

Интервью В. Тарнопольского с А. Амраховой

БЕСЕДА 3. О ФОРМЕ И ФОРМООБРАЗОВАНИИ

А.А.: В XX веке сложилась стойкая традиция рассматривать музыкальную форму в тесной зависимости от техники. Мне кажется, это не совсем верно. Какая-то техника может повлиять на формообразование, но не на форму же. Разве может существовать додекафонная форма?

В.Т.: Если все другие формы тональные, то в таком, более «узком» контексте можно называть форму двенадцатитоновой.

А.А.: Нет, нельзя. Допустим, сонатная форма у Шёнберга не то, что под этим мыслил Веберн, да?

В.Т.: Конечно, тут ещё есть объективная трудность, особенно это касается сочинений второй половины XX века. Холопов не случайно остановился на формуле индивидуальных проектов. Если до середины прошлого столетия нововенцы по крайней мере стремились работать в типовых формах, глубоко их обновляя, то во второй половине века цель композиторов заключалась в том, чтобы, наоборот, уйти от любой отработанной схемы.

А.А.: Как это ни парадоксально, но при провозглашённой свободе волеизъявления – в индивидуальных проектах - произошёл процесс с обратным эффектом - своего рода жанровой унификации, когда все пишут одночастные пьесы с названием, не претендующим на программу, но выполняющим функции композиционной схемы в классическом искусстве.

В.Т.: По большому счёту - да.

А.А.: И получилось, что индивидуальные проекты...

В.Т.: ...не такие уж и индивидуальные... По всей вероятности, пропорция индивидуального и всеобщего не так уж и отличается от того, что было, скажем, во времена Ренессанса.

А.А.: Мне кажется, что на формообразование в большей степени, нежели техника, оказывают влияние вещи, как бы внеположенные музыкальному дискурсу. Как-то в клубе Фрида Вы говорили о влиянии программности на форму. Суть сводилась к тому, что до Бетховена названия помогали идентифицировать какое-то сочинение в ряду многих подобных, после – они стали еще более характеристичными и оказывали влияние уже на сам процесс формообразования.

В.Т.: Могу в качестве примера привести Восьмую, «Патетическую» сонату Бетховена. Там есть несколько слоёв подобного влияния на форму. Во-первых, она открывается французской увертюрой. До этого у Бетховена не было таких вступлений вообще - ни в фортепианной литературе, ни в камерной. Это был явно театральнo-драматургический прием. А там, где начинается влияние театральности, работают сразу два типа закономерностей: собственно музыкальные, и какие-то другие, которые можно назвать обобщённой «программой».

Во вступлении проходит практически одна и та же тема в до миноре и в ми-бемоль мажоре. Всё абсолютно классически. Но проблема в том, что, дав теме прозвучать во вступлении в до-миноре и в ми-бемоль мажоре, Бетховен уже закрыл себе возможность дать классический тональный план в экспозиции. И отсюда начинаются удивительные последствия. Побочная партия идёт в ми-бемоль миноре только по одной причине: драматургически ми-бемоль мажор ему нужно было показать во вступлении, и теперь уже он как бы между двух огней находится - между *драматургическим* и собственно традиционно классическим *тональным* развитием. Побочная в ми-бемоль миноре – это по меркам бетховенского времени чудовищно далёкая тональность по отношению к главной партии. И далее идея всей сонаты с точки зрения тонального плана, с точки зрения классической формы, заключается в том, чтобы перевести этот интонационный комплекс побочной партии наконец-то в до-минор. Но ми-бемоль минор настолько далёк от начальной тональности, что это в первой части не удаётся сделать: побочная партия в репризе проходит в фа-миноре, в субдоминанте. Что максимально близко, конечно, но, тем не менее, не тоника, не до-минор. И это становится поводом для дальнейшего развития всей сонаты. В конце концов, до-минор возвращается только в третьей части – в теме рондо, но теперь с лихвой - тема повторяется много раз. Почему все это происходит? - Для того чтобы отразить тот ми-бемоль минор, который возник в первой части. Для общего баланса формы

Бетховену приходится во второй части также сделать далёкое отклонение (из ля-бемоль мажора – в ми-мажор). Все эти тональности потому возникают, что в первой части он (как много позже и Чайковский) вводит «тему рока». Программа (пусть и самая обобщённая, но она, тем не менее, имеет название) влияет на всё развитие, на всю форму. И мне кажется, постепенно она взрывает эту форму.

