музыке // Критика и музыковедение. —
Л.: Музыка, 1980. — С. 54–61.

Какова роль мелодии, или, вернее, мелодического начала, в современной музыке?

Для того чтобы попытаться кратко ответить на этот вопрос, вероятно, нужно отказаться от чисто теоретического рассмотрения, так как в этом случае появится необходимость затронуть целый ряд проблем, каждая из которых слишком велика для небольшой статьи. Не следует, видимо, делать широких обобщений относительно тематизма вообще, частным случаем проявления которого является мелодическое начало. О функциональности тематизма написана превосходная монография Е. Ручьевской¹, основным достоинством которой является тонкое понимание проблем, стоящих перед современной музыкой.

Ограничимся некоторыми практическими соображениями, то есть рассмотрим вопрос с точки зрения композиторской практики. Отказываясь, таким образом, от целого ряда теоретических аспектов, тем не менее, невозможно избежать других сторон вопроса, непосредственно связанных с задачами композиторского творчества и представляющих собой столь же обширную область.

Разумеется, нет никакого смысла ограничиваться гомофонно-гармоническим принципом, при котором четко дифференцированы мелодия и сопровождение. Далеко не вся современная музыка имеет гомофоническую фактуру, и подобный подход был бы, по меньшей мере, недальновидным. В развитой полифонической ткани мелодия так же заметна и таким же образом влияет на слушательское восприятие, как и в случаях с использованием более элементарной фактуры.

Но почему же именно мелодии уделяется такое большое внимание? Почему из всех средств музыкальной выразитель-

¹ Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. — Л.: Музыка, 1977. — 160 с.

ности главным образом мелодия оказывается тем многоярусным компонентом музыкального языка, который отвечает запросам слушателей самого различного уровня?

Вероятно, мелодию легче всего воспроизвести, запомнить, а затем узнать при прослушивании. Несомненно, ритм в современной музыке также играет огромную роль, и его также легко можно воспроизвести, но он оказывается в подчиненном положении по отношению к мелодии и способствует ее запоминанию, если мелодия имеет яркий ритмический рисунок. Мелодический рисунок, разумеется, тоже должен быть ярким.

Но что такое «яркость»? К сожалению, это также необъяснимо, как до конца необъяснимо и то, что такое талант, каким образом некая «нервная энергия» вкладывается талантливым композитором в написанную им музыку, а затем музыка «излучает» эту «энергию». Не все произведения композиторов, конечно, обладают собственной яркостью. Иногда музыка светит, так сказать, отраженным светом, или, грубо говоря, композиторы берут яркость «напрокат». При этом им уже не нужно вкладывать свою «нервную энергию», и все становится гораздо проще. Но слушателя порой это мало волнует. Взятая «напрокат» яркость действует почти так же безотказно, как и подлинная. Это особенно касается жанров бытовой музыки, и нужно иметь определенную подготовку, чтобы ощутить это различие.

И все-таки мелодическая яркость — основной критерий успеха огромного большинства музыкальных произведений. Как можно говорить о роли мелодии в современной музыке, если мелодическая яркость оказывается столь необъяснимым явлением? Единственный выход — объяснить это явление каким-то реальным понятием. Как раз таким понятием и может быть *запоминаемость*¹ мелодии, и, хотя объяснение получается приблизительным (так как запоминается иногда не столько яркие, сколько «взедливые» мелодии), все же это приближение к истине.

Итак, поговорим о роли *запоминающегося мелодического начала* в современной музыке.

Существует мнение, что мелодизм изжил себя, что современные средства выразительности, которыми пользуются авторы серьезной музыки, противопоставлены мелодизму. Дей-

¹ Здесь и далее выделено автором. (Прим. ред.-сост.).

