

Об орнаменте¹

*Опыт обоснования орнамента (орнаментальной взаимосвязи) в качестве фундаментального закона музыки. В статье рассмотрены действие орнаментального принципа в ритме (*tempo rubato*) и метре (отношения сильного и слабого времени в такте), соотношения орнамента и не-орнамента (прямая линия, педаль), стилевые (музыкально-исторические) особенности орнамента.*

Ключевые слова: орнамент, прямая линия, педаль, *tempo rubato*, такт, Бах, Моцарт, Мендельсон, Шёнберг, Римский-Корсаков, Курт, Люсси, Моминьи, Браудо.

Поскольку в музыке все происходит в двуединстве разделения-связывания, вся музыка — орнамент. И в отсутствие самого мелизма действуют орнаментальные (орнаментоподобные) формы. Старые мастера требовали играть мордент не затактом, а на метрически сильную долю, одновременно с басом, то есть так, чтобы бас и конечный тон мелизма брались разновременно. Но эта разновременность кажущаяся, чисто орнаментального свойства: разновременное на пересечении с одновременным, «по диагонали», прогрессирующей атакой. «Диагонально» звучащие бас и конечная нота мелизма соотносятся почти вертикально, и тем орнамент усилен, удвоен. То же с исполнением аккорда на клавишине: аккордовые тоны следует брать последовательно и как бы одновременно, в манере арпеджио.

Arpeggiato аккорда не просто частный случай орнамента, но общий принцип орнаментальной взаимосвязи «последовательно-как-бы-одновременно». Разделяя временем вступление голосов, орнамент выполняет ритмическую функцию и усложняет метр, делает метрически двойственными отношения сильного и слабого времен. Первая нота мелизма и бас — это метрический акцент на сильной доле; финальная нота мелизма (она же основная мелодическая нота) — эмфатический/риторический акцент на слабой доле. Благодаря орнаменту сильное и слабое время

¹ Фрагмент монографии «Опыты мелософии. О непройденных путях музыкальной науки» (готовится к выходу в свет в Издательстве имени Н.И. Новикова). Статья подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 14-04-00177.

относительны и переменны. Можно сказать, сильное время будет *легким* и слабое, напротив, *тяжелым*, если воспользоваться параллельной парой понятий, предложенных Венсаном д'Энди.

Если изъять мордент, можно, однако, сохранить прогрессирующе-диагональную контрапунктическую связь баса и мелодического тона: разделить временем атаку баса и мелодии, взять мелодический тон чуть позже басового, как мнимый мелизм, как заключительный тон мелизма. Подобный эффект синкопирования издавна, с XVII–XVIII веков, известен как *tempo rubato*, «украденное время».

Rubato! Образ славной истории музыки и музыкального исполнительства, истории, богатой не одними только достижениями, но недоразумениями тоже. Об этом речь ниже. Здесь же ограничимся заметками о давно открытом в качестве «украденного времени» принципе ритмических вариаций, колорирования, которое и скрадывает время, и прибавляет (возмещает) его.

Выполнение *rubato* не было исключительно делом исполнителя. Композитор пользовался *rubato* в общем ряду средств композиции. Оно нотируется как синкопа, полиметрические несовпадения атак и акцентов и т. п. Выразительный смысл таких «краж» многообразен, и зависит он от жанра. Характер *rubato* может быть декламационным (риторическим, вокально-экспрессивным) или жестовым, танцевальным. Наши предшественники различали разновидности ритмического *rubato* — *antipatio* и *retardatio*, соответственно опережение и запаздывание относительно долей регулярного такта².

Эффект синкопирования в «украденном времени» характерный, частый, но не исключительно обязательный признак старого *rubato*: оно понималось вообще как сбой времени, смещение его относительно «эталона», в том числе, как простое смещение акцента с сильной доли на слабую, как дополнительный внезапный акцент на слабой доле или как помещение краткого (или безударного) слога на долгую ноту.

«Украденное время» в значении ритмических вариаций точно названо *контраметрическим rubato*³. В этом понятии схвачено важнейшее свойство *rubato* — его принцип *contrario*, противоположения, столкновения, встречного движения, то, что идет против метра, против такта и чего нет в привычном понятии полиметрии (и полиритмии). Контраметрия старого *rubato* обозначает многообразное движение на основе регуляр-

² *Türk D. G.* Kurze Anweisung zum Klavierspielen: ein Auszug aus der grössern Klavierschule. Leipzig, 1792. S. 223–224.

³ *Rosenblum S.* Performance Practices in Classic Piano Music: Their Principles and Applications. Indiana University Press, 1988.

ного такта в его непрерывном нарушении и утверждении регулярности, внутри- и межтактовой. Полиметрия — количественная характеристика; контраметрия указывает качество, соотношение. Понятие контраметрии выражает многозначную и противоречивую целостность времени в музыке тактовой ритмики — двуединство регулярного и нерегулярного, «однородного» (монометрического) и «расслоенного» (контраметрического) тактов. Отчетливо и заметно сочиненное композитором «раздвигание» такта приводит к явно выраженному контрапункту метров, к тому, что выступает в единстве *видимого и слышимого* тактов (по Моминьи) или в виде *сверхтакта* (Люсси). Идея контраметрического *rubato* продуктивна в отношении многообразных событий ритма и метра как общий закон скрадывания времени. Тот же закон контраметрии действителен для мелодического проявления орнамента. Орнамент не понять вне скрадывания тона, орнамент — не что иное, как *tono rubato*, «украденный тон».

Значение, которое придавали *rubato* старые мастера, трудно понять лишь только из самой техники «украденного времени». Жизненная необходимость *rubato* проясняется рядом с другими проявлениями мелоса и ритма — теми, в которых, как и в *rubato*, развернуто «диагональное» измерение, где музыкальное связывание осуществляется по косой/наклонной. Таково *arpeggiato* и другие формы разделения-собираания временем — старофранцузская манера *style brisé* (*luthé*); «альбертиевы басы»; формула сопровождения «бас-аккорд»; гармоническая фигурация арпеджиобразного аккомпанемента. Принцип арпеджирования аккорда, или временем разбитой атаки, по «косой», угадывается и в той ритмической организации многоголосия, которая кристаллизуется в контрапункте Себастьяна Баха и вызывает к жизни новое значение понятия контрапункт — искусство совершенной композиции. *Punctum contra punctum* (нота против ноты) не что иное как расположение сдвигаемых во времени голосов «по диагонали». Позднейшее чуть не повсеместно обязательное арпеджиато в фортепианной литературе романтизма — всего лишь внешнее проявление более глубокой, основательной укорененности старой культуры *brisé* в европейской музыке и орнаментального характера музыкальной взаимосвязи.

Старофранцузские мастера владели искусно разработанной манерой связывания. Ее называли *liaison* (связь)⁴. Мелодические голоса удерживаются и связываются лигатурой «на ходу», в движении, так что образуется арпеджийная (контрапунктическая) «диагональ». Искусству лигатурной

⁴ Как упражнение на технику *liaison* сочинена клавесинная пьеса Ф. Куперена *Les Charmes* («Чары»).

диагональной связи учился у французских мастеров Бах. Орнамент в его музыке многим обязан французскому арпеджиатному контрапунту. Смысл орнаментальной диагонали проясняется наилучшим образом в моменты гармонических задержаний (или даже внедренного неаккордового диссонанса). Без них связывание не имеет смысла. Целое разбивается и собирается, рассеивается и вновь стягивается. Оно получается в полноте контрастов, противоположностей только благодаря диссонансу, который весь действие и противодействие. И понятие о связывании дается нам самим процессом связывания, самим движением к связанному целому, которое возникает в продвижении и остановках, в задержаниях и разрешениях. Как замечаем только то, что дается в полярности, что движется и в то же время покоится, так благодаря гармоническому диссонансу и связыванию мы замечаем освобождающее движение голосов. Диагональ — средство расслаивания и прессования, которые прогрессируют во времени, «вправо», и притом регрессируют (мнимо или реально) «влево». Орнаментальная диагональ вообще приводит в движение музыкальную композицию. Весь процесс связывания выступает символом органического роста, жизни.

Жизнь! — она здесь не случайно, не метафорически, но по внутренней необходимости, по праву духа и жизни. Так и звучит завет старофранцузских мастеров: орнамент — дыхание жизни. Поистине, во французской манере связывания находили смысл чего-то большего, чем просто техники связанных голосов.

