

ФУНКЦИИ ТОНА В ТЕМАТИЗМЕ ОБЩИХ ФОРМ ДВИЖЕНИЯ

(на примере фортепианных сонат Д.Скарлатти)

Музыкальная тема в своем художественном пространстве способна не только воплощать образы и картины внешнего мира, но и передавать эмоции. Последнее, как известно, связано с динамической процессуальностью, которая в музыке часто отражается через общие формы движения, обладающие моторно-энергетической природой. Развертывание музыкальной интонационной формы в лексических структурах общих форм движения (ОФД) является важной, но почти не исследованной стороной художественного содержания музыки.

Моторность, как категория процесса движения со своей «внутренней» динамикой, была отмечена Э. Куртом, который писал: «Музыкальная энергия приобретает более отчетливые контуры прежде всего в форме процессов движения» [4,17]. Между тем, музыковедение обычно рассматривает тематизм ОФД с точки зрения грамматики и музыкального синтаксиса. В работах академической традиции, как правило, характеристика ОФД представляется в виде «неиндивидуализированного» музыкального материала, «нейтрального в образном отношении» и не «репрезентирующего художественный текст», что существенным образом принижает его художественную оценку. Вместе с тем, в фортепианных сонатах Скарлатти функцию темы часто выполняют именно общие формы движения.

В связи с этим в статье предпринята попытка выявления специфики ОФД как процессуального явления, их содержательного статуса в музыкальной теме. Одновременно актуализируются аналитические задачи рассмотрения механизма структурирования музыкальной темы, построенной на ОФД, и определения роли тона в их развертывании¹.

При использовании общих форм движения темы сонат Скарлатти сохраняют свои основные свойства - *неиндивидуализированность, неконкретность, нерельефность (фоновость)*. Разнообразие их видов у Скарлатти обусловлено общей для многих композиторов целью воплощения процессов движения с различной степенью внутреннего напряжения. Однако общие формы движения, как замечают исследователи, способны воссоздать в специфической звуковой форме практически все типы механических движений: восходящее и нисходящее, «синусоидальное», «ступенчатое», «зубчатое», «пилообразное», «винтовое», «периодическое», «ламинарное» (представленное многократным повтором одного звука), «поступательное» (образующееся в результате интонационного сцепления рядоположенных звуков), и, наконец, «сферическое» (с постоянным возвратом к определенной

¹ В статье мы опираемся на тонологический метод анализа музыкального содержания, разработанный М.Г. Арановским и изложенный им в книге «Синтаксическая структура мелодии»: [2, 94-111].

точке-импульсу, выполняющему роль знакового тона)¹.

Можно предположить, что тематизм ОФД наделен сложной системой семантического механизма. Несмотря на то, что тип ОФД может быть представлен как набор автономных структурных сегментов, внутренняя динамическая соотнесенность их бесспорна. Целостность тематизма этого типа заключена, вероятно в том, что части (смысловые сегменты-клише) входят в целое (музыкальную тему) не как механические детали. Каждая часть (моторно-энергетическое клише) сама является замкнутым целым в своей структурной самостоятельности. Вступая в связь с другими подобными частями (смысловыми структурами) и обнаруживая эту связь, отличающуюся высокой степенью динамичности, она приобретает значимый характер, являясь одновременно и частью целого, и его подобием. Отметим, что роль тона в этой смысловой пирамиде не может быть всегда однозначной. Скорее всего, тон, как мельчайшая структурная единица текста, выполняет в обозначенном процессе различные функции.

Рассмотрим функциональную роль единичного тона, к примеру, в «ламинарном» виде движения. Структура этого клише ОФД представляет собой повтор одного звука, который создает равномерно акцентную пульсацию в виде «репетиции» в пределах обозначенного ладо-функционального пространства. Рождается ситуация длительного временного развертывания и семантического осмысления одного звука - тона. В «ламинарном» виде движения в музыке в этом плане он представляет собой универсальную структуру. Интонационно-метрический повтор одного тона, его принадлежность к аккорду как целостной конструктивной единице способствуют не только визуально-графическому и слуховому выделению тона в музыкальном пространстве, но и смысловой актуализации в целостной структуре клишированных ОФД. Выбранный тон, пульсируя в своем звуковом поле, однотипен окружающему его пространству, т.е. не противоречит ладо-функциональному показателю, входя при этом в гармоническую вертикаль как аккордовый звук. Поэтому, передвигаясь внутри этого пространства, он одновременно остается художественно неподвижен и не имеет своего интонационного пути. Эффект статичности в дискретном точечном функционировании остается универсальным в структуре рассматриваемого клише ОФД. Возникает семантическая ситуация «статики в динамике», которая порождается своего рода смысловой пирамидой: статика тона - в его неизменном высотном пульсировании, выход в динамику осуществляется за счет ладо-функционального изменения тона, приводящего к его смысловому обновлению.