ствительно, в некоторых сочинениях, изобилующих сонористическими и алеаторическими приемами, трудно найти мелодическое начало, а тем более развернутую напевность, какой она была в XIX веке. В нашем веке мелодия претерпела значительные изменения, и, прежде всего, она стала короче. В творчестве многих композиторов она превращается в мотив, и поэтому мелодическое развитие сменяется мотивной разработкой. Такова музыка И. Стравинского и Б. Бартока, А. Онеггера и П. Хиндемита, Р. Шедрина и С. Слонимского. Но музыка широкого мелодического дыхания также существует, правда, не всегда можно наблюдать законченное мелодическое построение. Пожалуй, только у С. Прокофьева существует несметное богатство ярко очерченных и вполне завершенных мелодических построений. У Г. Малера и Д. Шостаковича, например, такой очерченности и завершенности гораздо меньше и основное внимание уделяется мелодическому развитию.

Такое разнообразие подходов к пониманию мелодического начала можно все же объяснить общим для всех случаев принципом: наличием интонационного зерна.

Можно спорить по поводу проявления или отсутствия мелодии, по поводу преимущества завершенных построений перед «*durchkomponiertes Lied*»¹ или наоборот, но одно остается совершенно бесспорным: необходимость интонации как основы музыкальной мысли. Там, где исчезает интонация, композитор перестает быть творцом, перестает нести ответственность за плоды своего труда и становится по существу таким же сторонним наблюдателем, каким является любой слушатель.

В этом отношении использование, например, неконтролируемой алеаторики таит в себе определенную опасность. Возлагая всю инициативу на исполнителей, композитор действительно снимает с себя всякую ответственность за художественный результат данного эпизода. Ц. Когоутек в своей книге «Техника композиции в музыке XX века»² отдает преимущество контролируемой алеаторике, так как в этом случае сохраняются предусмотренные автором мотивные построения,

¹ Сквозная вокальная форма. (Прим. ред.-сост.).

² Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. — М.: Музыка, 1976. — 358 с.

и алеаторический принцип распространяется главным образом на ритмическое соотношение длительностей и элементов полифонической фактуры. Тем самым сохраняется интонация, а «размывается» только ритмическая сетка. Наиболее яркие примеры контролируемой алеаторики можно найти у В. Лютовского, в частности в его Второй симфонии.

При неконтролируемой алеаторике «размывается» сама интонация, музыка часто превращается в «белый шум», и о мелодическом начале говорить не приходится.

Что касается сонористики, то это — многосторонний прием, частично включающий алеаторику при наличии большого количества голосов. Сонористический эффект возникает в том случае, если отдельные линии, составляющие оркестровую вертикаль, теряют свое звуковысотное значение, а общий комплекс звучания приобретает особую тембровую окраску. На первый взгляд кажется, что потеря звуковысотности снимает всякую возможность проявления интонации, но это не совсем так. Если сонористический комплекс не является кластером, то цепь таких комплексов может прослушиваться как интонируемая последовательность. Такой чрезвычайно интересный прием можно назвать интонационно контролируемой сонористикой.

Думаю, что не будет особого греха, если я сошлюсь на свое сочинение. Во Второй симфонии для камерного оркестра, основанной на монотематическом принципе, перед кодой второй (последней) части один из вариантов основной темы (мелодии!) проводится в замедленном темпе шестиголосными аккордами, составленными из политональных линий. Несмотря на то, что звуковысотность и вертикаль превращаются в тембр, образуя сонористический эффект, при котором слух не фиксирует определенной высоты звучания, мелодические интонации, общий контур мелодии прослушиваются великолепно, мелодия узнается (потому что, надеюсь, запоминается).

Но бывают случаи, когда тематическая яркость, запоминаемость мелодического рисунка не способствует успешному восприятию.

Современная музыка, как это ни странно, страдает иногда от перенасыщения мелодизмом. Заманчивая идея «оправдать» интонационно все элементы фактуры и тем самым добиться максимального совершенства и единства стиля может при-

вести к противоположным результатам. Даже самое удачное мелодическое зерно «вязнет» в монотонии полифонической роскоши, превращающей музыку в маловыразительный фон. В этом случае любая смена фактуры, любое нарушение стилового единства могло бы спасти положение, вернув музыке осмысленность и выразительность, и я убежден, что в этом заключается одна из причин настоячивых полистилистических поисков в современной музыке.