О затакте и слабой доле

Невозможно переоценить значение французского элемента для эволюции баховского стиля и для созревания сложного разветвленного орнамента, жизненно необходимого для европейской музыки. В свете орнаментальной диагонали только и можно понять смысл ритмической теории Гуго Римана, который утверждал, что ямбическое соотношение «слабо-сильно» (затакт) есть прототип всех форм⁵. Встреча ямба-затакта и формы в словах Римана знаменательна. В ней проясняются смыслы музыки, музыки-времени и музыки-пространства. Форма предполагает целое, которое, будучи объемом и контуром, хоть и располагается в пространстве и стремится к одновременности, но все же разворачивается последовательно,

⁵ *Riemann H. Grundriss der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre). I. Teil: Allgemeine Formenlehre. 2. Aufl. Leipzig: M. Hesse, 1897. S. 16.*

во времени. И движение от затакта, будучи последовательностью событий, стремится быть единовременно собранным. Музыка и есть непрерывное контрдвижение вертикального и горизонтального, моментального и последовательного. В таком движении-противодвижении вновь узнаем орнаментальную диагональ.

Усилие затакта свернуть движение в моментальную точку покоя тоже является орнаментально-диагональным. Более того, ямб-затакт есть форма противоположно направленных диагоналей — диагонали предвосхищения (в ожидании сильного времени) и диагонали впечатления («шлейф» отзвучавшего затакта). Как орнаментально-диагональный принцип затакта есть, собственно, способ одушевить и одухотворить время. Затактовая модель формы — сложный процесс, в котором параллельны «прогресс» и «регресс», притяжение «вправо» и «влево», как оно и осуществляется в мелизме или в технике контраметрического *rubato*. Диагональная связь поистине универсальна, и в ямбо-затактовом отношении слабого и сильного времен с нею проглядывает образ мелизма.

Если расширить поле контраметрического *tempo rubato*, получится орнаментальная диагональ длительного действия, которая приведет к сдвигу, расслоению по голосам уже в пределах не доли, но такта. Это явление известно как полиметрия (ее частный случай — гемиола, модулирование из трехдольного метра в двудольный или наоборот). Полиметрические образования в тональной музыке, как правило, вписаны в такт без дополнительных обозначений, так что коллизия реальных разнометрических тактов оказывается скрытой в формальном видимом такте. Содержание расслоенного, или соотношение сдвинутого и неподвижного, в орнаментальной диагонали тактовой ритмики существеннее для понимания метрических процессов, чем констатация полиметрии. Понятие полиметрии схватывает внешний количественный показатель — вид несопадающих долей, протяженности, границ тактов, — в то время как качество явления не охвачено: такт, в силу своей орнаментальной природы, подвержен внутренним противодвижениям, стягиванию и растягиванию по горизонтали и вертикали, а полиметрии как таковой при этом может и не быть. Полиметрия — всего лишь частный случай фундаментального свойства движения. Как зрительный эффект нотного текста, полиметрия скрывает звучащее явление. Дело идет не о механическом вертикальном совмещении разных метров, а о расслоении текста на видимое и слышимое — так, как это представлено в понятиях такта видимого (*mesure oculaire*) и слышимого (*mesure auriculaire*), которые сформулировал французский музыкант-теоретик Жером-Жозеф де Моиньи. Впоследствии коллизия види-

мого-слышимого нашла продолжение в идее сверхтакта (*mesure à cheval*) Матиса Люсси.

Моминьи первым высказал задолго до Римана идею «ямбичности» музыкального ритма: движение музыки идет не от сильной (первой) доли такта, а от затакта к сильной доле. Подлинный ритм, считал Моминьи, не следует замыкать между двумя тактовыми чертами. Ритм колеблет тактовую черту — с первой долей влево, со второй — вправо. Это означает, что слабая доля перетягивает на себя функцию сильного времени — по праву своего замыкающего положения в ритмическом мотиве. Если так, то на основе записанного такта, поверх него, образуется новый такт и/или другой метр.

В непрерывных пересечениях видимого и слышимого проявляется амбивалентность сильного и слабого времени; сильное будто бы безостановочно «отодвигается» вправо. Так, сложно осуществляется закон орнамента. Слышимое — как орнаментальная зыбь по ту сторону видимого. Орнаментальная же сдвигаемость видимого к слышимому (или слышимого относительно видимого) лежит в основе известной по Курту иерархии акцентов — метрического (грамматического), эмфатического (риторического, патетического) и гравитационного. Сильная доля, грамматический акцент — как первая нота мелизма, начало движения; слабая доля с эмфатическим акцентом и самый низкий (гравитационный) тон — как финальный тон мелизма, конечная цель движения, точка окончательного заполнения интервальной/аккордовой вертикали.

Орнаментально-диагональные соотношения заметны благодаря тактовой черте, но образуются они вопреки ей. Трудно переоценить значение такта с его фиксированными сильной и слабыми долями: богатство ритмической жизни в непрерывном смещении и взаимной трансформации сильного и слабого времени возможны лишь в отношении к регулярному такту. В орнаментальной амбивалентности сильного и слабого времени кроется смысл знаменитого напутствия Рихарда Вагнера своим исполнителям: «Всё внимание на мелкие ноты и слабые доли! — сильные позаботятся о себе сами». Орнамент — способ позаботиться о «мелких» и «слабых».

Так и обозначим третье после прогрессирующей атаки и диагонали правило орнаментальности — *правило слабой доли*.

Между орнаментом и линией (казус Мендельсона)

Орнамент потому и основа музыки, что в нем созревали будущие созидательные силы. Развитие и форма пробудились к жизни, когда орнаментальное и прямолинейное стали «сознанием» музыки. С ними искусство композиции осваивало умение проходить точку поворота в движении мелодии, с ними же оформлялись пластика и архитектоника музыки.

Поворот труден. Трудность от разнообразных возможностей, взаимоисключающих и дополняющих. Поворот можно пройти легко и незаметно, на ходу, просто и вне событий (простой поворот); или — сбавляя скорость, оглядываясь и останавливаясь, преодолевая высоту и вновь набирая ход, то есть в переменах, модуляциях (поворот-модуляция). Собственно, задача композитора в том, чтобы распределить повороты простые и сложные, безошибочно и определенно поставить главную точку поворота. От того, как будут поставлены поворотные опоры, как прорисована «траектория» движения вокруг них и как они, опорные точки, будут пройдены, зависят прочность целой конструкции и «красота главных нот». Иначе говоря, от распределения точек поворота зависят правильные время и место перемен — и непременно с самого начала, с первых тактов: там располагаются важнейшие, решающие опоры и повороты композиции, в них первоимпульс всего целого.

И, однако, нет никакого поворота самого по себе; повороты сливаются в единую композицию, незаметно и неожиданно. Опрямительно поэтому понимать точку поворота как явление узко техническое. Опыт великих мастеров показывает, что в умении пройти поворот заключается все искусство композиции.

Начало в интервале сексты. Редкое сочетание поэтики и техники, выразительности и прочности. Но сочетать их трудно, затратно, если только секста не просто романсово приятна, но выступает как интервальная конструкция целого. Секста и связывает, и разрывает, как вообще двуедини связь и разрыв в любой конструкции целого. Конструктивный эффект сексты тем отчетливее, чем резче выражена ее внутренняя полярность: широте интервала сопутствует неопределенный характер, то ли устойчивый, то ли неустойчивый. Напряжение двойственности в мелодической сексте несравнимо ни с квинтой, ни с септимой, ни с октавой. Вот почему восходящая секста-зачин, задолго до того как превратиться в «романсовую», стала в XVII веке первооткрытием «музыки человека», *возгласом*

(*exclamatio*) — то ламентозным, то патетическим, от «слёз» Дауленда до яростного риторства Себастьяна Баха и взволнованно-элегичного изумления Моцарта. «Секста... вводит нас в область чувств. Только теперь, при переходе от квинты к большой сексте, мы выносим эти чувства наружу. В сексте мы душевно связываемся с чем-то, что находится вне нас»⁶. Как никакой другой интервал, секста осветила противоречия «внутреннего» и «внешнего» человека. В сексте слух европейца будто угадывал его, человека, бездны и выси.