Во всех драматических сочинениях Бетховена это можно обнаружить. И в этой сонате, и в ре-минорной Семнадцатой и в Пятой симфонии, и в Девятой можно проследить влияние подобных драматургических закономерностей, которые идут от того, что И.А.Барсова называет «интонационной фабулой». Это «сюжетное» находится во взаимодействии с «формальным». Уравновешивание того и другого становится основой этих сонат.

Что это? Что являет собой этот баланс - формы или драматургии? Идею развития интонационной фабулы Барсова рассматривает на примере Малера, но мне кажется, что родилась она у Бетховена - в тот момент, когда программа (то бишь драматургия) «сталкивается» с формой. И постепенно драматургия разрушает форму. Уже у Шумана с этим большие проблемы. Он потому пишет миниатюры и циклизует их, что там в определенном смысле формы нет. Есть фабула, сюжет, его романтические фантазии. Почти все вагнеровские формы также «внемзыкальные» - ведь там везде появляется лейтмотивная персонификация: персонаж-лейтмотив, копьё-лейтмотив, птичка пролетит – лейтмотив. Практически форма его опер – это форма свободного нарратива, рассказа, она уже не «музыкальна», а скорее «литературна», хотя бы потому, что лейтмотивы (т.е. соответственно персонажи) появляются в том порядке, который определен сюжетом внемзыкального первоисточника. Так в романтизме программа постепенно «разрушает» форму.

А.А.: Мне нравится эта мысль. Получается, что, уже начиная с Бетховена, в формообразующем процессе «правит бал» двойная референция: с одной стороны – к классической типологии, с другой - к внемзыкальной если не фабуле, то иной системе отношений.

В.Т.: Кризис форм можно наблюдать даже у Брамса – самого «неоклассического» композитора. Он чувствует в этой сфере проблему и кое-что подменяет, создает своего рода виртуозную «подделку» - пишет интермеццо в 3-хчастной форме. Однако самое радикальное его Интермеццо - си-бемоль минорное – по существу, фактически уже почти веберновское: многократно и по-разному повторяется один кратчайший интонационный комплекс – прямо, в инверсии, в качестве каданса (начало второго раздела - это есть конец

первого: *фа-ми-бемоль-ми-бемоль-ре*). Старые формы сохраняются, но мне кажется, что уже наполовину это только их оболочка, а наполовину – почти додекафонная работа.

Ми- минорное интермеццо. Сказать просто, что это трехчастная форма – ничего не сказать. Она держится на чём-то ещё более детальном, почти ювелирном. Брамс пытается найти какое-то дополнительное обоснование этой формы. Как сказал Мандельштам:

О, рассудительнейший Бах!
Высокий спорщик, неужели,
Играя внукам свой хорал,
Опору духа в самом деле
Ты в доказательстве искал?

Брамс ищет всё время доказательства для своих форм. Он их не берёт в классически чистом виде, как это делает Шуберт, он везде ищет оправдание – и в Третьей симфонии, и в Четвертой. Он не удовлетворяется сонатностью, в Четвертой он дополнительно выстраивает терцовые ряды, в Третьей оборот *фа-ля-фа* проводится в инверсии в басу – *фа-ре-фа* - и становится лейтгармонией всей экспозиции, где главная партия проводится почти как хоральная обработка. То есть романтики всегда ищут дополнительное обоснование своим формам.