Осмысленность и выразительность произведений крупной формы зависит еще от одного обстоятельства, самым тесным образом связанного с восприятием интонационно-мелодического начала. В крупных сочинениях с особой силой проявляется диалектика эмоциональной и рациональной сторон композиторского творчества, и конструктивное начало становится совершенно необходимым для организации формы, для построения той логической конструкции, которая недоступна непосредственной эмоциональности. Конструктивное начало может проникать достаточно глубоко в недра «композиторской кухни». Можно привести многочисленные примеры, когда такое проникновение дает превосходный результат. Творчество И. С. Баха насквозь «пронизано» этим началом, но его музыка живет уже больше двух столетий и не только не теряет своей свежести, но раскрывается перед современным слушателем новыми, иногда довольно неожиданными гранями. Головоломная архитектоника финала симфонии В. А. Моцарта «Юпитер» не лишает музыку жизненной силы, а, напротив, становится одним из необходимейших компонентов этого гениального сочинения. Очень примечательна в этом отношении конструктивная логика Б. Бартока, «распространяющаяся» на всю музыкальную ткань, даже на многие микроэлементы фактуры (об этом говорит применение принципа симметрии, принципа «золотого сечения», логики «осевой системы» в построении вертикали).

И только основной микроэлемент фактуры недоступен конструктивному началу. Это — интонационно-мелодическое зерно. Подобно живой клетке, мелодическая интонация становится основой «музыкального организма», и любой конструктивный принцип играет в этом случае лишь роль «множителя». Удачная интонация, удачный оборот, удачная мелодия могут дать путем конструктивных преобразований

целую рассыпь блистательных находок. Композитору остается только выбирать наиболее подходящие варианты. Таким образом, если «множимое» обладает художественными качествами, то «множитель» может их не иметь, однако «произведение» (!) получается художественным.

Если же яркое мелодическое начало, «живая» интонация отсутствуют, то никакие ухищрения, никакая техника и конструктивные принципы не могут создать живой музыкальный организм. В этом случае возникает «мертворожденное» произведение, так как «множимое» «равно нулю», и, как известно, при этом «произведение» тоже «равно нулю».

Несомненно, такое объяснение является в значительной мере упрощенным, фигуральным. Для того чтобы создать музыкальное произведение, композитору, конечно, недостаточно вложить свою «нервную энергию» только в интонационно-мелодическое зерно, а дальше — уже дело мастерства. Это не так просто. И все же приведенная арифметическая аналогия кое-что объясняет.

Недаром великий «конструктивист» Б. Барток уделял такое огромное внимание изучению народного творчества. Его «Микрокосмос» является блестящей лабораторией, в которой ставились бесчисленные опыты работы с «живой» народной интонацией, с интонацией, которая запоминается, усваивается и которая при всей сложности бартоковской музыки обеспечивает ей жизнеспособность, контакт со слушателем. Слушатель должен быть в данном случае подготовленным.

Здесь возникает еще одна проблема, которой мы коснемся немного позже.

Конструктивизм В. А. Моцарта также относится к чему угодно, только не к интонационному материалу. В. А. Моцарт не изобретал интонаций. Г. Чичерин в книге о В. А. Моцарте пишет о том, что его новаторство заключается именно в утверждении живой интонации. Его оперы — а В. А. Моцарт является прежде всего оперным композитором, хотя нашему современнику это не сразу приходит в голову — подлинная революция на музыкальной сцене. С операми В. А. Моцарта на сцену пришел живой человек, имеющий характер, свой неповторимый художественный образ. Эту революцию В. А. Моцарт совершил при помощи мелодической основы, которая пронизывает всю его музыку, в том числе и симфо-

нию «Юпитер». Поэтому блистательная полифоническая работа только умножает жизненную силу гениальной музыки В. А. Моцарта.