Подобное смысловое преобразование одного тона можно наблюдать в

¹ Обозначенные виды движения были обнаружены и рассмотрены Л. Шаймухаметовой в музыке И.-С. Баха, как примеры особых способов организации напряжения в музыкальном тексте. За ними, по мнению автора, в произведениях закреплялись определенные содержательные функции. При этом названные виды движения сохраняют устойчивую тенденцию к миграции внутри барокко и активно проявляют себя в структурах общих форм движения. Подробно об этом см.: 8; 9, стр. 83-89.

теме Сонаты № 81 (пример № 1)¹. Здесь единая триольная метроритмическая пульсация тона «а» динамизирует ровное движение за счет своего ладофункционального переосмысления. Являясь функционально «сильной» примой сначала $D_{5/3}$, а затем D_7 , тон становится функционально «слабой» квинтой $t_{5/3}$ (d-moll). При этом не изменяются ни высотное положение, ни ритмическое его оформление. В этом логическом противоречии побеждает основной тон D, который утверждается в качестве ведущей опоры, что подчеркивается в т.6-т.8. Трезвучие d-moll окончательно оттеснено на сравнительно слабую синтаксическую позицию (относительно сильной доли): оно не способно внести существенное изменение в ладовое утверждение A-dur. В результате динамический поток звуковой энергии, актуализированный клише ОФД, мощно воздействует на функциональную картину, формируя ладотональное напряжение в тексте. Несколько иначе формируется картина смыслового преобразования тона в теме Сонаты № 40 (пример № 2) с жанровым определением Toccata. Здесь также присутствует статика в точечном функционировании тона, но его пространство сокращается до пределов одного такта.

Выход в динамику в данном случае осуществляется уже не ладофункциональным переосмыслением одного и того же тона, а изменением его высотной позиции и включением в структуру разных аккордов. При этом возникающая в результате движения тонов линия не создает индивидуально осмысленной интонации, так как она полностью «поглощается» энергией ритма клишированных ОФД и жанровым контекстом токкаты.

Напротив, в жанрово неопределенном контексте Сонаты № 97 (пример № 3) интонационный стереотип «ламинарного» вида движения трансформируется, образуя новое сообщение и приводя в действие механизмы смысловых движений. Актуализация метрической четырехдольности при жесткой структурной акцентности ритмических групп происходит за счет введения в сопровождение интонационных ритмоформул «шага» и завершающей «этикетной формулы баса». Линейно-пространственное движение тонов в структуре ОФД обрисовывает интонацию, внутри которой образуется своеобразный интонационно-смысловой синтез. Начальная квартовая устремленность вверх (h-e), напоминающая своим обликом интонацию образно-аффективной сферы «егоіса», уравнивается нисходящим поступенным движением. Интонационная линия этого движения близка мелодическим оборотам, распевно-кантиленным по своей природе. Трансформация вычлененных смысловых сегментов происходит за счет их структурного «растворения» в клишированном стереотипе ОФД «ламинарного» вида движения. Наконец, контекст быстрого моторного темпа актуализирует «энергоцентризм» динамической структуры ОФД, подчиняя себе и галантную танцевальную лексику сопровождения, и общую интонационную линию смыслового

¹ Нумерация сонат дана по венгерскому изданию : D. Scarlatti. 200 Sonaten - Budapest, в 4-х томах.

синтеза в «звуковом абрисе» ОФД.

Таким образом, фактор дискретности, действия которого направлены на обнаружение смыслового разделения структурных «единиц» в музыкальной теме, подчиняется континуальной стихии интонационной интенсивности общих форм движения.

В интонационно-лексической структуре клише *«ступенчатого» вида движения*, использованного в темах Сонат № 153, № 116 (пример № 4 и № 5), складывается особая ситуация функционирования тона на основе его *структурно-синтаксического переосмысления*.