А.А.: Думаю, что этот процесс «поиска доказательства» новой формы привёл в XX веке к уникальному явлению: музыкальная форма и музыкальное формообразование разошлись. Формообразование в творческом процессе стало располагаться до (раньше) музыкальной формы. Связано это с внедрением прекомпозиционных моделей в процесс сочинительства. Можно ли сказать - то, что в классической музыке шло параллельно (форма и формообразование), сейчас находится не в одной плоскости?

В.Т.: Я бы так сказал: есть субъективные намерения и представления композитора обо всём, в том числе и о форме. Кто-то может строить схемы, делать математические выкладки. Например, в одном ресторане в Калифорнии владелец положил на музыку своё меню. А у нас Андрей Смирнов (он не музыкант, он гениальный инженер) положил на музыку произведения Кандинского. Ему было не важно – что и как звучит, это был такой эксперимент.

Есть, например, композиторы-криптофонисты – Ираида Юсупова, Иван Соколов, Сергей Загний, которые с помощью алфавитного шифра прямо на музыку переключают слова и буквы, но этот смысловой слой остается за пределами реального восприятия.

А.А.: И всё-таки мне кажется, что нечто такое существует. Например, в «Маятнике Фуко» изначально можно было предположить, что какой-то элемент

колебания там воплотится. Назовём это динамичным образом, который смоделировал какую-то композиционную траекторию.

В.Т.: В «Маятнике Фуко» есть две совершенно разных фазы, они примерно пропорциональны по времени, и у них одна и та же небольшая «рифма» - метроном в конце, там и тут. И эти две фазы довольно прочно объединяются, благодаря столь «незначительной» детали.

А.А.: Всё так изменилось – мир, студенты, музыкальный язык, чем отличается сегодняшнее преподавание композиции от того, что было «вчера»?

В.Т.: Конечно, современная ситуация в композиторской педагогике резко отличается от классической, когда выстраивалась система различных учебных курсов по сочинению. Сначала на втором-третьем курсе ты изучаешь гармонию и полифонию, а потом приступаешь к свободному сочинению. Все наши классики именно так и учились. Имелось ввиду, что сочинение – это практически та же гармония, только со свободным голосоведением.

Когда я начал работать со студентами, то ориентировался скорее на академический стиль преподавания Шёнберга. Это глубокое изучение классики и «выводимость» из нее всего, что за ней следовало, взгляд на сегодняшнее творчество как на продолжение этой традиции.

В своей учебной методике Шёнберг синтезировал воедино два полюса музыки конца XIX века: Брамса и Вагнера. Строгая интервальная работа и сонатность как у Брамса, новое отношение к функциональности как у Вагнера - эти два полюса Шёнберг удивительным образом объединил. Когда я сам учился в консерватории, мне резко не хватало систематической шёнберговской методы (в этом смысле я самоучка).

Когда я начал преподавать, именно на это и ориентировался - показывал как Шёнберг, «происходит» из Бетховена. Но в какой-то момент я понял, что это ошибочный подход по многим причинам. Во-первых, мир и музыкальный язык так быстро развиваются, и сама культурная ситуация так изменилась, что сегодня «просветительская» идея последовательного, поступенного образования как единой линии, которую должно начинать едва ли не с Древнего Египта и заканчивать Гегелем – не актуальна. Сегодня господствует калейдоскопический тип образования, когда очень многое узнаётся случайно, без всякой системы и часто просто в искажённом свободным пересказе. С этим нельзя не считаться.

Постмодерн очень отличается от всех предыдущих эпох еще одним. И в классической культуре, и в авангардных движениях присутствуют идеи шедевра, музея,

филамонического зала, оркестра. В этих представлениях они всё-таки были едины. Как бы авангард не противопоставлял себя предшествующим художественным направлениям, как бы ни боролся с ними, но он все же находился с ними в общей культурной парадигме, в едином историческом векторе. А ситуация постмодерна - иногда ироничная, иногда просто циничная - совершенно другая. Поэтому нужно было менять саму «идеологию» преподавания.