Это же в полной мере относится и к творчеству И. С. Баха, совершившего на другой почве и в другое время подобную революцию. И хотя мелодическая основа трехсотлетней давности, казалось бы, не должна находить живого отклика у современного слушателя, тем не менее И. С. Бах оказывает огромное влияние именно на современную бытовую музыку. Причин здесь много. Это и баховская объективность, ненавязчивость, позволяющая вкладывать иное содержание в готовую форму, и великолепное совершенство стиля, и красота этого стиля, и, наконец, красота, яркость и запоминаемость мелодии. Никуда от этого не деться!

Эстрадные композиторы без зазрения совести берут «напрокат» баховскую яркость, баховский гармонический «костяк» и мелодическую основу. У наиболее талантливых это получается совсем неплохо: баховские интонации приобретают новый смысл, наполняются новым содержанием.

Часто приходится слышать, что современная серьезная музыка утрачивает контакт с аудиторией. Действительно, если раньше бытовые жанры и большое, серьезное музыкальное искусство были очень близки, то постепенно их расхождение все больше усиливалось. В настоящее время это расхождение достигло таких катастрофических размеров, что невозможно равнодушно относиться к этой проблеме. И дело здесь не только в том, что, как говорят некоторые, в современной музыке нет мелодии. Почему-то даже среди людей, интересующихся искусством, собирающих пластинки, бытует совершенно нелепый взгляд: старая музыка — это классика, а новая — эстрада, легкий жанр, пришедший на смену классике. На самом же деле на смену классике пришла современная серьезная музыка, о которой такие люди не имеют ни малейшего представления, а легкий жанр пришел на смену старым бытовым жанрам. Элементарная безграмотность некоторых любителей музыки не дает им возможности не только проявить исторический взгляд в подходе к музыкальным явлениям, но и, конечно, понять и оценить новые черты мелодического начала, сменившие мелодичность классиков прошлых эпох. И все-таки о росте отчуждения слушательской аудитории от современной

серьезной музыки нельзя не думать. Объяснить это явление только элементарной безграмотностью нельзя.

Прошли те блаженные времена, когда новая симфония вызывала всеобщую заинтересованность, когда в каком-нибудь итальянском кабачке напротив оперного театра кормили бесплатным обедом того, кто толково мог рассказать содержание новой оперы. К сожалению, люди уже не живут музыкой, искусством в такой степени.

Может быть, к такому печальному положению отчасти привело и излишнее увлечение конструктивизмом, при котором этот принцип стал понемногу распространяться и на интонационно-мелодическую основу.

Серийная и сериальная музыка, казалось, открыла перед композиторами XX века неограниченные возможности, создав совершенно новую универсальную логику вертикали и горизонтали. Но наиболее последовательный додекафонист, выдающийся австрийский композитор Антон Веберн, перу которого принадлежат поразительные по красоте сочинения, испытал кризис своего метода. Неограниченные перспективы оказались в какой-то степени иллюзией. Метод не давал возможности написать развернутое сочинение, да и сама свежесть звуковысотных соотношений, вероятно, стала быстро притупляться.

Не лежит ли причина этого явления в распространении конструктивного принципа на изначальную молекулу музыкальной выразительности — интонацию, мелодическое начало? Бела Барток сумел преодолеть додекафонию как систему именно благодаря обращению к народному мелосу, к мелодически яркому материалу, который, как было сказано выше, можно запомнить и воспроизвести.

Вероятно, американский композитор Роджер Сешнс, работающий, по его же собственным словам, «с симметричными сериями, либо с такими сериями, которые могут быть модифицированы в симметричный ряд»¹, рассматривает конструктивизм в значительной мере как самоцель. По-видимому, в его музыке преобладает конструирование основной интонации над поисками живой музыкальной основы, и в этом заключа-

¹ Цит. по: Шнеерсон Г. Портреты американских композиторов. — М.: Музыка, 1977. — С. 110.

ется причина затрудненного восприятия произведений видного американского симфониста, о чем пишет Г. Шнеерсон.