«Ступенчатая» структура представляет собой сцепление в восходящем движении двух терцовых интонаций. Точное структурно-секвентное перенесение интонационно-смыслового сегмента на другой высотный уровень рождает в динамическом целом детерминированную акцентуацию трех важных тонов в метрически активном слое музыкального пространства. Эти тоны воссоздают конструктивный облик трезвучной вертикали в горизонтально-развернутом линейном движении, в котором последовательно утверждаются дифференциальные опоры: прима (основной тон-импульс), терция (серединный каркас), квинта (тон-кульминант движения).

Помимо такого логического соотнесения дискретных тонов, здесь реализуется универсальный механизм смыслопорождения, который можно рассматривать как «зеркальный механизм» на основе «симметрично-асимметричных пар». Суть его заключается в единовременном «соединении структурного тождества и различия» (Ю.Лотман). В данном случае принцип «зеркального механизма» осуществляет структурно-смысловую миграцию тона из метрически нейтрального (безударного, неопорного, неакцентного) слоя в смысловой и структурно-синтаксический центр метрически активного (ударного, опорного, акцентного).

Начальный тон примы трезвучия («f»-№ 153; «g»-№ 166) выделяется своей сильной синтаксической позицией «заглавного» тона, расположенного в зоне «репрезентирующей функции». Это позиция ударного звука-тона, помещенного на акцентную сильную долю такта и являющегося началом формирования метрически активного слоя в общей структуре целого. Однако в первом же структурном сегменте появляется будущая «альтернативная» опора - терцовый тон линейно-развернутого трезвучия. Первоначально находясь в метрически нейтральном слое в функции безударной «слабой» позиции (хотя и в структуре «сильной» доли), названный тон начинает превращаться из неакцентного в очередной акцентируемый тон, который находится уже в «дифференциальной сетке» метрически активного слоя. Этому способствуют «скользящие» функции неустойчивых ступеней (II и IV), динамические свойства которых делают их не «замкнутыми» - тяготеющими по своей природе - и формируют в них качества вводнотонности. Последнее переосмысляет их по отношению к опорному тону следующего структурного сегмента как VII и II ступени, которые складываются в своего рода «интонацию опевания» будущей тоники. Поэтому в целостном механизме семантической ситуации они выполняют

функцию катализаторов, приводящих в действие динамико-процессуальные механизмы усиленного смыслообразования. То же происходит и с формированием новой интонационной опоры - квинты заданного трезвучия.

В результате структура рассматриваемого клише ОФД проявляет себя двояко. Она безусловно содержит в себе механизмы реконструкции целого (своего рода «динамики в динамике»), ибо собственно *процесс-движение* в музыке порождается накоплением тонового напряжения и неустойчивости, требующих неременной «разрядки» и стремящихся к своему разрешению. В то же время смысловая ситуация секвентно-«опеваемой» очередной опоры убедительно иллюстрирует действие в музыкальном процессе «зеркального механизма» «симметрично-асимметричных» структур. Первая проявляется в мыслимом моделировании абстрактной схемы «опевания» (VII-II-I); вторая же выявляется в ладовой «игре» найденной интонации, не всегда соответствующей звукорядной характеристике предполагаемых ступеней. Например, «опевание» III = I ступени в Сонате № 153 и в Сонате № 116 показывает, скорее, на фригийский оттенок мыслимого лада, чем на реально звучащий мажор.

Так описанный механизм выявляет важную закономерность создания динамического процесса внутри общих форм движения. Он основан на принципе разрушения структурно зафиксированной «статики» смыслового сегмента, которое осуществляется путем структурно-синтаксического «вторжения» в последующий сегмент.

Наконец, в моторно-динамическом клише ОФД «*поступательного*» вида движения (пример № 6) можно наблюдать *структурно-смысловую трансформацию* тона.