Вместе с тем я не считаю возможным отказываться от ценностей профессиональной культуры и, прежде всего, профессионального мастерства. Композитор должен уметь написать все. Конечно, это не нужно делать так, как это когда-то требовалось на композиторском факультете консерватории: на первом курсе – пиши прелюдию, на третьем – квартет. Это всё смешно. Но ремесло обязательно нужно вложить в руки. Причем не так дидактично, находя совсем другие аргументы и творческие стимулы. Нужно тоже стараться мыслить в калейдоскопическом ключе. Работая со студентами, я иногда себя ощущаю их «отцом-попечителем». И сегодня это, наверное, слишком. Но я чувствую ответственность за их развитие и вижу свой долг в том, чтобы они умели всё.

В плане обучения искусству формы я по-прежнему считаю основой бетховенскую, ныне почти всеми отринутую модель. Но с обязательной «параллельной» прививкой из совсем иной по духу и букве музыки – Мусоргского и Листа, Стравинского и Дебюсси. Это мне кажется принципиально важным.

Нельзя не объяснять основы основ - законов тектоники: как строится *синтаксис*, откуда вообще возникло такое измерение музыки. Синтаксис возможен, условно говоря, в «нормальных» темпах. В темпах, которые соответствуют либо нашей речи, либо нашему движению. Есть сверхмедленные темпы, где синтаксические связи разрываются полностью. Даже если ты напишешь классический восьмитакт, самый что ни на есть римановский, они уже там не работают. Либо, если это сверхбыстрые темпы, когда элементов становится сверхмного, и мы их просто перестаём охватывать, воспринимать...

А.А.: ...как новые.

В.Т.: Да, они превращаются из точек в какую-то линию, поток. То есть вместе с синтаксисом я сразу стараюсь дать представление об условиях функционирования этого синтаксиса и понятие того, что всё в мире музыки так же относительно, как и в мире «большом». Тем не менее, на первых порах я делаю акцент на синтаксической организации, а потом перехожу уже к другим измерениям.

А.А.: А другие измерения...

В.Т.: Это различные виды континуальных, *асинтаксических* типов музыки - сверхбыстрой и сверхмедленной.

А.А.: *Но и синтаксис* ведь бывает разный. Допустим, сейчас в лингвистике синтаксисы тоже разделили. Один синтаксис – тот, к которому мы привыкли со школьной скамьи - грамматический, осуществляющий связь слов в предложении, другой...

В.Т.: А другой – логический?

А.А.: *Не совсем логический, он называется семантическим и ориентируется на глубинные смысловые структуры. Например, можно взять какое-то предложение и изменять его по-разному: мальчик читает книгу, книга прочитана мальчиком. Смысловая картинка какая-то – без грамматических связей - может выглядеть так: мальчик- книга – читать. Это называется пропозицией, это глубинная смысловая структура.*

В.Т.: Но это же не синтаксис?

А.А.: *Это – семантический синтаксис, потому что тут есть ролевая структура: есть агенс (мальчик), есть то, что ему подчиняется - пациенс (книга), есть то, что их соединяет (предикат читать). В классической музыке роль таких пропозиций играли отношения внутри музыкальной формы: главная, побочная в сонатной форме. Это всё такие ролевые структуры, ориентированные не только на внутреннюю функциональность, но и на внешнюю – типологию. (Поэтому речь идёт не о функциях, а, скорее, об амплуа). Наверняка в современной музыке тоже есть нечто подобное. Мне интересно узнать, когда нет синтаксиса в привычном смысле – ведь форма не разваливается, на чём-то это держится?*

В.Т.: Да, конечно.

А.А.: *Вот на чём?*

В.Т.: Возьмём музыку Ксенакиса, у которого движутся мощные звуковые потоки, а синтаксиса нет. Трудно сказать, где заканчивается экспонирование такого типа материала, где начинается его развитие. Но его существование, его репрезентация - это и есть формообразование.