Неверно, что музыка плохо воспринимается из-за своей сложности. Причина, как мне кажется, в отсутствии живой интонационно-мелодической основы. При всей сложности музыки Б. Тищенко, в которой конструктивное начало довольно значительно, контакт с музыкально развитым слушателем всегда есть, так как даже самые сложные его сочинения обладают четким тематизмом, построенном на выпуклых, живых интонациях.

Итак, мелодическое начало, наличие выпуклых и запоминающихся интонационных «зерен» совершенно необходимо для восприятия музыки. Где же брать эти интонации? Несомненно, народное творчество всех эпох может служить превосходным источником интонаций для композитора. Несомненно и то, что музыка быта также может сослужить хорошую службу.

И не следует ли ожидать сближения на новом уровне так, казалось бы, безнадежно разошедшихся бытовых и серьезных жанров? Ведь во все времена профессиональная серьезная музыка питалась бытовыми интонациями. Почему же в поисках современного мелодизма композиторы, испытывающие иногда своеобразный «интонационный голод», почти не обращаются к богатейшему слою самой современной бытовой музыки? Симфония XIX века не становилась вальсом от того, что использовала вальсовые интонации. Вероятно, не следует бояться жанрового разрыва, может быть, он не так уж катастрофичен, а живая интонационно-мелодическая основа, имеющая безотказный отклик у самого широкого слушателя, не так уж безнадежно находится «по ту сторону» вкусовых, эстетических «норм» большого искусства.

Речь идет, конечно, не о коллажах так называемого «третьего направления», а об интонационно-мелодическом переосмыслении современной музыки быта, «потребительского искусства» (по выражению известного западногерманского философа и социолога, музыковеда и музыкального критика Теодора Адорно). В «потребительском искусстве», как и в любом другом, есть талантливые образцы, есть подражание, есть откровенная халтура. Вне всякого сомнения, талантли-

вые образцы могут дать богатую пищу для размышления, да и не только для размышления.

Не ждет ли композитора, отважившегося на эту «переплавку», действительно необозримая перспектива интонационно-мелодического богатства, восстановления контакта со слушателем? Не ждет ли его успех, подобный феноменальному успеху «Рапсодии в блюзовых тонах» Джорджа Гершвина?

Время покажет. Конечно, такой путь не может быть единственным для разрешения всех проблем, стоящих перед современными композиторами. Но я не сомневаюсь, что этот путь возможен, так как он возвращает музыкальному искусству утраченное в какой-то степени живое, запоминающееся мелодическое начало и поэтому возвращает также и ту многоярусность восприятия, которая во все времена способствовала успеху большой музыки.

Некоторые аспекты тембровой драматургии

Опубликовано: Цытович В. Некоторые аспекты тембровой драматургии // Современные вопросы музыкознания. — М.: Музыка, 1976. — С. 207–237¹.

Среди возможных аспектов музыкального анализа есть одна область, которой уделяется сравнительно мало внимания. Это — раскрытие тембровых закономерностей в формообразовании произведения. Даже при анализе современной музыки, в которой эти закономерности приобретают особенно заметное значение, авторы теоретических работ часто обходят молчанием все, что касается тембрового фактора, ограничиваясь разбором гармонии, лада, ритма, композиционного построения. Лишь в последние годы вопросам инструментовки стало уделяться больше внимания. Работы Н. Агафонникова, Г. Благодатова, Э. Денисова, Н. Зряковского, Д. Клебанова, С. Слонимского, И. Финкельштейна, А. Шнитке внесли много ценного в решение этих проблем. В более ранних исследованиях в этом направлении было сделано не так много. К тому же, иногда расхождения во взглядах на некоторые существенные положения затрудняли дальнейшее развитие этой области музыкознания.