Структура клише представляет собой интонационное сцепление рядоположенных тонов, образующих в цепи особый тип семантического пространства со своим функциональным распределением тонов на метрически активный и метрически нейтральный слои. В такой ситуации формируется уникальная возможность для структурно-смыслового включения одного и того же тона последовательно то в одно, то в другое пространство. Переходя из одного locus'a в другой, тон деформируется по законам этого пространства. Так создается основа для миграции тонов из метрически нейтрального (безакцентного, неопорного) слоя в метрически активный (акцентный, опорный). Пружиной механизма структурно-смысловой миграции является способность тона на мгновенное перевоплощение и трансформацию: грамматический неустой, входящий в структуру метрически нейтрального слоя резко и безпереходно изменяет свое функциональное положение и становится акцентным и опорным в метрически активном слое, выполняя тем самым функцию контекстуального устоя. Такое соединение в одном внутренне несоединимого порождает мощные по динамике энергетические звуковые потоки в стихии ОФД, актуализируя в них нисходящую интонационную линию напряжения.

Взаимодействие этого вида движения с интонационно-лексической формульностью, как это часто происходит в темах сонат Д.Скарлатти,

придает процессу интонационного развертывания смысловую двойственность: каждый структурно-смысловой сегмент одновременно становится носителем и «центробежных» и «центростремительных» сил. Благодаря этому интонационное осмысление лексических пластов рассматривается сразу в нескольких измерениях: и как линия, и как вертикальная интонационно-лексическая фигура (стереотипное клише ОФД, интонационная формула), и как музыкальное горизонтально-вертикальное пространство в целом.

Интересное соотношение «центростремительных» и «центробежных» тенденций в интонационно-лексических структурах показано в тематизме Сонаты № 73 (пример № 7). В противоположных голосах одновременно сочетаются два лексических пласта - клише ОФД, представленное стереотипной интонацией «поступательного» движения и этикетная формула «ритма шага». В данном случае можно говорить о риторически аффективном воплощении структурно-смыслового сегмента клишированных ОФД и об актуализации театрального жеста.

В жанрово-неопределенном контексте медленного темпа Сонаты (Andante) клише ОФД испытывает огромное влияние смысловых потенциалов, идущих от галантной лексики - ритмоформулы «шага», - усиливающей здесь свои первичные значения. Моторно-энергичная структура клише трансформируется не только в смысловом аспекте, но и в структурном. Сам момент художественного переосмысления тона пространственно растягивается: тон «b», с удвоением в терцию, повторяется на том же высотном уровне слабой доли, подготавливая тем самым свое более весомое появление в следующем такте. Здесь, в позиции сильной доли, он уже выступает в структурно-смысловой функции опорного и акцентного тона. Кроме того, ОФД функционируют в жесткой регламентации фигур пунктирного ритма, усиливающих героико-патетические характеристики. Они нивелируют энергетические возможности ОФД и переводят их в статус интонационной формулы образного ряда.

Подведем некоторые итоги. Анализ приведенных примеров показал, что семантический потенциал музыкального тона и его роль в развертывании тематизма ОФД представляются важными в процессе формирования в музыкальной теме контекстных смысловых значений. Три качественно-содержательных ситуации характеризуют различные смысловые установки в музыкальной теме и выявляют художественные возможности функционирования в ней тематизма ОФД.

При *смысловом преобразовании* тона в «ламинарном» движении возникает усиление его семантизации (а значит, «концентрации» значений). Это приводит к рождению в теме смысловой пирамиды, отражающей семантическую ситуацию «статики в динамике». Напротив, в ситуации *структурно-синтаксического преобразования* тона «ступенчатого» движения в логически организованной структуре активизируется напряжение. Образуется система действий «зеркального механизма», для которого характерна интенсификация тонового напряжения. Последнее рождает

усиленные процессы смыслопорождения в теме. Эта ситуация характеризовалась выше как «динамика в динамике». Наконец, при *структурно-смысловой трансформации* тона в «поступательном» движении обнаруживается резкий семантический «слом» одного и того же тона. Он влечет за собой переструктурирование и одновременно переосмысление тона на основе мигрирующих свойств.

Рассмотрение специфики организации клишированных ОФД убеждает в мысли о тщательном отборе универсальных интонационно-лексических единиц в эпоху барокко. На основе элементарных тоновых сочетаний они способны рождают массу ситуаций динамического напряжения, обладающих каждый раз новым содержанием.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример №1