А.А.: *Кажется, это называется векторной формой.*

В.Т.: Или, допустим, если проанализировать гармоническое содержание Камерного концерта Лигети, то обнаружится всего один кластер и различные формы его репрезентации.

А.А.: *А что по форме?*

В.Т.: По форме – нужно ориентироваться по цезурам, искать различные их типы. В рамках одного движения действует режим переключения различных фаз от - более

определённых к менее чётким, и наоборот. Не знаю, как это назвать, но это тот же процесс, что и у Ксенакиса.

А.А.: *тектоника какая-то?*

В.Т.: Внутренняя тектоника. То есть сам материал - то же движение, тот же гармонический состав, но меняется как бы сам характер звуковой субстанции, ее темп: было, к примеру, 10 единиц в секунду, стало 17. Как это назвать, когда сама ткань пульсирует? Причем все это происходит внутри этого раздела. А где-то у него есть абсолютно чёткие, я бы сказал – классические «формы» – в «Лонтано» или в «Атмосферах», где вдруг по всем октавам возникает тритон, - это уже классическая тектоническая «стяжка» формы.

Под понятием формы в музыке на самом деле скрывается гораздо более многомерная информационно-смысловая конструкция. Мы не осознаём тот факт, что в глубинной основе всех наших, условно говоря, «классических форм» лежит какой-то речевой акт – стихотворный, прозаический, театральный. Форма отражает внутри себя и элементы социальной коммуникации, какие-то типы общественного взаимодействия, условностей, которые мы уже называем «жанром». Соната или месса подразумевают определенные условия существования: одно исполняется в концертном помещении, другое – в храме. Жанр в широком смысле слова – это тоже форма, но мы почему-то об этом мало задумываемся. То есть сам жанр априори тоже нужно включать в понятие формы.

А.А.: *Да, а тем более сейчас, когда ни от жанра ничего не осталось, ни от формы – только обобщённые и абстрагированные признаки. Поэтому можно поставить знак равенства между этими универсалиями. Например, мы же говорим сонатность, рондальность, и также мы можем говорить о пасторальности, вальсообразности, то есть это признаки, оторванные от своих носителей (или - как говорят в лингвистике – денотатов). И в этом смысле в современном концептуализированном восприятии «принципы развития» уравниваются в правах с «жанровыми модусами».*

Я не побоюсь упреков в вульгарном социологизме и всё-таки задам следующий вопрос: зависят ли принципы формообразования от конкретной культурно-исторической ситуации?

В.Т.: Совершенно очевидно, что в самом феномене музыкальной формы присутствует нечто более глубинное, имеющее фундаментальную основу и не подвластное субъективной воле композитора. В этом плане мне вполне понятна сегодняшняя «музыка с объектами», которой увлеклось самое молодое поколение наших композиторов. Мне понятен их принцип формообразования или, скорее, наоборот - тенденция к построению

такой формы, чтобы она создавала иллюзию бесформенности и хаоса. Это ведь тоже очень важный принцип. Ксенакис также создавал иллюзию бесформенности: в череде текучих разделов $A - B - C - D - E$ ничего не повторяется, в C мы забываем, что было в A , и это главное. Образуются так называемые «цепи Маркова»: друг с другом каждое A и B связано, B и C связано, а C с A уже никак не связано. Это, если хотите, *мировоззренческий «след» эпохи.*

Классическая форма - в самом широком смысле слова - всегда выдвигала требование своей внутренней обусловленности. Как говорил Пушкин, критерии произведения должны быть в нём самом. Поэтому у классиков мы ищем золотое сечение, репризы, рефрены, арки и т.п. А современная эстетика - наоборот - взывает к тому, чтобы сделать что-то вопреки какой-либо упорядоченности. Вопрос: это новая эстетика или какая-то новая социальная психология? Или то и другое вместе? Мне кажется, эстетика здесь переходит в какую-то социально-протестную плоскость.

