УДК 78.071.1 : 786.2 (477)

Дарья Жалейко

РАЗОМКНУТОСТЬ ТОНАЛЬНО-ГАРМОНИЧЕСКИХ СТРУКТУР КАК ФАКТОР СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ В. СИЛЬВЕСТРОВА

…Классические нормы гармонии,
вступая в различные взаимоотношения
с интонационным окружением,
становятся носителями оригинального
современного музыкального содержания.
Т. Кравцов [4, с. 137].

Свободная избирательность гармонии – одна из основных идей музыки XX века, которая по сути своей указывает на отсутствие какой-либо конкретной системы функциональных категорий гармонии. Возможность применения любого диссонантного комплекса наряду с консонантным, а также любой хроматической ступени наряду с традиционной диатоникой становится основополагающей для творчества. Главным принципом современной гармонии, по мнению Ю. Холопова, стало «образование системы отношений на основе целесообразно избранного центрального элемента» [8, с. 3]. И если для гармонии XVII–XIX веков была характерна единая система функций, то для композиторов века XX установление конкретной системы функциональных отношений базируется на абсолютно свободно избираемом интонационном фундаменте, конкретных звуковых элементах на почве определенных логических связях между ними. Такая система – единый «гармонический организм», облекаемый в конкретную систему смысловых значений [8, с. 3–4].

Эстетический перелом и переоценка ценностей в системе гармонических связей музыки XX века породили допустимость использования диссонирующих тональных центров, и, как следствие, возникновение вместо одной системы – множества различных по функциональным свойствам систем. Особый состав элементов системы обусловлен причинной связью с содержанием и стилем произведения.

«Критерий отличия индивидуализированности от произвольности гармонических отношений заключается в целесообразности выбора именно данного комплекса гармоний для задуманного сочинения, в соответствии между замыслом произведения и избираемыми средствами» [9, с. 153].

В творчестве В. Сильвестрова, нашего гениального современника органично воплотился индивидуальный поиск собственной техники письма на почве обращения к многовековому опыту музыкального искусства Западной Европы. В конце 70-х годов XX ст. в творчестве композитора отмечается перелом, ознаменованный появлением «Музыки в старинном стиле», «Китч-музыки» для фортепиано, вокального цикла «Тихие песни». «…Знакомые фонемы музыки прошлого растворяются в своеобразной манере письма В. Сильвестрова, в совершенстве владеющего всеми современными технологическими системами. Синтез старого и нового обеспечивает индивидуализированное интонационное качество его произведений, способствуя стилистическому единству», – пишет С. Савенко [5, с. 81]. Приметы музыки XX века композитор тонко «инкрустирует» в материал, сотканный из аллюзий на музыку эпох классицизма и романтизма. Этому способствует воссоздание гармонических особенностей музыки XVIII–XIX ст. в качестве аллюзии ладотонального мышления. Придерживаясь границ классической тональности, композитор использует возможности мажоро-минора XIX века, хроматической тональности века двадцатого. Взаимопроникновение тональных систем четко определяет художественный замысел автора. Своеобразное «вкрапление» элементов современной гармонии обуславлено значительной ролью стилистического контекста произведений композитора. В чем же состоит эта роль, которая так естественно «режиссирует» гармоническую вертикаль, и какими способами она воплощается?

Цель данной статьи заключается в выявлении особенностей смыслообразующей функции гармонии фортепианных произведений В. Сильвестрова. **Объектом** исследования выступает тонально-гармоническое мышление в условиях стилистического контекста фортепианных произведений В. Сильвестрова, а **предметом** – тонально-гармоническая разомкнутость как проявление смыслообразующей роли гармонии в фортепианном творчестве автора. **Материалом** для

анализа особенностей тонально-гармонического мышления В. Сильвестрова избраны фортепианный цикл «Китч-музыка» и «Вестник» для фортепиано соло.

Обратимся к фортепианному циклу В. Сильвестрова «Китч-музыка», который является одним из наиболее характерных произведений композитора с точки зрения концептуально-языковой системы творчества поставангардного периода. Стиль этого периода В. Сильвестров определил как универсальный, или «метафорический».