Дальше — превратности истории: чем устойчивее становился романсовый образ секстового зачина, тем больше секста обращала на себя внимание, но и тем скорее она утрачивала строительную функцию, тем скорее разрушалось прочное целое. Угасание первоимпульса сексты наложило заметный отпечаток на музыку XIX века. Из сильного средства связи и выражения, техники и экспрессии интервал сексты превращался в интервал «приятности» и комфорта, как на пути от баховской арии *Erbarme dich* и первой темы *g-moll* ной симфонии Моцарта к Шотландской симфонии Мендельсона (тема главной партии, I ч.). Превращение сексты поразительно тем более, что все эти темы имеют близкие показатели орнаментальности, или соотношения общего числа тонов и точек поворота в мелодии (Бах — 0,5; Моцарт — 0,6; Мендельсон — 0,7). Еще один пример того, что «число орнамента» не абсолютно, и орнамент вокруг и после интервала сексты может быть при одном числе разным по сути. Услышать интервал сексты означает услышать его окружение, «до» и «после», предысторию и последствия. Тогда услышим и сексту в истории, — как менялся смысл происходящего в секстах Баха, Моцарта, Мендельсона, как превращался интервал двуединых разрыва-связи в интервал заполнения. Тогда услышим и смысл музыкального целого.

В темах Баха и Моцарта секста имеет определенно восклицательный характер, как интервал-наследник риторической фигуры возгласа, *exclamatio*. В теме Мендельсона восклицание ретушировано из-за частичного заполнения скачка (*e-a-h-c*). Мотив заполняемой сексты (V-I-II-III) здесь ближе к издавна распространенным (и у Мендельсона весьма частым) пасторально-гимническим мотивам. Только на вершине сексты диминуированная репетиция-подчеркивание (*c-h-c-c*) отчасти возвращает мотиву характер возгласа и напоминает, тем самым, фигуру-прообраз.

Но есть пункт, в котором сближаются секстовые мотивы Моцарта и Мендельсона и противоплагаются баховскому, — в способе пригото-

⁶ Юни В. Формирование человека посредством музыки / Пер. с нем. Н. Т. Григорьевой. М., 2007. С. 37.

ления мотива. В обеих темах скачку на сексту предшествуют раскачивание на V и VI ступенях и упор на V ступени. Опора на тонической квинте с подчеркнуто закрепляемой вершиной при помощи VI ст. имело к тому времени основательную традицию (см. темы фуг Себастьяна Баха в «Хорошо темперированном клавире»). У Моцарта и Мендельсона мотив на V и VI ступенях благодаря заполняющим репетициям проявляет характер отталкивания в прыжке. Однако существеннее несходство тем Моцарта и Мендельсона. Тема Мендельсона изначально устойчива, уравновешена риторически и метрически; вершина сексты попадает на первую долю такта. Секста Моцарта «выброшена» на вторую четверть такта, на нее же приходится, тем самым, эмфатический (патетический) акцент поперек грамматического на первой доле. Секста Мендельсона подана в непрерывном звучании, все ее время заполнено мотивами-репетициями. У Моцарта «неправильность» возгласа на слабом времени усилена молчанием (четвертной паузой) на третью долю, и расстояние от *d* до *b* контрапунктично, в этом интервале есть «этажная» разность скрытых голосов, в то время как секста *e-c* Шотландской симфонии скорее монофонична.

Все последующее движение в теме Моцарта напоминает о трудности начального прыжка-возгласа — напоминает возвращениями к тону *d* (V ступень) и прилегающим к нему *c* и *b*: начальный тон «не отпускает» движение композиции далеко от себя, проявляет силу притяжения, вроде памяти первоимпульса. Тема Мендельсона легко оставляет исходную точку *e* (V ступень), более того, она быстро уклоняется в параллельный строй (C) и не спешит возвращаться в начальный пункт. В половинном кадансе мелодия возвращается к исходному тону *e*, но будто вне задач музыкальной взаимосвязи, случайно и беспричинно.

Мелодии Моцарта и Мендельсона различаются, как различны отношение одного и другого мастера к разным типам орнамента, возвратного и невозвратного тона. У Мендельсона орнаменты почти равновесомы, у возвратного тона незначительный перевес. У Моцарта велик разрыв: количество невозвратного тона превышает возвратный в два раза! Главное же различие — в воле к осуществлению орнамента. В *g-moll*'ной теме происходит буквально перелом, которого нет в *a-moll*'ной; моцартовой мелодии трудно дается невозвратный тон (*es-d-b*), она упирается в паузу-разрыв после восклицания. Еще большей трудностью оказывается орнамент возвратного тона: поначалу он появляется лишь косвенно, через повторный тон (*es-d-d-es...*). Столь же затруднительно продвигаться долго в одном направлении: Моцарт приберегает возможность свободной протяженной линии для кульминации, для достигнутой цели. Движению легче дается невозвратный тон, то есть обход (*a-c-fis-a-g-d*). Только в ка-

дансе появляется прямой орнамент возвратного тона (*cis-d-cis...*) — пример освобождающего и разрешающего изъятия лишнего.

В *a-moll*’ной теме исходная репетиция тона е чрезмерна. Она сдерживает и обрамляет движение, его начальный импульс слаб. Как это не похоже на «размыкающую» и «уводящую» репетицию Моцарта (*es-d-d-es-d-d-es-d-d-b*)! В мендельсоновой теме движение вообще тонет в равнодольности хода и скачка, возврата и не-возврата, орнамента и линии. Все повороты одинаково значимы и безразличны; конструктивно и пространственно — неразличимы.

Моцарт «лучше» Мендельсона слышит точку поворота — лучше для симфонической природы темы. Моцарт слышит событие поворота от орнамента к поступенной линии в момент молчания, на вершине сексты и в паузу-обрыв: на повороте движение останавливается и одновременно продолжается; поворот — точка двуединого разделения-связывания орнамента и линии.

Значение задержанного или остановленного тона и паузы для продвижения композиции трудно переоценить. В них таинство молчания и покоя движущейся музыки. Или, в версии Шёнберга: «Паузы всегда звучат хорошо!»; и у Шнабеля: «Паузы! вот где настоящее искусство!». Следовало бы дополнить: хорошо звучат и паузы, и звуки, остановленные и умолкнувшие. Торможение, покой, молчание существенны так же, как и движение в орнаменте и линии. Именно в понятии движения они равны. Вот оно, идеальное равновесие, довершенное педалью явно и незримо, в паузе и звучащем тоне.

Педаль, имея неподвижный вид, неслышно продвигает музыкальную композицию. И, напротив, в орнаменте и прямой линии не все звучащее звучит и движущееся движется! Движение заполнения, связывания и перехода зачастую выполняет роль цезуры и покоя. Этот второй вид «перевертыша» бывает труднее распознать и исполнить, чем «звучащую» и «движущуюся» паузу.

Педаль дает композиции великую иллюзию пространства, его дали, широты, глубины. В контрапункте или последовательности с орнаментом и линией педаль связывает несходное и взаимоисключающее, так что взаимные переходы противоположностей плавны и незаметны. Последнее, незаметность, обязательное и самое поразительное условие педали.

Педаль непременно сцепляет орнамент и линию, с ними она выступает условием поворота-модуляции. Теме Моцарта педаль сообщает необходимый для продвижения симфонической формы рельеф, а разрастание педали делает тему Мендельсона безвольно-текучей, как будто на повороте от орнамента к линии пространство и время «опустошены».

В ускользящей педали Моцарта и застывающей педали Мендельсона выражены несходные ландшафты, «непересекающиеся» траектории, пути с препятствиями и без оных. Там, где Моцарт на точках поворота «завязывает» необходимые орнаментальные узлы, Мендельсон растягивает поворот и буквально останавливает орнамент, оставляет его несвязанным. Вместо опоры и отталкивания обход и покой; пролонгированием педали упущен орнамент возвратного тона. Взамен легко даются орнамент невозвратного тона и линия, которые буквально подавляют орнамент возвратного тона. Легкость на грани бездумности и уклонение от орнамента возвратного тона тщательно скрыты равновесием орнамента невозвратного тона и прямой линии.

«Приятность» мелодического течения и парения в искусственно витиеватом разнообразии (Мендельсон) выступает против трудного продвижения прочно связанной и бедной, почти аскетичной конструкции (Моцарт). Моцарт komponует тему о том, как трудно оставить исходную точку движения, преодолеть тягу к этой точке и сделать скачок-восклицание; о том, что удерживать первоначально желательно и необходимо ради трудности орнамента и трудности линии. В них «плата» за жизненность музыки. Там, где Моцарт двигается с риском, напряжением канатоходца, Мендельсон парит с беспечной легкостью. Так, из одного и того же материала можно получить и подлинно симфоническую мелодию, и ее песенно-танцевальное подобие. Чем не наглядное звучание «завета комфорта» и «завета странничества»⁷!

