

ДЕЙСТВИЕ ПРИНЦИПА ПОРОЖДАЮЩИХ МОДЕЛЕЙ В ВОСЬМОЙ СИМФОНИИ А. БРУКНЕРА

Савченко А.С.

Национальный юридический университет имени Ярослава Мудрого

Рассмотрено понятие «порождающая модель» в связи с текстами музыкального романтизма. Исследовано действие принципа порождающих моделей в тексте симфоний А. Брукнера на примере темы побочной партии 1 части Восьмой симфонии. Выяснено, что порождающей моделью для вариантных преобразований может служить как отдельная фраза, так и целая тема. В контексте части темы-варианты исходной модели устанавливают между собой семантические связи, что способствует длению одной семантики. Принцип порождающих моделей предполагает взаимодействие различных принципов вариантной работы с тематизмом.

Ключевые слова: порождающая модель, вариантность, деривация, тема, структурно-семантическая единица.

Постановка проблемы. За последние годы отмечается повышение исследовательского интереса к композиторам австро-немецкого культурного пространства в аспекте изучения специфических особенностей как собственно «немецкого», так и «австрийского». Очевидно, что несмотря на несомненное и неоспариваемое сходство немецкой и австрийской культур, в том числе и музыкальных, они отмечены особенными, уникальными в каждом случае чертами, обусловленными социально-историческими, политическими, религиозными и иными причинами. Отсюда особый интерес к А. Брукнеру, тем более, что в отечественном музыкознании отсутствует фундаментальная монография, посвященная этому великому австрийскому композитору XIX в.

Выделение не решенных ранее аспектов общей проблемы. Стилиевые, жанровые и языковые проблемы брукнеровского творчества достаточно полно освещены в зарубежной музыкальной науке. Однако, как было отмечено, отечественная брукнериана еще ожидает своей полной и детальной разработки. Отдельные вопросы творчества австрийского композитора в связи с различной проблематикой исследованы в работах Л. Зайцевой, Л. Шаповаловой, Л. Неболюбовой, В. Ниловой, М. Филимоновой [1-6]. Нас же интересует решение следующего вопроса: в чем состоит специфика структурно-семантической организации симфоний А. Брукнера? Какие механизмы определяют рост текста симфоний как носителей индивидуализированного смысла? Как эти механизмы «играют» на воплощение уникальной художественной концепции композитора?

Целью статьи, таким образом, будет рассмотрение принципа порождающих моделей как одного из деривационных механизмов в текстах брукнеровских симфоний. Объектом анализа послужила для нас Восьмая симфония композитора.

Изложение основного материала. В текстах романтической музыки происходит актуализация семантических парадигматических связей. На уровне тематизма это проявляется в новом отношении к теме, в которой каждый элемент, ее составляющий, семантизируется и наделяется функцией репрезентации, следовательно, способностью порождать новые структурно-семантические целостности. Наблюдения над работой с тематизмом в текстах романтиков позволяют

нам привести следующие виды деривационных процессов. Тема как структурно-семантическая первичная целостность может порождать: 1) непрерывное вариантное обновление целостности, ее метаморфозы в заданных семантических границах (Ф. Шуберт, А. Брукнер, Р. Вагнер); 2) непрерывное вариантное обновление целостности вплоть до изменения ее семантических свойств – приход к новому семантическому качеству (Ф. Лист, Г. Берлиоз, Р. Вагнер); 3) уход в другую целостность – мышление тематическими блоками (Р. Шуман). Каждый из выделенных общих видов деривации содержит множество вариантов реализации, рассмотрение которых является темой отдельного исследования. Основным на принципе порождающих моделей как частном случае непрерывного вариантного обновления первичной целостности, который также можно назвать вариантностью на расстоянии.