В музыкальном языке цикла ярко выражен принцип квазицитирования музыки прошлого (аллюзии к музыке Бетховена, Шопена, Брамса, Шумана). Однако именно контекст, «просвечивающийся» сквозь призму гармонний XX века, уводит использование этого принципа из категории простой стилизации и подтверждает принадлежность опуса композитора системе музыкального языка современности. По выражению В. Сильвестрова, «метамузыку (метастиль) предпочтительно рассматривать как семантический обертон “над” или “за” реально звучащей музыкой. Но такой текст должен быть так организован, чтобы этот “обертон” возникал, – должны быть в звучащей музыке какие-то “провалы”, “пустоты”, “лакуны”, дающие возможность для диалога. Кроме прямого текста есть еще текст теневой» [7, с. 27].

Как свидетельствует Т. Филатова, «В. Сильвестров воспроизводит гармонические модели прошлого в их диффузии с признаками современного тонального мышления» [6, с. 114]. Если не затрагивать такие параметры авторских указаний, как динамика, агогика, темп, штрихи, подробно расписанные Мастером в нотном тексте, то чрезвычайно важным свидетельством «организации материи» теневого текста, указывающего на контекст произведения, окажется смыслообразующая роль гармонии XX века. Проанализировав вертикаль гармонических структур в избранных знаковых сочинениях В. Сильвестрова, приходим к выводу, что их «существование» в музыкальном тематизме подчиняется двум художественно-стилевым принципам.

1) *Иллюзия единства* музыкального пространства (неделимости во времени, по стилистической принадлежности). Об этом свидетельствует высказывание композитора о цели метамузыки: «…попытаться воссоздать звучащую память музыки, выбрать отзвуки из всех стилей, освободив их от эгоистического авторства» [7, с. 28]. Возможно

смешение противоположных структурных элементов в разных сочетаниях, во взаимодополнении. Например, резкие переходы от консонантно-тональных созвучий к диссонантно-тональным структурам: наслоение неаккордовых звуков складываются в остродиссонирующие комплексы вертикали («вторгающиеся» гармонии, **вторая пьеса** цикла тт. 55–58: ges-des-e, ges-des-f; тт.129–131: f-a-d, ges-des-ges, ges-des-ges-as), совместное функционирование консонирующего аккорда и диссонирующей вертикали (**четвертая пьеса** – наслоение созвучий: т. 33 – c-f-a; c-g-h-d-f; b-d-f; c-e-a; см.: т. 34 (f-a-c-f; des-f-as).

Сочетание замедления движения с «зависанием» голосов музыкальной фактуры во временном пространстве – «застревание» тем в эллиптических оборотах и прерванных кадансах. Встречается в основном в завершении фразы, раздела и создает впечатление мгновения, которое замирает: например, **первая пьеса** (см.: тт. 23–25–27 – цепь эллиптических оборотов; тт. 25–26 – «зависание» на прерванном кадансе и т. д.) [1, с. 109].

2) *Иллюзия незавершенности, бесконечности, вечности*. Арпеджированная фактура (широкие арпеджио в третей и четвертой пьесе) содержит расставленные во времени и пространстве звуки, обладающие особой самоценностью, «светоносностью» (по А. Ильиной, «особая сильвестровская полифоничность» [3, с. 30]). В то же время такая фактура свидетельствует о *мелодизации гармонической вертикали* (например, тип изложения фактуры в **четвертой пьесе**). По словам композитора, «тональность (и мелодия связанная с тональностью, по сути, мелодия – манифест тональности) – это выход (дверь) из лабиринта, который содержит в себе этот “выход” как скрытую возможность» [7, с. 29].

Тяготея в своем творчестве к «открытым» композициям, В. Сильвестров, по выражению Т. Филатовой, «склонен в своих сочинениях к открытым гармоническим структурам, но основываясь на других, по сравнению с его предшественниками, условиях. Гармоническая разомкнутость в произведениях композитора обусловлена имманентными свойствами вертикали» [6, с. 113]. В развитие этой идеи, проследим на уровне цикла следующие типы гармонического размыкания.