Соната № 81

Allegro

Пример №2

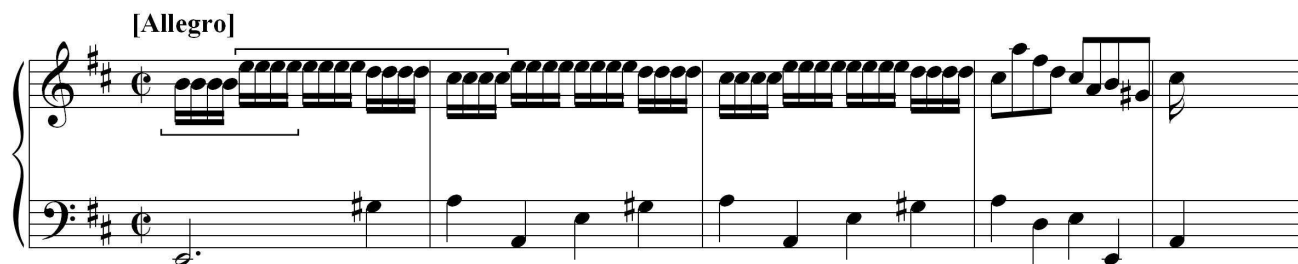
Соната №40

[Toccatta]

Пример №3

Соната № 97

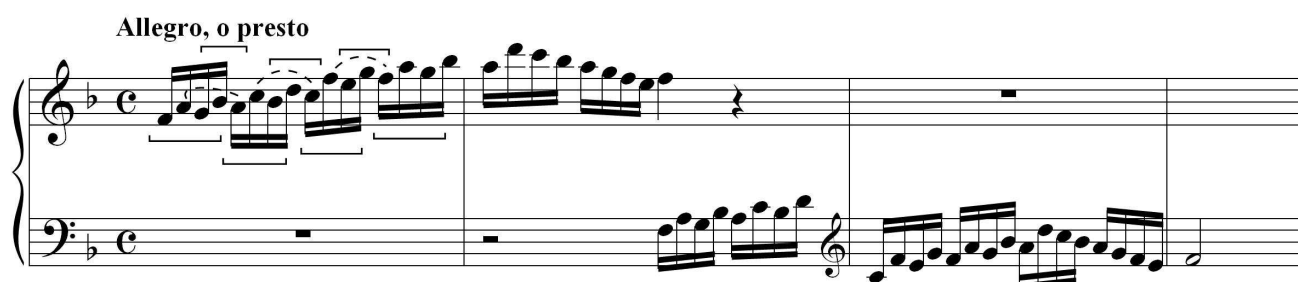
[Allegro]



Пример №4

Соната № 153

Allegro, o presto



Пример №5

Соната № 116

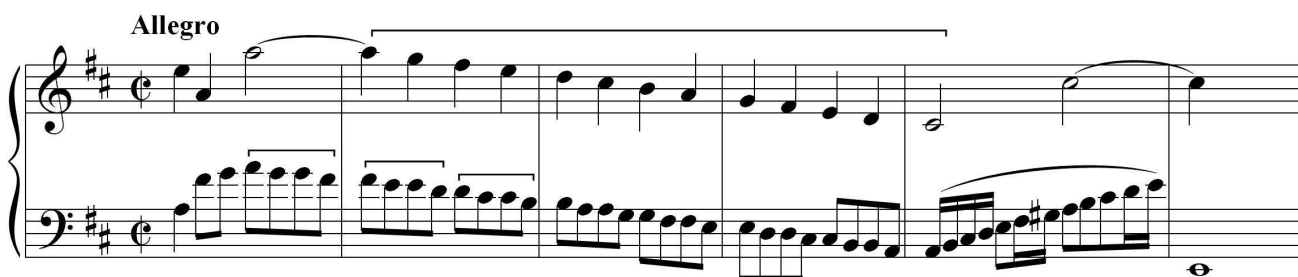
Prestissimo



Пример №6

Соната № 97

Allegro



Пример №7

Соната № 73

Andante



Библиографический список

1. Арановский М. Интонация, отношение, процесс // Сов. музыка, 1984. № 12. С.80-87.
2. Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. М., 1991.
3. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998.
4. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975.
5. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994.
6. Медушевский В. Интонационная форма музыки. М., 1993.
7. Окраинец И. Доменико Скарлатти. Через инструментализм к стилю. М., 1994.
8. Шаймухаметова Л. Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И. С. Баха) // Звук, интонация, процесс / Сб.тр.: РАМ им.Гнесиных. Вып. 148. М., 1998. С. 36-45.
9. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. М., 1998.
10. Шаймухаметова Л., Селиванец Н. Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. Уфа, 1998.
11. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. Исследование: ГИИ. М., 1999.