Принцип порождающих моделей предполагает следующий способ работы с первичной целостностью. Первичная целостность (тема, тематический элемент) выступает порождающей моделью для возникновения в новом контексте вариантов на основе семантической нагруженности каждого элемента темы – интонации, ритма, гармонии, фактуры, в силу чего они наделяются функцией репрезентации. Порожденные варианты являются самостоятельными структурно-семантическими образованиями – новой темой. Вариант нередко служит в качестве модели для дальнейшего порождения текста, в результате чего возникает разветвленное древо вариантов, семантически восходящих к модели, их породившей. Между моделью и ее вариантами устанавливаются отношения семантического подобия и ассоциации, что отражает романтическую идею бесконечного становления, метаморфоз. Варианты можно одновременно представить и как новые темы (не случайно вариант в качестве равноправной структурно-семантической целостности способен замещать собой модель), и как вариантное бытие порождающей модели, которое разворачивает ее семантику различными гранями. Принцип порождающих моделей реализуется на разных масштабно-временных уровнях композиции: как на уровне отдельной темы, так и на уровне формы в целом.

Обратимся к теме побочной партии первой части Восьмой симфонии А. Брукнера и рассмо-

трим ее строение и «поведение» на протяжении всей части. Внутритематическое развитие данной темы основано на принципе порождающих моделей. «Первичная целостность» представляет собой начальную четырехтактовую фразу (т. 51-54) и выступает порождающей моделью для последующего тематического процесса: тема побочной партии вырастает благодаря нанизыванию ее вариантов. В свою очередь, фраза состоит из двух двутактовых единиц, вторая из которых является вариантом первой. Образно-семантическое наполнение «первичной целостности» (модели) можно обозначить как приглушенная лирика, балансирующая на грани «субъективное – объективное», решенная посредством романтического инструментального высказывания: хроматическая изломанная мелодия, содержащая широкие ходы и идею восходящего мелодического движения. Она поручена низким первым скрипкам и звучит на фоне хоральной аккордовой фактуры группы струнных инструментов. Вторая фраза (т. 55-58), по сути, повторяет – развивает первую в иных гармонических условиях и с некоторыми интервальными и ритмическими изменениями (фактурные условия те же), ее можно назвать интервальным вариантом с невысокой степенью модификации. А вот следующая (т. 59-62) представляет собой своеобразный сдвиг во внутритематическом развитии, отмеченный появлением нового смысла, нового качества внутри очерченного семантического пространства. Это своеобразный «ответ» с точки зрения драматургических закономерностей классицистских тем, на что указывают более решительные, призывные интонации, восходящее мелодическое движение, динамика *f*, изменение тембровых условий (деревянные духовые). По типу высказывания эта фраза воплощает семантику «мы», что также свидетельствует о росте смысла, новом повороте семантики первой фразы. Мелодия этой фразы представляет собой далекий вариант исходной модели, скорее мелодия воспроизводит некоторые черты, контуры «первичной целостности» – идею восходящего движения, восходящий скачок с последующим заполнением (в модели – нисходящий). Стабильным параметром, гарантом узнаваемости служит в данном случае ритмический рисунок, столь характерный для Брукнера: две четверти и триоль в первом такте, во втором – две половинные ноты, которые в вариантном виде воспроизводят формулу половинная и две четверти из второго такта модели.

Данная фраза (третья в структуре темы) становится порождающей моделью для следующей четырехтактовой фразы (т. 63-66), которая является ее самым настоящим мелодическим вариантом (звучит вновь у струнных инструментов), однако, продолжает высказывание в русле торжественного обращения к «мы» и для «мы». Брукнер в мелодической линии убирает все проходящие звуки и оставляет одни опорные звуковые точки, выкристаллизовывая интонационно рельефный каркас: яркий восходящий ход на малую сексту, предваряемый большой секундой с последующим нисходящим движением на две секунды (малую и большую). Соответственно, меняется ритмический рисунок – триоли уступают место простому графичному ритмическому ри-