Функциональная разомкнутость. Завершение композиции неустойчивой гармонией, которая все-таки направлена на сохранение

основной тональности и принадлежит ей [6, с. 106]. К такому типу разомкнутости относится завершение **первой пьесы** доминантнонаккордом (в виде арпеджио, – что свидетельствует о влиянии линеарно-мелодического начала на вертикаль) основной тональности g-moll (без последующего разрешения). Создается ощущение незавершенности круга, поскольку кода воспринимается как возвращение раздела ***A*** (композиционная схема ABAB).

В **четвертой пьесе** осуществляется модуляция из тональности E-dur в тональность F-dur (тт. 17–18), которую будем считать исходной по отношению к функциональной разомкнутости всей части (завершение пьесы аккордом мажорной субдоминанты в тональности F-dur тт. 33–34).

Потенциальная разомкнутость. Смена тональной опоры, обусловленная органичной переменностью устоя [6, с. 106]. **Третья пьеса** цикла (тт. 29–57): нестабильность тонального устоя в среднем разделе развивающего типа (гармония «разряжена» на несколько микроустоев: Es, as, c), что создает впечатление поисков тональной опоры, «мерцания» и «перетекания».

Модуляционная разомкнутость типа сопоставления. Достижение новой тональности благодаря ее сопоставлению с исходной тональностью на заключительной стадии развития [6, с. 106]. Такой тип разомкнутости проявляет себя в цикле с наибольшей силой. Возникает во **второй пьесе** при переходе от раздела ***B*** к ***A*** (***ABAB***) и в завершении пьесы: переход из исходной тонольности d-moll в Ges-dur, путем сопоставления. Причем сам переход подчеркивается сменой темпа и остановкой движения (Andante rit.) на разложенном тоническом аккорде новой мажорной тональности. Это оставляет ощущение завершенности, полноты высказывания, но растворение звучности на контрасте *pianissimo* и «отставленный» во времени терцовый тон трезвучия новой тональности создает ощущение перехода реально слышимой звуковой материи в бесконечность.

В **третьей пьесе** модуляционная разомкнутость типа сопоставления осуществляется на переходе из основной тональности Es-dur в F-dur. Сначала намечается функциональная разомкнутость из исходной тональности в тональность субдоминанты (тт. 71–73), но появление тонического трезвучия F-dur свидетельствует о сопоставле-

нии тональностей. Такой же тип тональной разомкнутости наблюдаем и в заключительной **пятой пьесе** при ее завершении (тт. 42–46): переход из G-dur в Fis-dur. Интересен «намек» на возможность отсутствия сопоставления (если пропустить тт. 43–44) и осуществление тональной разомкнутости модулирующего типа, но появление в т. 43 субдоминантового трезвучия лишь яснее подчеркивает профиль тонального сопоставления.

Подытожим наблюдения над природой гармонической вертикали в «Китч-музыке» В. Сильвестрова. Во-первых, укажем на логику тонального развития в драматургии цикла в целом.

Схема тональной разомкнутости частей цикла

1. **g-moll** → D_9
2. **d-moll** → Ges-dur
3. **Es-dur** →F-dur
4. **E-dur** → **F-dur** →B-dur
5. **G-dur** → Fis-dur

На уровне музыкальной драматургии цикла прослеживается профиль *восхождения* (как исходных тональностей частей цикла, так и зон размыкания тональностей при завершении пьес) и *просветления* (переход уже в третьей части цикла к мажорным тональностям).

Во-вторых, зоны размыкания тональностей при завершении пьес сопровождаются авторскими указаниями в нотном тексте: на замедление темпа, педальный «флер», тихую динамику, вербальные ремарки: «*вслушиваясь*», «*предельно тихо*». Все это свидетельствует о том, что в данном тематизме концентрируется значимый смысловой контекст – иллюзия «дематериализации» звука, его «ухода» за границы пространства и времени в бесконечность. Стремление, по словам композитора, «выйти за рамки музыки, не покидая ее», объясняет суть авторского замысла [7, с. 30]. Соответственно, создание реальной музыкальной ткани для композитора – это сотворение «некой новой музыкальной реальности со своими, только ей присущими закономерностями» [там же, с. 29].