I

Одним из примеров такого расхождения могут служить споры о значении тембра в музыке И. С. Баха. Если мы не стремимся к последовательной историчности тембрового анали-

¹ До публикации данная статья прошла длинный путь переработок и дополнений и свой конечный вид приобрела далеко не сразу. Начальным импульсом для ее написания, очевидно, стал тезис о том, что тембровое мышление в баховскую эпоху еще не сложилось в той степени, чтобы можно было говорить об осмысленной тембровой драматургии в произведениях того времени. Эта мысль была разработана в статье полемического характера «Об отношении И. С. Баха к тембру». В процессе работы композитор несколько раз менял ее название, подыскивая наиболее удачное: сначала «О роли тембра в музыке И. С. Баха», затем еще один вариант — «К вопросу о роли тембра в музыке И. С. Баха» (сведений об их публикации нет; сохранились рукописи в личном архиве В. Цытовича). Далее статья была дополнена историческим обзором, в котором раскрывалась эволюция взглядов на тембр и тембровую драматургию и озаглавлена «Некоторые вопросы тембрового анализа» (также не публиковалась). В изданном в 1976 году варианте исторический экскурс отсутствует, однако к первой части, раскрывающей закономерности тембровой драматургии разных эпох на примерах Бранденбургских концертов и Фуги (ричеркаты) И. С. Баха—А. Веберна, присовокуплена вторая, посвященная Пятому квартету Б. Бартока. В настоящем издании восстановлен фрагмент с историческим обзором, помогающий более полно представить эволюцию тембрового мышления от И. С. Баха до наших дней. (Прим. ред.-сост.).

за, в каждом конкретном примере необходима определенная историческая «поправка», так как тембровые закономерности не всегда проявлялись в равной степени, не всегда имели одинаковое значение в формообразовании.

Б. Асафьев рассматривает развитие тембровых качеств как вероятный путь музыки будущего и отмечает возрастание формообразующей роли тембра начиная с XIX столетия. «Тембровой изобретательностью и тембровой экспрессией (в меньшей мере) композиторы XIX и XX веков стремились и стремятся (большей частью держась логики классического голосоведения) преодолевать косные академические традиции конструктивных схем музыки»¹.

Что же касается музыки И. С. Баха, то не заложена ли причина непрекращающихся споров по поводу его инструментовки в отсутствии исторического подхода к анализу его музыки? Не приписываются ли ей иногда такие тембровые качества, которые не могли еще сформироваться в эту эпоху?

Существуют два противоположных взгляда на инструментовку И. С. Баха. А. Карс говорит об ее абстрактности², А. Веприк в статье «Принципы оркестровки И. С. Баха» опровергает А. Карса и говорит о «тембровой предназначенности»³, о большом внимании И. С. Баха именно к тембровой специфике инструментов. А. Веприк полемизирует и с другими авторами, высказывавшимися по этому вопросу. Основная его мысль — опровергнуть мнение об «индифферентном» отношении И. С. Баха к тембру. Приводя примеры из Мессы *h-moll*, где тембры имеют большое выразительное значение, А. Веприк не соглашается с утверждением А. Карса о тождественности «безразличного распределения партий» принципу тембровой нейтральности. Неясность проблемы усугубляется еще и тем, что в связи с большими достижениями современной музыки в области тембра наблюдается определенная тенденция модернизировать тембральные явления прошлого, то есть, как было сказано выше, приписывать тембровым закономерностям такую роль, которая не могла еще сформироваться на более ранних этапах развития музыкального искусства.

В данной статье предлагается возможный вариант разрешения этого спора. Если исходить из формообразующей

¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971. — С. 332.

² Карс А. История оркестровки. — М.: Музиздат, 1932. — С. 98–99.

³ Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей. — М.: Сов. композитор, 1961. — С. 9.

роли тембра, то появляется возможность во многом сблизить обе позиции.

Сторонники «безразличного» отношения И. С. Баха к тембру ощущают принципиальную разницу в тембровом мышлении И. С. Баха, с одной стороны, и композиторов XIX века — с другой. Но это различие касается, прежде всего, формообразующей роли тембра и становится не столь принципиальным в замкнутых, отдельно взятых эпизодах.