сунку, представляющему собой последовательность половинной, двух четвертных и двух половинных нот. Отсутствие в верхнем мелодическом голосе характерного ритмического рисунка первой фразы еще больше отдаляет данный вариант от первоначальной модели, однако ритмическая формула две четверти и триоль присутствует в нижнем пласте фактуры – у виолончелей, контрабасов, седьмой и восьмой валторн, сохраняя тем самым связь с порождающей моделью. Данный вариант, как и предыдущий, состоит из двух двутактовых структурно-семантических единиц, вторая из которых секвентно на новой высоте повторяет первую. В предыдущей фразе (т. 59-62) вторая единица также представляла собой секвентное перемещение первого двутакта, который звучал, однако, в несколько иных ладо-гармонических условиях. Перед нами, таким образом, пересечение и взаимодействие вариантного и секвентного принципов порождения текста.

Следующий вариант (т. 67-72) является, по сути, вариантом варианта, скорее даже, – вариантов, так как он суммирует характерные признаки всех вариантов и собственно порождающей модели. Такое суммарное его значение не случайно – в смысловом отношении он занимает очень сильную позицию – это кульминация (т. 67-70) и небольшой спад после нее (т. 71-72), о чем свидетельствуют динамика *f*, оркестровое *tutti*. Данный вариант содержит идею восходящего мелодического движения, характерный ритмический рисунок сначала в нижних голосах (т. 67-68), а затем и в мелодическом верхнем голосе (т. 69, 71). С точки зрения воплощаемой семантики – это торжественно-экстатическое высказывание от имени «мы», что утверждает смысл, явленный в третьей фразе. Такого первое проведение темы, которое, в свою очередь, служит большой порождающей моделью для возникновения ее вариантов в контексте первой части.

Во втором проведении тема побочной партии сокращена: состоит из трех четырехтактовых фраз (т. 73-84) и завершающего раздела (т. 85-96), который служит переходом к заключительной партии. Первая фраза (т. 73-76) воспроизводит модель без изменений, следующая (т. 77-80) является вариантом второй фразы из первого проведения. В ней изменяется интервальный состав мелодической линии, ладо-гармонические условия, тогда как характерный ритм вновь выступает стабильным параметром. «Ответ» поручен медным духовым инструментам и некоторым струнным (т. 81-84), несомая им семантика остается прежней – торжественное высказывание от имени «мы». С точки зрения мелодии – это вариант «ответа» из первого проведения: восходящий трихорд меняется на восходяще-нисходящий ход *fis-gis-fis*, восходящая секста с последующим постепенным заполнением – на более сложную в интонационном отношении последовательность восходящих большой сексты (*fis-dis*), уменьшенной кварты (*dis-g*) и малой секунды (*eis-fis*). Примечательно, что ритмический рисунок остается неизменным.

Тема побочной партии будет проведена в первой части еще дважды: в разработке (т. 193-200) как лирическая реминисценция, которая перерастает в обширную остинатно-секвентную зону, и в репризе (т. 311-340). Проведение в разработке

представляет собой вариант темы из экспозиции, репризное проведение вариантно преобразует и первоначальную модель, и вариант из разработки, специфическим образом их комбинируя. Тема побочной партии, тем самым, замещается, вытесняется своими вариантами, которые вступают друг с другом и с породившей их моделью в отношении семантического подобия и ассоциации. Так как трансформации семантики первоначальной темы не происходит, все темы образуют одно смысловое поле, дление одного лирического пространства.