Ярчайшим примером воплощения такой «реальности» является создание композитором в 1996 году **«Вестника»** для струнного

оркестра и синтезатора / фортепиано соло (памяти Ларисы Бондаренко, супруги композитора). Обращение к теме единства человеческой души и Вселенной, психологическая углубленность в неразделимость времени и пространства, возможно, были продиктованы поисками внутреннего равновесия после глубоко трагической непоправимой утраты в жизни композитора. Уже в названии произведения скрывается глубочайший философский подтекст, истоки обращения к которому музыковеды (в частности Т. Фрумкис) объясняют влиянием на композитора философских суждении Я. Друскина, изложенных в его трактате «Вестники и их разговоры», где значение слова «*вестник*» (греч.) употребляются в значении «соседний мир», «соседнее существование» (ангел – уже последующее толкование). Вестники, по Я. Друскину, – существа, принадлежащие к сотворенному миру, но «присущи к состоянию святости, к которой человек призван», мгновения для них прорывают время в вечность и не угасают, не исчезают…» [2, с. 92]. В этих формулировках следует, прежде всего, обратить внимание на словосочетания **«соседний мир»** и **«мгновения, прорывающие время в вечность»**, доказывающие воплощение в музыкальном содержании, с одной стороны, «полифоничности» времен, измерений, их единство и «сосуществование», а с другой – потенциальный «выход» в бесконечность Бытия, за пределы пространственно-временного континуума жизни. «Вестники наблюдают первоначальное соединение существующего с несуществующим, они знают, что находится за вещами» [2, с. 93]. Так, в музыкальном тематизме произведения есть «сосуществование» двух гармонических «планов» на уровне целостной формы: это тема в стиле Моцарта (основное «ядро» произведения и ряд развивающих его эпизодов) – использование **классической тонально-гармонической системы** (с тональным центром) и использование **атональной системы,** с отсутствием общего высотного устоя (ацентрическая система). Проанализировав гармоническую вертикаль партитуры, приходим к выводу: «зоны» атональной системы образуют «арку» на уровне формы – это своеобразные вступление (тт. 1–8) и завершение (тт. 106–130). Таким образом, тема в стиле Моцарта оказывается словно погруженной в «иное» музыкальное «измерение». Ее «жизнь» легко появившись из этого пространства,

озаряет восприятие музыкальной реальности своей тонкой поэтичностью и светоносностью, и снова поглощается и растворяется в бесконечности «отзвуков» Вселенной.

В условиях *а*центричной системы тональная структура априори не может быть замкнутой. Это позволяет говорить о наличии в зонах вступления и завершения **принципиальной разомкнутости** тональной структуры, которая происходит по причине «отсутствия общего тонального устоя, который “стягивает” к себе аккордовую вертикаль» [5, с. 109]: тт. 1–8: цепь мажорных трезвучий расставленных во времени остановками движения (g-d-h; h-fis-dis; es-b-g); а в тт. 106–130 – разноцентровость, наблюдаемая в смене аккордовых созвучий (d-as-f; e-h-gis; g-d-h; h-fis-dis; d-a-fis; fis-cis-ais), каждое из которых могло бы стать тоническим в условиях модулирующей разомкнутости. Это приводит к тому, что окончание произведения на тонической гармонии, способной замкнуть систему, становится принципиально невыполнимым условием.

Уходящие в бесконечность и разрушающие линеарность времени, светоизлучающие аккорды и их отзеркаленные обертоны в каждом замирающем, готовом одновременно «угаснуть и продолжиться» мгновении, словно подтверждают предположения Я. Друскина, что «…время для Вестников – это пустота, затерявшийся конец первого мгновения и ожидание второго, и нет конца событий, потому, что нет промежутков между мгновениями» [2, с. 92]. По выражению А. Волконского, такие созвучия, словно «… знаки вопроса, уходящие в неизведанное»[1]. Их свобода от зависимости по отношению к стойкой логической константе (единой тональной опоре), возможно, указывает на принятие человеком неотвратимого перехода в иной способ существования с иной системой координат.

Выводы. Тонально-гармоническая логика смыслообразования в проанализированных произведениях В. Сильвестрова для фортепиано определяется свойствами конкретного комплекса элементов, избираемых автором в соответствии с музыкальным замыслом. Стилистические границы, обусловленные обликом внутреннего мира ком-

[1] Из документального фильма «Диалоги. Композитор Валентин Сильвестров» (реж. Д. Супин, Эстония, 2008).