В безразличии к точке поворота, в равновесности линий и орнамента вообще проглядывает музыкальная суть Мендельсона. Как будто «глухоту» композитора избирает своей формой новое музыкальное мироощущение. О нем, нарождавшемся мелосе XIX столетия, метко сказал Шёнберг: «Стиль становился шире»⁸. «Широта» получалась буквально — из выпрямления орнамента, пролонгированием и разбросом линий. И еще: «широта» предполагала равновеликое измерение (раз-меренность) всех высотных отношений. Мендельсон из тех композиторов, которые малочувствительны к композиционной функциональности звукоряда и не слышат движение в переменных его форм (фаз) по мере перемещения по «этажам» звукоряда. Изъян тем более досадный, что в этом пункте решалась судьба инструментального стиля. Как только ведение голоса (голосоведение) превосходило прежние, певчески естественные границы, так нормой голоса становились

⁷ Выражения К. Свасьяна.

⁸ Schoenberg A. About ornaments, primitive rhythms, etc., and bird song (1922) // *Style and Idea. Selected writings of Arnold Schoenberg*. Ed. by Leonard Stein. University of California Press, R/1997. P.298.

многооктавный диапазон и октавная транспозиция. Однако в новом инструментальном функционировании звукоряда у Мендельсона допускается старый, вокальный способ связывать тоны в пределах голоса — преимущественно поступенно, в педантичном равновесии скачков и шагов. Движение получается парадоксально разбросанным и связанным в одно и то же время.

Вследствие разброса движения ослабевала риторичность соотношений — нисхождения и восхождения, шага и скачка, крупных и мелких длительностей. Расшатывалась конструкция целого, его ритмический каркас.

«Расширение» стиля требовало упрощать старые, бахо-моцартовы структуры движения. Контрапункт разных конфигураций движения, их вертикальное и диагональное соотношения переходили в горизонталь. Распад цельного движения отчетливее всего выступает в своего рода музыкальной эмблеме Мендельсона, характерном *дубль-обороте* (*дубль-мотиве*) на субдоминанте или в плагальном кадансе. Речь идет о гармонической пролонгации с повтором мелодического мотива. Время, которое уходит на повторное прохождение скачка-восклицания, обособляет дубль-оборот, придает ему смысл «останавливающего продолжения». Такой оборот имеет двойкий эффект, вроде начала «заново» и отвлекающего торможения и отклонения.

Повтор pedalных нот ослабляет выразительную и строительную прочность дубль-мотива. В интервальном составе оборотов-дублей, в их ритмическом оформлении определенно нивелированы шаг и скачок, «утверждение» и восклицание (вопросение). Интервал возгласа в таком обороте — от затверженной патетики, полюбившейся и бесконечно повторяемой, «утопающей» в педалях-завершениях. Эти обороты упорно держатся линии и педали, орнамент существенно сокращается или вовсе исчезает. Связность в таких случаях ослаблена, орнамент и линия/педадь будто бы оторваны друг от друга. Значит, ослаблены и эффекты препятствия и преодоления, столь необходимые прочно связанной композиции.

Доминирующим в отдельной композиции Мендельсона может быть как орнамент, так и линия, но, невзирая на конфигурацию, рапсодичность движения сохраняется и в орнаментально концентрированных композициях, вроде увертюры «Сон в летнюю ночь», и в орнаментально бедных сонатах для органа с их линейно-pedальными конструкциями. Линии проводятся размашисто и вольно, они останавливаются в педалях-опорах или поворачивают между широко расставленными точками поворота. Так, в экспозиции увертюры «Сон в летнюю ночь» соотношение рисунков движения дается в последовательности: орнамент (1-я тема главной пар-

тии) — линия (2-я тема главной партии, побочная партия) — орнамент (заключительная часть). Притом что в Скерцо из музыки ко «Сну в летнюю ночь» преобладают орнаментальное движение и связующие пассажи линейного рисунка, заметно разработан (в разработке же) и контрапункт линии, орнамента и педали. Более того, полное отсутствие этого триединства может быть отличительной особенностью целой области творчества, например, органных сонат. Редкое исключение — Allegretto (III ч.) из Органной Сонаты № 4, едва ли не единственный в этих сонатах пример совершенной структуры движения, контрапункта всех трех конфигураций.

Столь разные в выборе конфигураций сочинения Мендельсона, как музыка ко «Сну в летнюю ночь» и органные сонаты, едины, однако, в самом принципе связи согласно «широте» стиля: контрапунктическая структура движения «раскладывается» на последовательное сопоставление разных его форм.

Где движение распадается на последовательные фазы-конфигурации, там целое буквально разъято на части. У каждой композиции Мендельсона поэтому неповторимая, если можно так сказать, «звучащая неполнота», тона объективного, колорита холодноватого. Страстное равнодушие, как заметил Гейне. Однако в поздние годы Мендельсон решал редкую и трудную для себя задачу — восстанавливать нарушенное равновесие и единство орнамента и линии. Среди немногих таких опытов находятся Скерцо ко «Сну в летнюю ночь», Скрипичный концерт (преимущественно I часть). Широта звучащего диапазона располагает к протяженности линий, чем композитор не преминул воспользоваться. И, однако, не линии главенствуют в «жизненном ландшафте» этих композиций. Линии неизменно пересекает орнамент, парящее движение буквально «изрезано» нисхождением и восхождением. Возникающие арочно-перекрестные соотношения конфигураций столь плотно заполняют время и охватывают широкое пространство, что орнамент распространяется на всю композицию и превращается в контрапунктически «этажный» принцип взаимосвязи.

Здесь совершается переход, который трудно переоценить. Обнаружить его, как и доказать его реальность, непросто. Речь идет о смене масштаба и качества: прием и элемент вырастают до универсального закона композиции. Там, где это случается, подтверждается истина гётевского «малое с великим схоже». Путь орнамента от «украшения» до строительного закона композиции — это путь к «этюдной» многооктавности, настоящей октавной транспозиции, подлинно инструментальному стилю.

Начиная с Бетховена, и в случае Мендельсона в том числе, условия творчества менялись психологически, так что впору было вслух произнести невысказанный (или всего лишь не засвидетельствованный?) вопрос:

как сочинять музыку после Баха и Моцарта, после наивысшего расцвета орнамента? Искусство протяженных прямых линий, в архитектурной их чистоте и строгости, поначалу выступило противовесом орнаментальному мелосу Баха и Моцарта. Но, оказалось, то было начало заметного подавления орнамента линиями.

В инструментальной взаимосвязи есть нечто подтачивающее ее изнутри, и соотношение орнаментального и линейного из соперничества стремительно модулирует в их противостояние. В музыке XIX века повсюду находим приметы этого превращения. Главнейшая из них — экспрессивное звучание орнамента невозвратного тона, в мотивах «вопроса» и «томления», этих символах романтического века.

В сущности, звучащим *motto* эпохи был один-единственный мотив, а «мотивы» — всего лишь вариации на единый мотив из шага и скачка. Ломаное движение в орнаменте невозвратного тона имеет ясный и прочный рельеф и дает многообразные импульсы движению. Многообразием мотив обязан, во многом, заключительной педали, которая может менять окончание мотива от восклицания и вопрошения до замирания и истаявания. Педаль-завершение стягивает время и пространство мотива в одну точку, дает моментальный образ отзвучавшего, наполняет время ожидающим и предслышающим молчанием, формует целое.

Связанность орнаментально-неповторного и педального в узких границах мотива существенно меняет характер движения после длительного в истории преимущества орнамента. Ломаный рельеф стремительно замирающего на обходе мотива порождает движение безопорное, режущее, лунатически зыбкое. Оттого, что финальная педаль мотива оказывается точкой поворота в увеличении, движение вообще будто бы останавливается. В неопорном, эфирно хрупком, уходящем «в никуда» мотиве точка поворота становится рассеивающей, дробящей силой. Но тогда сам поворот ставится под сомнение и остается всего лишь намерением, трудно или невыполнимым.