Рассмотрим проведение темы в разработке. От имени темы представляет первая фраза (реализация функции репрезентации); при этом композитор практически полностью меняет мелодический рельеф фразы, поэтому мелодическим вариантом в традиционном смысле эту тему назвать нельзя. В первом такте восходящее мелодическое движение меняется на нисходящее, во втором – отсутствует выразительный нисходящий скачок на малую септиму, а вот в третьем такте идея восходящего мелодического движения реализуется так же, как и в исходной теме. В целом мелодический рельеф сглаживается. Что касается ритма, то в первом такте сохраняется характерный ритмический рисунок две четверти и триоль, посредством которого сразу же устанавливаются отношения семантической ассоциации с темой в экспозиции, далее ритм воспроизводится вариантно. Наконец, сохраняется фактура и оркестровка: мелодический голос (поручен первым скрипкам) на фоне выдержанных аккордов с небольшим оживлением голосов (остальные инструменты струнной группы). В контексте разработки с точки зрения драматургии формы этот сегмент представляет собой кратковременную концентрацию тематизма, за которым следует остигато-секвентная зона, представляющая собой разрежение тематизма, общие формы звучания.

Интересным является вариант темы в репризе, который в композиционном плане, как и в экспозиции, состоит из двух проведений, однако в данном случае сокращенных. Первое проведение представляет собой комбинацию вариантов фраз из экспозиции и разработки. Начинается тема вариантом разработочного проведения первой фразы темы. Прежде всего, меняется ее строение: вместо двух проведений фразы, каждое из которых составляет четыре такта, перед нами – шеститактовая фраза, делящаяся на две трехтактовые единицы, в результате чего нарушается инерция восприятия. В мелодическом отношении первые три такта являются инверсией варианта из разработки, далее, если сравнивать с темой из разработки, – пропуск одного такта. Следующие два такта представляют собой свободный вариант-инверсию т. 197-198 из разработки, третий такт – окончание фразы. Вторую трехтактовую единицу точнее было бы назвать вариантом-прорастанием мелодического ядра, новым его окончанием. Тем самым, вновь перед нами пример пересечения и органичного взаимодействия различных способов вариантной работы с тематизмом. Оркестровка в данном варианте остается прежней, в фактуре наблюдается большая мелодическая активность голосов, ладо-гар-

монические условия, соответственно, меняются. Следующий за первой фразой «ответ» (т. 317-320) звучит как эхо «ответа» из экспозиционного проведения, чему способствует динамика р, pp. Оркестровка та же, что и в экспозиции: фраза поручена деревянным духовым инструментам. В мелодии эта реплика комбинирует мелодические идеи «ответов» из первого и второго проведений в экспозиции: она начинается восходящим движением (a-h-a) (второй «ответ»), затем следует восходящая квинта с последующим заполнением (вариант первого «ответа»). Во второй структурно-семантической единице восходящая квинта замещается восходящей секстой, как и в экспозиционном проведении. Далее следует торжественный, интонационно рельефный мелодический вариант «ответа» (т. 321-324), который, в сравнении с экспозиционной моделью, отмечен незначительными изменениями в оркестровке. Затем – кульминация и спад-переход ко второму проведению темы (т. 325-330), которые в новых тонально-гармонических условиях повторяют практически без изменений соответствующую фразу из первоначальной модели (ср. с т. 67-72). Небольшим изменениям подвергаются некоторые голоса фактуры, что не влияет на общий характер звучания.

Второе проведение темы побочной партии в репризе (т. 331-340) сокращено до сегмента и вновь, как в разработке, свернуто в первую фразу, которая репрезентирует всю тему. Ее проведение воспринимается как лирическая реминисценция, тем более, что первая фраза звучит в своем первоначальном экспозиционном виде. Возвращается восходящая направленность мелодической линии, скачок на малую септиму, точно воспроизведен ритмический рисунок. В фактуре первой фразы (т. 331-334) наблюдается оживление голосов, иные тонально-высотные условия, но в целом – это повторение порождающей модели, из которой выросли, развернулись все варианты деривационного древа как внутри темы, так и в контексте всей первой части. В завершении бытия темы побочной партии следует вариантное повторение фразы (т. 335-340), расширенное до шести тактов – движение замедляется, тема как бы обрывается на полуслове.