позитора, его эстетическими убеждениями, всей многогранностью содержания его творчества – важнейшая объективная предпосылка «индивидуализации тональных систем» [9, с. 152].

Тяготение автора к разомкнутости тонально-гармонических структур свидетельствует о том, что данная тенденция может рассматриваться как один из устойчиво сложившихся и действующих перманентно принципов творческого метода, к которому композитор прибегает в процессе создания стилистического контекста. Применение различных типов размыкания тонально-гармонических структур объясняется двумя смыслообразующими «полюсами»: воссоздания *иллюзии единства музыкального пространства* и *иллюзии бесконечности, Вечности.* «Музыкальное свидетельство Бытия» – так определяет композитор миссию музыки [7, с. 34]. При этом ощущение «*незавершенности*», возникающее благодаря восприятию тональной разомкнутости, происходит благодаря стилевому контексту, указывающему на выход за пределы Бытия. «Открытость» тонально-гармонических структур – словно доказательство существования за пределами материального звука чего-то принципиально важного, исполненного истинного равновесия между чистотой сокровенного и возвышенностью сакрального.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Берегова О. Медитативні концепції В. Сильвестрова і О. Щетинського / О. Берегова // Постмодернізм у камерній творчості українських композиторів XX ст. — К., 1999. — С. 108–116.*
2. *Друскин Я. Вестники и их разговоры / Я. Друскин // Логос : философско-литературный журнал. — М., 1993. — С. 91–93.*
3. *Ильина А. Особенности драматургии фортепианного цикла В. Сильвестрова «Китч-музыка» / А. Ильина // Дослідження, досвід, спогади. — К., 2004. — Вип. 5. — С. 27–38.*
4. *Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків / Т. Кравцов. — К. : Музична Україна, 1984. — 160 с.*
5. *Савенко С. Рукотворный космос В.Сильвестрова / С. Савенко // Музыка из бывшего СССР. — М., 1994. — Вып. 1. — С. 72–90.*
6. *Філатова Т. Про деякі особливості тонально-гармонічних структур в «Тихих піснях» В. Сильвестрова / Т. Філатова // Українське музикознав-*

ство : науково-метод. міжвідомчий щорічник. — К. : Музична Україна, 1989. — Вип. 24. — С. 104–117.

7. Фрумкис Т. Дух рискованной свободы : к портрету В. Сильвестрова / Т. Фрумкис // Музыкальная академия. — 2008. — № 5. — С. 23–35.

8. Холопов Ю. Гармонический анализ / Ю. Холопов. — М. : Музыка, 2001. — 193 с.

9. Холопов Ю. Очерки современной гармонии : исследование / Ю. Холопов. — М. : Музыка, 1974. — 287 с.

Жалейко Д. Разомкнутость тонально-гармонических структур как фактор смыслообразования в фортепианном творчестве В. Сильвестрова. В статье рассматривается один из параметров гармонического мышления В. Сильвестрова. В системе интонационных связей «Китч-музыки» и «Вестника» выявлены закономерности смыслообразования, важные для понимания метафорического стиля композитора.

Ключевые слова: тонально-гармонические структуры, разомкнутость, смыслообразование, метафорический стиль, стилевой контекст.

Жалєйко Д. Розімкненість тонально-гармонічних структур як фактор смислоутворення у фортепіанній творчості В. Сильвестрова. У статті розглядається один з параметрів гармонічного мислення В. Сильвестрова. У системі інтонаційних зв'язків «Кітч-музики» і «Віснику» виявлено закономірності смислотворення, що важливі для розуміння метафоричного стилю композитора.

Ключові слова: розімкненість, тонально-гармонічні структури, смислоутворення, метафоричний стиль, стильовий контекст.

Zhaleyko D. Open-tonal harmonic structures as a meaning-making factor in the piano works of V. Silvestrov. The article deals with the one of parameters V. Silvestrov's harmonic thinking. In the system of intonation relations of "Kitsch Music" and "The Messenger" for piano we have found the patterns of meaning-making, which are important for understanding the composer's metaphorical style.

Key words: tonal harmonic structures, extension, meaning-making, metaphorical style, stylistic context.