Поворот к орнаменту невозвратного тона заметен уже у Моцарта. После него начинается раскол между типами орнамента. Целые разделы композиции могут быть строго выдержаны в орнаменте невозвратного тона, как II часть Скрипичного концерта Мендельсона. У этой музыки эффект правильной, архитектурной или скульптурной, холодной красоты. Если Мендельсон был «Моцартом XIX века», как считал Шуман, то, главным образом, по праву «раздвоенного» орнамента.

Раздвоение орнамента на излете классической эпохи было чем-то большим, нежели только перевес в пользу невозвратного тона. Обход и невозвратный тон буквально вытягивали орнамент в прямизну линии. Роман-

тическая экспрессия потому и обретала форму в повисающих мотивах, что непрерывный обход во избежание возврата порождал сцепление шага и скачка. Уже само по себе оно дает шаткую, «диссонантную» конструкцию: ее опоры заметно неравны, а с расширением интервала скачка они становятся еще более неравными.

И, однако, слух схватывает целое мотива, не разрозненные элементы. У нарочито разорванной конструкции шаг-скачок при всей шаткости есть своя «крепость»: поворотный «угол», это спасительное противоречие, и разрывает, и связывает целое. Двойной ряд мелодических опор вокруг изгиба (точки поворота) ищет продолжения цепочки шагов и скачков, и с ними — противодействующих импульсов вовнутрь и вовне, к упрочению и расшатыванию, закоснению и брожению. Энергию «выпрямления» сдерживает пластика поворота; ровности и анемии покоя противостоит неустойчивость конструкции, пустоте — экспрессия.

Но все же линейная конфигурация на излете XIX века становилась всепроникающей. Она вторгалась в орнамент невозвратного тона, что делало его природу двойственной, собственно орнаментальную — прямолинейной.

Ни в чем не проявляется эта двойственность столь определенно, как в опознавательном знаке романтического века, в мотиве вопроса и его модификациях. Орнамент приобретает смысл сломанной линии. В этом событии сталкиваются противоположные принципы повтора и не-повтора, а с ними соответственно — тональности и вне-тональности. Именно с расцветом линейного и неповторно-орнаментального расшатывались основы тональности, и с этим потрясением основ отчетливее проступала орнаментально-репетитивная природа тональности. Все, что отдалялось от орнамента, готовило почву для новых музыкальных систем — тех, в которых будет формализован принцип не-повтора/не-возврата, вплоть до *reductio ad absurdum* додекафонии Шёнберга.

От орнамента к линии. О смысле прямой линии

Протяженная прямая бесхарактерна. Непрочность и нестойкость ограничивают применение прямой линии в начальном строительстве композиции. Как исходный рельеф композиции протяженная линия звучит экстравагантно, труднообъяснимо, будто демонстративно бедно. Линия-начало дает специальный эффект характеристичного образа. Таковы

поступенные линии в началах увертюры «Леонора» № 3 и Второй фортепианной сонаты Бетховена, Седьмой симфонии Сибелиуса. Протяженные линии в интродукции Седьмой симфонии Бетховена производят впечатление грандиозное их бесконечным восхождением и парением в хрупком равновесии притяжения и отталкивания. Но, как правило, гаммоподобные линии в классических началах звучат «нево время», гиперболически и еще — историческим предвестием: время протяженной линии наступает в XX веке.

Длинная линия имеет характер ослабляющего перерасхода энергии. И это эффект середины и конца. Линия точно выражает напряжение и... усталость в результате пройденного пути. Сочетание и даже невероятная «конгруэнтность» энергичности и вялости в линии наилучшим образом соответствуют двойственности середины и продолжения, и завершения. Впервые так услышал линию Бетховен: у него обычно линейно решена кульминация в разработке или коде. Таково двойственное звучание длинной цепи нисходящих линий в разработке Пятого фортепианного концерта Бетховена. Каждая линия отчетливо ограничена крайними точками, которые сдерживают напор прямолинейно устремленного движения. Бетховенские линии нарочиты в их безупрочной протяженности. Противодвижение долгих поступенных линий производит неожиданный эффект тематического рельефа, в том числе благодаря краткому орнаментальному мотиву в начале линейного построения. Композитор будто сознательно стремится расшатать прочную связь. Слух в напряжении ждет «разрешения» линий. В этом основательное отличие бетховенских прямых от баховских, которые тщательно укреплены окружающим их орнаментом (см. начала III части Итальянского концерта, первой из Гольдберг-вариаций, прелюдии d-moll из II тома «Хорошо темперированного клавира»).

Экспозиционной нормой долгая прямая линия становится в симфонии Брукнера, и не в самом начале композиции, а в продолжении, как в Четвертой симфонии. Репликой о симфониях Брукнера — «длинные змеи» — Брамс точно указал на прямолинейность мелодического рисунка.

У длинной линии своя предыстория. Ей предшествовали краткие линейные отрезки, разбитые поворотами между мелодическими заполненными терциями. Смысл таких терцовых сегментов издавна помещали в фигуру *пути, хождения*, одну из самых старых в европейской музыке фигур. В краткой фигуре историческое (и буквальное тоже) начало композиции, и это начало в ходе истории буквально разрасталось, складывалось в единую прямую. Только как целое, как единство полярностей обретают смысл один и другой типы линейного начала.

Будущие линии исполняются смысла из прошлых «шагов». Но так же и наоборот: опрометчиво было бы не замечать, что линии Бетховена и Брукнера потому только и возможно измерять «шагами» Баха, что баховская музыка пути созревала в перспективе романтического странничества немецкой музыкальной души. Ретроспектива истории реальна так же, как перспектива. Глупо и бессмысленно ограничивать величие баховской техники и поэтики рамками музыкальной риторики. Если услышать параллелизм баховских мелких шагов и бетховенских размашистых линий, то можно расслышать историю того, как фигура перерождается в растущую и развивающуюся идею.

Мотивы пути — «хлеб насущный» баховской композиции. Но простое и элементарное слишком неизменно, слишком одно и то же, чтобы только из него одного получить поразительное многообразие баховской «вышагивающей» музыки (выражение М. С. Друскина). Изобретательность Баха в разделении и сцеплении терцовых фигур точками поворота и орнаментальными мотивами безвозвратно оставляет оболочку фигуры, подобно бабочке, оставляющей кокон гусеницы. Риторическая фигуративность слишком механична и негибка для мелодической «сводчатой», по выражению И. А. Браудо, пластики. Чтобы продвигать мелодию, прокладывая путь через альтерацию и скачки и неспешно преодолевая изломы-препятствия, мелодия должна буквально воспарить цепочкой шагающих мотивов над типовой барочной фигуративностью. Так рождается звучащий смысл последнего пути, Крестного пути Христа. (См. первый хор «Страстей по Матфею», первое Кюрие из Мессы h-moll, клавирную прелюдию b-moll из I тома «Хорошо темперированного клавира», прообраз которой в первом пассионном хоре⁹.)

От баховской композиции тянутся нити ко многим произведениям с технической основой «пути», «странствия», «хождения». Начальные краткие мотивы в пределах терции или кварты — это необходимые идеи, чтобы развивать крупное музыкальное целое. В таких мотивах верное средство сэкономить энергию для продолжения и завершения. В этих же мотивах маячит перспектива самой *истории* формы; экономия энергии обеспечивает идеям жизнеспособность на десятилетия, на века.

Так складывался образцовый регламент движения, если не навечно, то надолго. Как не вспомнить Ганса фон Бюлова: «Бах, собственно, истинный музыкант будущего: когда он все еще будет служить предметом удивления, многие другие уже будут забыты»¹⁰! Надо услышать в этой анти-

⁹ См.: Казачков Б. С. Типология пьес «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Учебное пособие. СПб., 1992. С. 42.

¹⁰ Лекции Ганса Бюлова, составленные Теодором Пфейфером. М., 1895. С. 30.

вагнеровской реплике больше: интуиция Бюлова находила подтверждение в материи мало и долго расходуемой и, в перспективе истории, неисчерпаемой.

Линейная конфигурация, без преувеличения, среда обитания романтической музыки. С укоренением линии становится возможным широкое дыхание синтаксиса и формы, а связность *legato* признается с середины XIX века артикуляционной нормой. Старый мелос мелких жестов и шагов, отточенных и грациозных, прекращает живое существование стиля, делается достоянием прошлого и музыки в старинном стиле.