Сегодня понятие эстетического всё более расширяется: то, что вчера казалось «неэстетичным», сегодня поглощается новыми критериями художественности, т.е. происходит процесс *эстетизации маргинального* («искусство» на свалках и фабриках).

Куда будет развиваться наше искусство, будет зависеть от того, куда будет развиваться наша страна. Но то же самое можно сказать и обо всём мире. Если Европа сейчас по всем параметрам «расползается», утрачивает свою «европейскость», то видимо это и будет судьбой искусства.

А.А.: И всё-таки интересно: при отсутствии того, что раньше называлось типологией, как Вы объясняете студентам, что здесь нужно продлить развитие, а здесь пора заканчивать всё? Чем Вы мотивируете свои советы?

В.Т.: Прежде всего – это следование пропорции. Я повторяю студентам: вначале ты свободен: говоря A , дальше ты можешь делать всё, что угодно. Но если ты уже сказал B , то будь добр, выводи критерии из собственного материала. Может, завтра или послезавтра это станет абсолютно неактуальным, но вообще понятие обучения возможно только при таком подходе. Невозможно сказать: делай всё, что хочешь.

А.А.: Значит, пропорциональность...

В.Т.: ...и естественный тип развития, проистекающий из самого материала. Умение длить мысль, умение говорить об одном и том же по-разному. Есть какие-то вещи совсем простые: если я вижу, что тематизм в ладу тон-полутон, и вдруг возникает 9-й или 10-й звук (в этом ладу, как известно, всего 8 звуков), я говорю: «Подумай, этого ли ты хочешь?»

Главное, чтобы студент сперва рационально осмысливал материал, с которым приходит, а потом рационально с ним работал.

Здесь тоже есть одна опасность: если ты сразу покажешь все уровни работы с материалом, студент может впасть в психологический ступор. Надо вводить их постепенно - сперва показать один уровень, потом второй, гармонический, потом синтаксический. Полезно показать Бартока – как он работает в ладах и полиладах, Стравинского, что конечно сложнее. Если студент близок к скрябинистскому направлению, очень хорошо подходит ранний и средний Шёнберг. Я считаю, что учиться надо на современных образцах, которые, тем не менее, прочно связаны с классической традицией. Для этих целей более всего подходит классический модернизм.

А.А.: А как повлияла сонорность на формообразование и сами методы преподавания композиции?

В.Т.: Тембр в XX веке это почти самодостаточная категория, но она пока плохо охватывается теорией и современными учебными методиками. О гармонии, о форме или полифонии мы можем говорить почти на уровне математики. А с точки зрения развития *краски звука* все обстоит гораздо сложнее. Обычно я начинаю с анализа классических примеров Klangfarbenmelodie – пьесы *Farbe* Шёнберга из op.16 и *Ричеркара* Баха-Веберна. Новая тембровая техника *Farben* удивительным образом сочетается с классичнейшей фигурированной и сонатной формой. Это поразительный и впечатляющий образец!

Затем мы переходим к анализу тембровых идей Дебюсси. Где кончается гармония и начинается краска – там вся французская музыка, не только Дебюсси, но и Мессиан, спектралисты.

И, наконец, столь актуальная сегодня проблема «омузыкаленного» шума. Она имеет несколько измерений. В традиционно классическом контексте музыкальный звук принято «пропускать» сквозь призму определенного эстетического отбора. Помимо психо-акустического различения *шум – звук*, в самом музыкальном звуке принято различать две стороны – *шумовую и звуковысотную*, каждая из которых наделяется определенной выразительной функцией.

В нашем пост-капиталистическом и пост-урбанистическом обществе, у таких социально-ангажированных композиторов как, например, Лахенман шумовые звучания наделяются еще одной - социально-коммуникативной функцией и приобретают характер протестного жеста, некоей общественно значимой, демонстративно антибуржуазной акции. Лахенман связывает это с презумпцией «отказа от привычки» - отказа от пассивно-

инерционного восприятия «приятного» и «удобного» искусства. Именно с этим связано его новое определение *красоты* в искусстве.