Противники тембровой индифферентности музыки И. С. Баха, напротив, мало придают значения этому принципиальному различию, и их замечания являются справедливыми только по отношению к замкнутым эпизодам. Такую ошибку делает А. Веприк, анализируя в вышеупомянутой статье II часть Первого Бранденбургского концерта И. С. Баха. Действительно, эта часть представляет собой удивительно струйную фактурно-тембровую картину. Фактура распадается на следующие элементы: тема, размеренная аккордовая пульсация восьмыми, имитационная переключка, аккорды, подчеркивающие сильную долю такта (см. пример 1 Приложения).

Сначала тема проводится у солирующего гобоя, затем у солирующей скрипки *riccolo*, потом в басах. При первом соло мерные ритмические построения образуют струнные, при втором — гобой. Тема в басах сопровождается имитационной переключкой гобоев и струнных, причем гобои вступают раньше, а струнные запаздывают (такая же последовательность, как и при тематическом проведении). Далее начинается каноническое проведение темы у двух солистов. Гобой вступает также раньше скрипки *riccolo*, а размеренные ритмические построения передаются басам. Этим кончается первый раздел. Второй раздел начинается вторым проведением темы в басах. Сопровождающая имитационная переключка построена иначе: теперь струнные вступают раньше гобоев. Такое же вступление солистов наблюдается и в последующем каноне, который вновь сопровождается ритмическими построениями басов и несколько измененной имитационной переключкой (снова с обратной логикой вступления). Последнее проведение темы в басах сопровождается имитационной переключкой, основанной на первоначальной логике вступления. В заключении опять звучит солирующий гобой.

Можно ли считать такое построение доказательством четкого тембрового плана, то есть *тембровой структуры*?¹

И. С. Бах, величайший мастер фактурной архитектоники, создал в данном случае удивительный шедевр, в котором сочетается музыка глубокая и красивая в высшем смысле этого слова с не менее красивой фактурной конструкцией. Имея в своем распоряжении данный инструментальный состав, И. С. Бах распределил тембровые компоненты между избранными элементами фактурной конструкции. Не удивительно поэтому, что тембровое построение совпало с логикой фактурного плана, вернее, приобрело такую логику. И. С. Бах не исходил из тембровых закономерностей, в основе его принципов всегда лежат закономерности фактурных построений, и поэтому тембровое построение не играет самостоятельной роли. Развивается фактура, а тембр, закрепленный за отдельными элементами фактуры и следующий за всеми ее регистровыми трансформациями, получает мнимую формообразующую значимость. Только в последнем *solo* гобоя, образующем своеобразную тембровую арку с началом части, можно отметить преобладающее значение тембрового начала (пример 2).

Музыка И. С. Баха, не понятая и не оцененная его современниками, несомненно содержала многие черты музыки будущих эпох. Тем не менее, самостоятельной логики тембрового плана у И. С. Баха еще не было. Эта логика еще только зарождалась.

Об огромном значении фактурного начала в музыке И. С. Баха может говорить, например, и тот факт, что в Третьем Бранденбургском концерте И. С. Бах отказался от медленной части, заменив ее одним тактом *Adagio*. Причина этого, с большой долей вероятности, заключается в том, что при однородном инструментальном составе (3 скрипки, 3 альты, 3 виолончели, *Violone* и чембало) медленная часть разрослась бы до невероятных размеров. Следуя своим структурным принципам, И. С. Бах считал бы долгом провести тематический материал у всех девяти солирующих инструментов. Иного фактурного решения он не мог предполагать. Поэтому композитор предпочел отсутствие медленной части изменить своим фактурным принципам.

Те, кто утверждает наличие темброво-конструктивного начала в музыке И. С. Баха, соглашаются с «равнозначимостью»

¹ Здесь и далее выделено автором. (Прим. ред.-сост.).

инструментов баховского оркестра и видят причину ее в «равнозначности» полифонических линий. Но, исходя из такой зависимости, можно сделать вывод, что полифоническое движение голосов «стирает» тембровую индивидуализацию инструментов. На самом же деле тембровая индивидуализация еще не выявлена. Развитие полифонического стиля и созревание внутри него гомофонных закономерностей постепенно приводит к выдвиганию тембровой индивидуализации.