Последняя переживает настоящий расцвет на излете романтического века. О содержании этого расцвета можно судить по тому, как, например, Римский-Корсаков усваивает Моцарта (опера «Моцарт и Сальери»). Конечно, композитор выбирает узнаваемые элементы Моцарта: грациозные репетиции, заполняющие терцию шаги, сцепления разнотипных орнаментальных рисунков (возвратного и невозвратного тона). Именно отношение к орнаменту дает ключ к пониманию корсаковского Моцарта. Орнамент у Римского-Корсакова буквально разорван и растворен в линиях и педалях. Ритм безразличен к интервалу: шаг или скачок — все одно, протяженное движение в одном направлении, часто равнодольное и почти всегда — равновесное. Движение прерывно, «штрих-пунктирно», линия завершается орнаментальным закруглением, часто упирается в останавливающую педаль-паузу или мгновенно поворачивает обратно. Поворот у Римского-Корсакова оказывается либо труднопроходимым, либо затверженным и безразличным к окружению. Орнамент и не-орнамент неразличимы, и целое выглядит как инертное монофункциональное собрание разных конфигураций движения.

Несходство Моцартов подлинного и корсаковского очевидно в сравнении первых тактов Реквиема, которые инкрустированы в партитуру оперы, и корсаковского мотива яда. Мотив выглядит кадансовым экстрактом начальной музыки Реквиема, с неизбежным упрощением оригинального образца, будто слух композитора удерживает и воспроизводит только самое характерное и внешнее, и детали вне целого.

Корсаковский опыт моцартова мелоса примечателен скорее отрицанием Моцарта. Узнаваемые *элементы* венского гения разрознены и расчлены, и не гарантируют органичного *целого*, оно — коллаж, по словам А. Климовицкого, едва ли не первый в истории музыки. Корсаковскому Моцарту присущ родовой недостаток стилизации, вообще любой музыки, написанной «в стиле». Трудно и просто невозможно было вслед за ним незаметно проходить трудный поворот, или скрывать трудности под

видом «легкого» поворота. *Непрерывный* мелодический ток — у Моцарта, не у потомков. Внутри этой непрерывности, в череде то легко, то трудно проходимых точек поворота, осуществляются подлинные соотношения интервалов и ритмов, так что линии, орнамент и педали распределяются естественно, будто сами собой.

Моцарт — историческая точка хрупкого равновесия орнамента, линии и педали. Равновесие трудно было удержать, модус движения переключался с орнамента на линию, со все более возрастающим действием последней.

Торжество прямой линии в музыкальной конструкции противоречиво и безусловно. Прямая, особенно протяженная, дает общее направление пути, определяет размах и глубину пространства, заявляет о конструктивной прочности и драматургической действенности. В том и назначении линии, чтобы создать далекую перспективу и широкую панораму; линия обладает той же конструктивной ясностью, что прямая в геометрии, в архитектуре.

«Панорама» и «перспектива» прямой линии — как вид далеко вокруг, обзор пройденного и предстоящего. Линия в большей мере всего лишь декларирует движение и взаимосвязь, но сама ничего не осуществляет. В линии мало действия и связывания. Будучи несовершенной по своей природе, она подобна эскизу. «Зигзагообразная линия ярче прямой, так как она укрепляет свой контур двумя рядами точек»¹¹. В линии нет прочности орнаментального контура, ее энергии хватает, в основном, на то, чтобы ограничиться видом и покойным созерцанием. В прямой линии сильный эффект движения, но и слабое место композиции.

Что кажется упрочением линии в углах и пересечениях, плоскостях и объемах, в перспективе оборачивается ослаблением, даже разрушением. Сила линии обнаруживается в моментальном воздействии фрагмента. Начиная с венско-классических сонатных форм, и даже ранее, с композиций И. С. Баха, в линиях оформляются кульминационные волны и конструктивные узлы, в которых композиция отказывается следовать собственной логике и стремится переступить свои границы. Линия — промежуточный итог становления, ближайшая цель пути. Линейно может быть решено *confutatio* у Себастьяна Баха — пятый, предпоследний раздел музыкально-риторической композиции, в котором разрешаются и примиряются противоречия¹². Но линия также и конечный итог. Она пред-

¹¹ Браудо И. К вопросу о логике баховского языка // Браудо И. Об органной и клавирной музыке / Сост. А. Браудо; вст. ст. и ком. Л. Ковнацкой; общ. ред. М. Друскина. Л., 1976. С. 21.

¹² *Confutatio* (лат.) — примирять, разрешать.

почтительна в тематизме симфонических финалов. Линейный рисунок тем во многих увертюрах дает «ретроспективный» эффект финальной музыки, как в старинном итальянском стиле с его свободными, несвязанными голосами.

Пока присутствие линии ограничивается мгновенным эффектом, ее действие созидательно. Линию сдерживает орнамент, особенно с тех пор как «в музыку хлынула хроматическая гамма» (Карл-Фридрих Цельтер). Укрощению линии немало способствовали пространственно-изобразительные импульсы, в том числе великая аналогия музыки и архитектуры. И, однако, у архитектурной аналогии были вполне предсказуемые разрушительные последствия. Дело принимало галльски-рассудочный оборот в распространявшемся убеждении в том, что «музыка подобна геометрии» (Антонин Рейха)¹³. На этом убеждении было основано настоящее возвышение линии, так что надо всей композицией буквально нависли линейные «тени». Перспектива прямой была слишком близкой, «мелководной», чтобы выдерживать крупные формы. Линия скорее отрицала конструктивную прочность, ослабляла тональные взаимосвязи простым избеганием повторного тона. Исторические итоги (и уроки) линии находим опять же у Шёнберга: апофеозом прямой стало исчезновение линии голоса и, соответственно, уклонение в тупик «маленьких пьес» с ничтожными шансами на возвращение музыкальной формы, то есть крупной формы с длинными и короткими линиями. Рассеивающая энергия линии оказалась неисчерпаемой и неукротимой!

Шёнберг подготовил своего рода плацдарм для отступления от крупной музыкальной формы:

«Техника [продолжения периода] ... есть род развития, которое можно сравнить в некоем смысле с концентрирующей техникой „изъятия“. Развитие предполагает не только рост, увеличение, разрастание и расширение, но также уменьшение, концентрацию, интенсификацию. Целью „изъятия“ является противодействие тенденции к неограниченному расширению»;

«Изъятие заключается в постепенном исключении характерных черт, до тех пор, пока не останутся одни лишь нехарактерные, не требующие более продолжения»¹⁴.

Форма неизбежно идет на спад. Рост, развитие, созревание уравниваются естественным обратным процессом, отмиранием и смертью. В этих стадиях формы угадывается лейтмотив органицистской традиции мысли. Естественное умирание формы шло по заданному пути, по пути

¹³ Reicha A. *Traité de mélodie*. Paris, 1814. P.I.

¹⁴ Schoenberg A. *Fundamentals of Musical Composition*. Ed. by G. Strang & L. Stein. St. Martin's Press, N. Y. P. 58.

выпрямления и упрощения, от орнамента к линии. Этого пути музыкальное целое держалось с твердостью закона. В выпрямляющем ландшафте движения осуществлялось подлинное основание музыкальной композиции — антиномия *роста* и *распада*. Вне единства этих противоположностей невозможно понять ни смысл, ни историю музыкальной формы: живой музыкально-художественный организм во всех смыслах и измерениях есть явление жизни и смерти. Благодаря прямому влиянию Шёнберга (и помимо его тоже) идея изъятия отчетливо зазвучала и законом музыкальной композиции, и историческим итогом на руинах формы.

«Музыкальная композиция представляет собой постепенный рост, расширение (Expansion). Оно происходит до некой кульминационной точки. Почему не дальше? Потому что недостаточно материала, недостаточно контрастов, которые оправдывали бы последующий рост» (С. Челибидаке)¹⁵.

Почему не дальше? Вариант ответа: потому что возможности орнамента не безграничны; рано или поздно, он неизбежно разрешается в прямую линию. Последняя — то, чем становится орнамент, когда его многообразные возможности развития исчерпаны. Можно сказать, по тому, как конструкция целого устремляется к прямолинейному, определяется мера симфоничности этого целого. Если орнаментальные формы содержат все, что есть в музыке оригинального, рельефного, тематичного, то линия выражает тематическую основу композиции обобщенно и схематично, вне отчетливо прорисованных деталей, вне «лица». Если так, то метод изъятия *характерного* означает изъятие орнаментального элемента. Такой метод редуцирует форму до чистой конструкции, или «скелета», который принимает вид линии и педали. Гаммоподобная линия — само воплощение «бедности» и конца, финальной точки формы.