Выводы. Как видно из анализа, порождающей моделью для вариантных преобразований может служить и отдельная фраза на уровне темы, и целая тема на уровне формы. В первом случае на основе вариантного преобразования одной «первичной целостности» выстраивается тема, представляющая собой последовательность вариантов-фраз (близких модели и весьма далеких от нее) – структурно-семантических единиц, тематически и семантически-ассоциативно связанных друг с другом и входящих в одно семантическое поле: a-a1-a2-a3-a4 и т.д. Для обозначения подобного механизма порождения темы предлагаем рабочий термин структурно-семантическая поливалентность. Во втором случае на уровне формы в целом образуется ряд самостоятельных структурно-семантических образований – тем-вариантов исходной модели, которые в контексте части образуют одно дискретное семантическое поле, устанавливая между собой семантические связи.

Данная тема демонстрирует также пересечение и взаимодействие различных принципов вариантной работы с тематизмом у Брукнера: интервальную, мелодическую вариантность, принцип прорастания, полифоническую работу, комбинирование мелодии из различных вариантов, комбинирование темы из различных вариантов.

Список литературы:

1. Зайцева Л., Шаповалова Л. Опыт веры в концепции Седьмой симфонии А. Брукнера: Homo Religioso / Л. Зайцева, Л. Шаповалова // Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть: Зб. наук. ст. – Мелітополь, 2002. – Вип. 1X. – С. 297-308.
2. Неболюбова Л. Брукнер і Вагнер: Новий варіант постановки старої проблеми / Л. Неболюбова // Українське музикознавство: Наук.-метод. зб. – Київ: НМАУ ім. І.П. Чайковського, 2001. – Вип. 30 – С. 228-236.
3. Нилова В. К критическому пересмотру периодизации симфонического творчества Брукнера / В. Нилова // Анализ, концепции, критика: Статьи молодых музыковедов. – Л., 1977. – С. 153-165.
4. Нилова В. О чертах симфонической драматургии / В.О. Нилова // Сов. Музыка. – 1978. – № 9. – С. 120-124.
5. Филимонова М. Adagio в симфониях Брукнера / М. Филимонова // Вопросы теории музыки. – М.: Музыка, 1975. – Вып. 3. – С. 272-288.
6. Филимонова М. Симфонизм Брукнера как воплощение эпической концепции / М. Филимонова // Из истории зарубежной музыки. – М., 1979. – Вып. 3. – С. 128-156.

Савченко Г.С.

Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого

ДІЯ ПРИНЦИПУ ПОРОДЖУЮЧИХ МОДЕЛЕЙ У ВОСЬМІЙ СИМФОНІЇ А. БРУКНЕРА

Анотація

Розглянуто поняття «породжуюча модель» у зв'язку з текстами музичного романтизму. Досліджена дія принципу породжуючих моделей в тексті симфоній А. Брукнера на прикладі теми побочної партії 1 частини Восьмої симфонії. З'ясовано, що породжуючою моделлю для варіантних перетворень може бути як окрема фраза, так і тема в цілому. В контексті частини теми-варіанти вихідної моделі встановлюють між собою семантичні зв'язки, що сприяє продовженню однієї семантики. Принцип породжуючих моделей передбачає взаємодію різних принципів варіантної роботи з тематизмом.

Ключові слова: породжуюча модель, варіантність, деривація, тема, структурно-семантична одиниця.

Savchenko G.S.

Yaroslav Mudryi National Law University

OPERATION OF GENERATING MODEL PRINCIPLE IN A. BRUCKNER'S EIGHTH SYMPHONY

Summary

The concept of «generative model» in the connection with the texts of musical Romanticism is considered. The effect of the principle of the generating models in the text of A. Bruckner's symphonies as an example of themes of the Eighth Symphony (Part I) is considered. It was found that a single phrase or the whole subject serves as a generating model for variant transformations. The variants of the original model make semantic context in the part. The principle of generating models involves the interaction between various principles of variant thematic work.

Keywords: generating model, variant, derivation, theme, structural and semantic unit.