Зависимость между полифоническим стилем и ролью отдельных инструментов в оркестре оказывается совсем другой: тембровая индивидуализация зарождающегося гомофонного стиля разрушает «равнозначность» полифонических линий. А. Веприк выдвигает много положений в доказательство большого внимания И. С. Баха к тембру, но ни в одном из них не затрагивается роль тембра в формообразовании. К тому же, несколько переоценивается тембровая сторона баховского инструментария и недооценивается сторона фактурная.

Так, например, «тембровая предназначенность» доказывалась тем, что она исключает всякую замену инструментов. Но это не всегда так в оркестровой фактуре И. С. Баха. Замена инструментов часто бывает возможна, а там, где она нежелательна, это происходит скорее по причине *регистрово-фактурной*, чем *тембровой* предназначенности. Несмотря на то, что оркестровые голоса лишены ярко выраженной тембровой индивидуализации, И. С. Бах прекрасно учитывал регистрово-фактурные возможности инструментов. К тому же, значительная доля того, что воспринимается как «тембровая предназначенность», создается тем фактом, что слушатель становится рабом данного тембрового звучания и с трудом может представить другое его решение.

Наличие различных редакций инструментальных концертов, при которых замена солирующего инструмента влекла за собой изменения в партитуре сопровождения, также не говорит о «тембровой предназначенности». На наш взгляд, в подобных редакциях И. С. Бах учитывал не столько тембровые, сколько фактурные, регистровые и динамические возможности солиста. Такой пример, как снятие оркестровых басов в клавишинных редакциях, не может служить доказательством внимания И. С. Баха только к тембровым возможностям клавиесина.

То же самое относится и к чрезвычайно развитой фактуре в сольных скрипичных, виолончельных альбовых сочинениях

И. С. Баха, где современный слушатель улавливает большое тембровое богатство. Но «тембровой предназначенности» нет и здесь, так как из-за отсутствия инструментального противопоставления тембровая сторона не могла быть предметом особого внимания И. С. Баха. Его задача — раскрытие фактурных возможностей инструментов. Не случайна поэтому разница между применением струнных в оркестре и в сольных сочинениях. Если бы И. С. Бах намеренно извлекал тембровые эффекты из струнных инструментов, он применил бы хотя бы часть из них в оркестровой фактуре. В действительности же оркестровая фактура струнных мало чем отличается от фактуры деревянных и даже медных. Колорит в значительной степени создавался как бы сам собой, и И. С. Бах, видимо, не ставил перед собой цели сознательно организовать тембровую структуру. Поэтому даже в тех случаях, когда композитор прибегал к четкой логике изобразительного применения оркестровых тембров, например, в Мессе, «Пассионах» или кантатах, эта логика ни в какой степени не говорит об определенной формообразующей роли тембра. Дескриптивное, изобразительное начало в какой-то мере приближает такую музыку к театральной, которой свойственна «объективность стиля, ... прием сквозного развития, именно тот, который лежит в основе театральной пьесы, “расчлененность”, характерная для ее внешней структуры, — все эти моменты в специфически опосредованной, абстрагированной форме отразились в новых приемах организации музыкального материала, значительно видоизменив и обогатив существовавшие дотоле ресурсы музыкально-формального мышления»¹. Закрепление определенного оркестрового тембра за зримым, «театральным» образом также явилось проявлением нового музыкально-формального мышления, но основным формообразующим принципом тембровый фактор все же еще не становится.

Примечательно, что в добаховской музыке (К. Монтеверди, Ж.-Б. Люлли, А. Скарлатти, Ж.-Ф. Рамо) уже начинали складываться зачатки тембрового формообразования. Этому способствовало освобождение от полифонического склада мышления и становление гомофонного стиля. Творчество И. С. Баха в этом отношении развивалось иначе. И. С. Бах довел до неслыханного совершенства полифонический стиль, уже начавший в это время (то есть к началу XVIII века) сдавать

¹ Конен В. Театр и симфония. — М.: Музыка, 1975. — С. 77.