Когда-то Римский-Корсаков и его собеседник обсуждали присутствие гаммы в *финалах*:

«Я сообщил Николаю Андреевичу курьезное наблюдение, что во всей русской музыке не найдется ни одного действительно крупного музыкального произведения, которое бы в коде или вообще в конце не имело в базах ниспадающей гаммы.

„Знаете, это очень верное замечание, — сказал Николай Андреевич, — но обратили ли вы внимание на то, что, с другой стороны, крайне редки восходящие гаммы...“» (В. В. Ястребцев, 21 января 1894)¹⁶.

¹⁵ Челибидаке С. «Лишь немногие находят дорогу к музыке...» / Пер. с нем. и вст. текст С. Рогового // Музыкальная академия. 1999. № 3. С. 156.

¹⁶ Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева. Т. 1. 1886–1897. Л., 1958. С. 146.

Мемуарист точно обозначил отношение свое и своего собеседника к наблюдаемому факту: дело не пошло дальше курьеза! Дальше — стадия «всерьез», то есть стремление к смыслу финальной гаммы. Надо отмести все внешние приметы курьеза, все несущественное — и хроматический вид гаммы, и «преференцию» русской музыке. Ниспадающей хроматической гаммы в басах может не быть, однако присутствие прямой линии в том или ином виде непременно: гамма — всего лишь частный случай общего закона движения, закона финальной линии. Краткая или протяженная, она имеет смысл последнего («прощального») обзора пройденного композицией, словно с высоты, на которой ландшафт обретает самые общие, геометрически правильные очертания. Как в коде III части Третьей симфонии Брамса: эффект расширения и дления в ней таков, что композиция выпадает из времени, останавливается, выходит за собственные пределы. Остановившееся время этой коды обязано развернуто-свернутой линии, в которой поступенное восхождение в цепи кратких отрезков будто симметрично отражается в идущем вслед нисхождении.

Удивительно: эффект линии почти не зависит от ее длины. Безволие, слабость, «выдох» линии не в количестве и протяженности прямых, но в качестве связанных (вернее, «развязанных»!) голосов. Чем больше ослабляющих люфтов между тонами, между голосами, тем подлиннее эффект линии.

Однако линия-завершение, линия-обзор пройденного, имеет смысл многоточия, как будто ожидается продолжение. Окончание в виде линии скорее обрывает, прекращает движение, нежели по-настоящему завершает его. Финал монодрамы «Ожидание» Шёнберга не просто срывается в противодвижущиеся линии: хроматическое против целотонового простирается на весь звукоряд, и противодвижущиеся ряды оборачиваются единозвучием, будто отрицанием движения. Триумф прямой линии поистине пугает абсолютom движения, как пугает бездна.

О смысле педали

Если орнамент — «дыхание жизни», если прямые линии — скелет, остов, несущая конструкция, то педаль загадка. Педаль загадочна, как любая элементарная, простая и малозаметная субстанция. Она и движение, и покой, в неизменном ожидании смены и выбора движения. В ней моментальное противостояние (доподлинно и буквально: контра-пункт) разнодвижущихся и косвенно движущихся голосов, их согласие и противоречие в одно и то же время. Задача педали — удерживать музыкальное

здание, формировать многомерное пространство, как то происходит в самой заметной и звучной форме педали, органном пункте. Педаль кажется последним штрихом в построении звучащих фундамента и перспективы.

Если прислушаться, то услышим, как И.С. Бах, Моцарт и многие мастера прошлого переживают таинственную и ясную глубину педали. У них в педали характерно «светится» тон. Звучащий «свет» пробивается между голосами, которые сталкиваются и связываются. Тогда наше ухо «понимает», что граница между педалью и не-педалью эфемерна. И, однако, по-настоящему мы постигаем педаль, только переживая ее в соотношении с не-педалью. Ни для какой другой конфигурации движения границы не имеют того важного значения, что для педали.

В том, как присутствует не-педаль, как встроена педаль в не-педальные конфигурации, отражается человек и весь мир в музыке. На стыках педали и не-педали как раз получается эффект света. Слух (и глаз!) отзываются на модуляции мелодической сути, если можно так сказать, мелодические модуляции. Это последнее выражение приводим в дополнение к метафоре света или свечения, как дань музыкальному рассудку. И все же у нас нет сколько-нибудь веских оснований принимать только за курьез требование Виллема Менгельберга к оркестрантам: светящийся тон, как на полотне Рембрандта! Разве не ловим себя на нередком чувстве при великом исполнении в зале: света стало больше благодаря звучанию! И разве не слышим в записях без малого вековой давности, записях самого Менгельберга, светящийся тон!

Образ света жизненно необходим педали: ничто так не обнаруживает беспомощность и бесполезность привычных аналитических процедур и не заставляет искать новые, как педальная конфигурация движения. «Свечение» педали — настоящая тайна за семью печатями для музыкальной науки. Потаенность педали усиливается непрерывным ее «бегством» от всего внешнего и яркого. И чем более педаль укрывается, уходит на глубину мелодических процессов, тем более она воссуществляется, тем более педаль... открыта и прозрачна. Именно в педали, как ни в чем другом, отражается музыкальное целое.

И глубина, и открытость педали имеют свою историю. От того, как педаль является слуху, «в открытую» или «закрытой», «фундаментом» или «куполом», рельефом или фоном, зависит исторический тип целого.

Можно сказать, образ педали менялся вместе с взрослением и созревaniem музыки и так же убывал по мере ее старения и дряхления. К XX веку искусство педали буквально мельчало; она чрезмерно проступала вовне, делалась слишком заметной, что означало фатальную перемену в механизме не одной только педали: она отрывалась от орнамента и линии,

упускала равновесие голосов, движущихся орнаментально и прямолинейно, и здание музыкального целого начинало шататься. Трехугольная конфигурация орнамента-линии-педали вступала в стадию распада.

Конфигурации движения не исключительное дело конструкции из недодушевленного материала. Там, где развитие и распад, свечение и угасание, действуют образы и символы живой природы. Исследовать рисунки и конфигурации только в границах музыкального ремесла, вне жизни и помимо человека, не имеет смысла. Опыт Штейнера отрезвляет, очищает и помогает понять, что линии, прямые и кривые, говорят о человеке и о том, что вне и внутри человека, над ним и под ним. Если связанность орнамента и линии понимать в символике ариманического-люциферического натиска и противоборства, вокруг и за человека, то и педаль символична перед лицом вещей и явлений мира, в одном ряду с пугающе возвышенной, чтобы не сказать разрушительной, образностью линии и орнамента. Их троичное целое больше только человека, в них вне- и сверхчеловеческая сферы нашего существа и окружающей природы. В этой полноте величие и ужас, взлет и падение, высоты и бездны человека.

Спросят: неужели рисунки и конфигурации выдерживают ответственность глубины и груз серьезности? Так должно быть, если музыкальная наука претендует на место в ряду наук о человеке. И в перспективе нашего исследования мы видим и слышим человека, пусть как предчувствие, но неизменно по праву исторического свершения человеческой музыки в риторике и экспрессии. И еще в том, что предшествует им и получает от них форму, — в чистой стихии движения.

Форма для стихии? Сколь несочетаемым ни казалось бы это сочетание, оно только кажется, и только до тех пор, пока форму и оформление понимают как явления исключительно рукотворные и антропоморфные. Но форму, риторическую или экспрессивную, обретает движение — и обретает с самого начала, вместе с «сотворением человека» в музыке, во взаимосвязи трех конфигураций. С самого начала движение уже законченное целое: технически — как фундамент и несущая конструкция; поэтически — как человек и его вселенная, или, по меньшей мере, их план и диспозиция, предвещающие человека риторики и экспрессии.

Если орнамент, линия и педаль не «просто рисунки», но и великое целое и материя, и дух; если в их соотношения вовлечено нечто больше только человека; если в них форма и модель жизни, то, значит, грандиозное мироздание возвышается вокруг того, кто все это замечает, наблюдает, благодаря кому мы знаем обо всем этом, — вокруг самого человека. Значит, в соотношении конфигураций есть определенная точка обзора, точка наблюдения за всем многообразием взаимосвязей, точка человека.

Точка, в которой находится «венец творения», кажется очевидной. Если в круговороте орнаментов и линий осуществляется ариманическо-люциферическое противостояние, то область человека не что иное, как педаль. Педаль прочно удерживает (и сдерживает) линии и орнамент, не позволяет им растекаться, примиряет противоречивые импульсы. Она заполняет, связывает, уравнивает прямые и кривые и так завершает целое. «Всеслышащее око» педали находится в центре музыкального мироздания. Благодаря ей наш слух охватывает звучащее целое. Именно педаль разворачивает музыкальное целое в понятии человека: вне «человеческой педали» нет музыкального сущего, нет реальности орнамента и линии.

Но притом педаль несвободна. Педаль существует только рядом с орнаментом и линией, уравнивая их, — другой «формы жизни» у нее просто нет! Нет педали самой по себе, отвлеченной, выхваченной из живой материи; есть целое, проступающее сквозь педаль и только в связанности всех конфигураций. Педаль вездесуща, но во всем и всюду малозаметна. Нигде больше, как в этой неподвижной конфигурации, нет столь же убедительной «антропоморфной» неприметности. Подобно самому человеку, подобно тому, как он незаметно является самому себе, педаль — невидимка и загадка.

И, однако, несвобода и несамостоятельность педали не позволяют вступить в нее все существо человека. Связанность педали слишком технического свойства, вроде «контрольных весов» для удостоверения меры человека. Педаль не цель, а средство. Логика «если орнамент и линия символы соответственно Люцифера и Аримана, то педаль — человека» весьма ненадежна и даже примитивна. И орнамент, и линия (и с ними ариманическо-люциферический элемент музыки) вместе с педалью — все они текучие и взаимоперетекающие символы человека. Человек не в педали, а на пересечении разных конфигураций; человек — перекрестье «дорог», единственное в своем роде «стечение обстоятельств». И как человек не весь во внешности и материи физического тела, так и звучащий образ человека и внутри, и вокруг триединства известных нам конфигураций. Поверх материальности конфигураций парит музыкальный дух человека.

Так, в ожидании редкого события человека мы неизбежно подходим к вопросу о незримом *четвертом* элементе, стоящем вне и поверх видимых трех. Незримый *четвертый* должен быть парящей духовной субстанцией музыки.

Мы слышим голоса: «метафизическое» (если не «примитивное») теоретизирование о мелодии не могло привести ни к чему, кроме незримой субстанции! На это можно ответить одно: с каким азартом музыкальная наука увлечена «видимостями», не подозревая, что они всего лишь только

видимости. С тех пор как Моиньи обратил внимание на напряжение между видимым и слышимым в метрике, музыканты не оставляли попыток пробиться к слышимому сквозь видимое. Теория музыкального выражения Люсси, его же идея сверхтакта и пресловутые метрические ямбы (затакты) Римана, гармония «без аккордов» у д'Энди и психические энергии Курта, наконец, «видимость формы» у того же Курта; в отечественной музыкальной мысли это — баховские морфемы (монады) у Я. Друскина, микромелодические явления у Браудо, «незвучащий континуум» Аркадьева. Во всех этих случаях встречаем мощный порыв прочь от привычных абстрактных схем, прочь от видимостей к звучащему и слышимому. Труд названных музыкантов-ученых... труден, как подлинное наблюдение чего бы то ни было. Не по случайному стечению обстоятельств, поэтому, большая часть «наблюдающих» теорий величественно возвышаются во владениях мелодии: там наблюдение получается полнее и убедительнее, и практически невозможно опереться на «костыли» и «подпорки» отвлеченных схем.

Как только музыкально-научный ум переключается с одноголосия на многоголосие, так резко возрастает вмешательство абстракции. Мысль будто страшится труда наблюдать слухом и отвлекается от происходящего в мелодической одноголосной линии на тональные и формальные (формообразующие) *функции*. Умозрение функции и привычка к функционально-абстрактному взгляду на музыкальную композицию едва ли позволяют удержать движущуюся (линейную) суть многоголосия (гармонии и контрапункта), формы и метра и — не отвлекаться от многообразно пересекающихся соотношений, от музыкальной взаимосвязи.

Не отвлекаться значит постигать рельеф через объемы, расстояния. Иначе говоря, понимать интервалы, аккорды, тональности как *расщепляемые* или *ветвящиеся* линии. Мыслить вертикаль или тональность как подлинный *аффект* в полноте его смысла — *движения*, его духовного и конструктивного содержания. В сущности, мыслить тональные соотношения как процесс, а не готовую структуру, схватывать их целое в единстве взаимосвязанных событий. Так слышали тональность великие мастера прошлого, так она нашла выражение в моно- и пантональности, движущейся («раздвигающейся», прогрессирующей) тональности. Так в многоголосии, через линейный контрапункт и паралинейность, Курт наблюдал феномен движения.

Наблюдение в этих случаях охватывает неочевидное, не во внешности, а поверх видимого. Чувственно, слухом воспринимаются монотональность или движущаяся тональность не сами по себе, но вместо них — последовательность переходов из тональности в тональность. Энергия дви-

жущихся линий в контрапункте имеет материально-звучащее выражение в последовательных переходах от вертикали к вертикали. Наше восприятие и знание замыкалось бы в материализме непосредственно слышимого, если бы, слушая или играя, мы не могли бы вынести из музыки ничего иного кроме эмпирического последования событий, если бы мы не были вправе сказать словами Гёте: «в моей душе живет великое». Однако мы переживаем великое целое, движущую стихию, а не собранную конструкцию, которую можно разложить на технические элементы и приемы. Движение не только внутри чувственно воспринимаемой материи звучания, но и поверх нее. Музыкальное целое есть реальность — и слышимая, и неслышимая, как «врата» в труднодостижимую сверхслышимую, или сверхреальность звучания.

Вспомним Курта: взаимосвязь неслышимого и звучащего в его теории всего лишь смутно угадывается и остается неопределенной. Невнятность этой взаимосвязи объясняет бесчисленные обращения к бессознательному началу, многократно заявленное пробуждение «психических энергий» мелоса из глубин бессознательного. Курт, кажется, недооценил возможности наблюдения и, значит, расширения области сознательного, охвата сознанием того, что имеет видимость невидимого (неслышимого). До сих пор звучащий и слышимый план музыки осознан неглубоко, и чувственно воспринимаемый план музыки практически не раскрывается в его отношении к незвучащему и неслышимому течению мелоса.

То, что следует слышать в слышимом, это формы незвучащего/молчащего и способы переключения одного плана на другой. Способ опознать их — вслушиваться во взаимные переходы конфигураций.

Литература

1. Браудо И. Об органной и клавирной музыке / Сост. А. Браудо; вст. ст. и ком. Л. Ковнацкой; общ. ред. М. Друскина. Л.: Музыка, 1976. 152 с.
2. Вюни В. Формирование человека посредством музыки / Пер. с нем. Н. Т. Григорьевой. М.: Парсифаль; Evidentis, 2007. 160 с.
3. Казачков Б. С. Типология пьес «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Учебное пособие. СПб., 1992. 110 с.
4. [Пфейфер Т.] Лекции Ганса Бюлова, составленные Теодором Пфейфером. М.: Юргенсон, 1895. 115 с.
5. Челибидахе С. «Лишь немногие находят дорогу к музыке...» / Пер. с нем. и вст. текст С. Рогового // Музыкальная академия. 1999. № 3. С. 151–157.
6. [Ястребцев В. В.] Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева. Т. 1. 1886–1897. Л.: Музгиз, 1958. 528 с.
7. Reicha A. Traité de mélodie. Paris, 1814. P. I. 147 p.

8. *Riemann H.* Grundriss der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre). I. Teil: Allgemeine Formenlehre. 2. Aufl. Leipzig: M. Hesse, 1897. 234 s.
9. *Rosenblum S.* Performance Practices in Classic Piano Music: Their Principles and Applications. Indiana University Press, 1988. 544 p.
10. *Schoenberg A.* Fundamentals of Musical Composition. Ed. by G. Strang & L. Stein. St. Martin's Press, N. Y., 1967. 125 p.
11. *Schoenberg A.* Style and Idea. Selected writings of Arnold Schoenberg. Ed. by Leonard Stein. University of California Press, R/1997. 559 p.
12. *Türk D. G.* Kurze Anweisung zum Klavierspielen: ein Auszug aus der grössern Klavierschule. Leipzig, 1792. 240 s.