УДК 781.42:780.616.432:78.071.1(477.54)

Мирошниченко С. В.
Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой

ПЕРВЫЙ МИКРОЦИКЛ — ОСНОВА ПОЛИФОНИЧЕСКОГО ЦИКЛА В. ИВАНОВА

Мирошниченко С. В. Первый микроцикл — основа полифонического цикла В. Иванова. В статье речь идет о фортепианном полифоническом цикле харьковского композитора В. Иванова (1936–2003), своеобразном произведении, в котором ярко сочетаются полифоническая традиционность и глубокая современность, проявившиеся в особенностях построения цикла, жанров микроциклов, в музыкальном языке пьес, в сохранении и разрушении основ структуры фуг, их интонационной сферы, новых основ сочетаний прелюдий и фуг.
Ключевые слова: полифонический цикл, обрамляющие номера, прелюдия, фуга, кластерная серия, лейткомплекс, лейттема.

Мірошниченко С. Перший мікроцикл — основа поліфонічного циклу В. Іванова. В статті мова йде про фортепіанний поліфонічний цикл харківського композитора В. Іванова (1936-2003), який створив своєрідний твір, де ярко збігались поліфонічна традиційність і глибока сучасність, що проявилися в особливостях побудови циклу, жанрів мікроциклів, в музичній мові п'єс, в збереженні і руйнуванні основ структури фуг, їх інтонаційної сфери, нових основ сполучення прелюдій і фуг.
Ключові слова: поліфонічний цикл, начальний і завершальний номера, прелюдія, фуга, кластерна серія, лейткомплекс, лейттема.

Miroshnichenko S. First micro cycle — basis of the polyphonic cycle of V. Ivanov. The article deals with the piano polyphonic cycle of a Kharkov composer — V. Ivanov (1936 – 2003), who created an original work, where polyphonic traditions and accurate timeliness are in a perfect harmony. They are shown up in peculiarities of cycle and micro cycle genres construction, in music language of plays, in maintenance and breach of structure basis of fugues, their intonation sphere, new basis of correspondence of preludes and fugues.
Ivanov referred several times to a polyphonic style of writing in different genres.

He also wrote a polyphonic cycle — 48 preludes and fugues for piano: first volume — in 1976, second — in 1979, third — in 1990, and later on he created the fourth volume. They consist of different combinations of the fugal plays, including preludes and fugues. This is a unique work from all points of view: music language, theme, structure, construction of micro cycles, correlation of preludes and fugues. We have already referred to the works of V. Ivanov and then we talked of drama nodes of his polyphonic cycle. The article suggested theory of polyphonic cycles' analysis, introducing the concept «polyphonic nodes» and disclosing some of its components on the example of the work (not known to the performers) of the composer V. Ivanov. «Ukrainian polyphony» was considered as a national performing repertoire.

The first volume is the basis of the whole multi-level work, whereas the first micro cycle appears to be a primary basis of all the subsequent ones. Therefore, to make peculiarities of the contents and structure of the first micro cycle clear — is the major task of our article.

Prelude of the first micro cycle of V. Ivanov (Allegretto, 20 bars, in C) is important for comprehension of the whole cycle, because it holds a through leading drama stress; contains main intonations, intonation complex, modal, texture cycle setting. There are several content and texture plans in Prelude. In the basis of their musical language there is a series and range of its variants — transformations and modifications: cluster, melodic, harmonic, with different textures and rhythmic group combinations.

Prelude is written in typical for serial thinking form — variation, built on a series variance. Let us dwell on a content and structure canvas of different plans of Prelude.

In the first and major plan (upper voice of the four beats) four-voice clusters are emerging. They go through the whole cycle, with its important intonation code: double tritone with chromatic filling. Three moves of clusters with a second tone step create twelve-sounded system-series. We will call this image (t. 1-4) — CLUSTER SERIES (CS). Basis of the clusters is a clear move by I — II — III degrees C-dur, and tops account for sounds: g, a, h, that is, if we gather them consecutively, then the consecutive scale degrees will be created: from c – to h. In general, the content of the clusters is the following: c – des – fis – g; d – es – gis – a; e – f – ais – h.

The second plan – is like melodic and rhythmic explanation of the above described CS. Taking into consideration basis of clusters (c – d – e), the composer fills other sounds of its components: seconds and tritones, with melody. Three elements of a sequence offer different rhythmic decision of the motive, direction of which varies from stability to syncopatedness. We will call this layer of Prelude — LEIT

THEME (LT) — it also goes through the whole cycle of V. Ivanov.
The third plan of Prelude is also very important. This is the first variation — another one from the important variants of presentation of twelve tones: subsequent chains of rising and falling tritones. For the further convenience we will call it LEIT COMPLEX (LC).
Prelude and Fugue 1 create feeling of unity and wholeness, because LC lies in the basis of both prelude, and fugue, of all its sections; whereas a 12-tone series (CS) — is a through one in the structure of the micro cycle content. As prelude is interpreted by variations on series, so fugue can be regarded as a series of variations. Internal filling of series in fugue repeats, continues and extends prelude variants: 7 variants of interpretation of modal series which have been studied by us, are far from exceeding their variance.
The micro cycle has one more peculiarity: tendency of the composer to adhere to squareness both in prelude, and in fugue — 4-bars theme structure, which as a result sometimes violates balance of the parts of the micro cycle. In addition — there is a constant wish to disconnect squareness by non-harmonic tones, chords-passages, which violate laws of polyphonic horizontals (in Fugue). Unity of Prelude and Fugue 1 is favored by dynamic meanness, connecting sections and phases, and performing form-creating role of common time — 4/4 and tempo–Allegretto.
We should also point out constant tritone correlation in everything — inside the series, tonality between themes' realization, relations between micro cycles. (We should point out that tritone relations of tonalities in fugue are peculiar to some composers of the second half of the XX century: for example, Fugue from the First partita of M. Skorik). In the work of V. Ivanov — tritone — is an intonation basis of thinking.
Key words: polyphonic cycle, frame numbers, prelude, fugue, cluster series, leit comlex, leit theme.

Постановка проблемы. Харьковским композитором В. Ивановым создан полифонический цикл из 48 различных сочетаний фугированных пьес, в том числе прелюдий и фуг, — оригинальное произведение со всех точек зрения: музыкального языка, тематического, структурного, строения микроциклов, соотношения прелюдий и фуг. Мы уже обращались к творчеству В. Иванова, и речь тогда шла о драматургических узлах его полифонического цикла [1].

Естественно, первый том является основой всего многоуровневого произведения, а первый микроцикл — оказывается первоосновой всех последующих. В связи с этим разобраться в особенностях содержания

и строения первого микроцикла — основная задача нашей статьи.

Изложение основного материала. Прелюдия первого микроцикла В. Иванова (Allegretto, 20 тактов, in C) важна для понимания всего цикла, т.к. несет сквозную ведущую драматургическую нагрузку; содержит основные интонации, интонационный комплекс, модальную, фактурную установку цикла. В Прелюдии предлагается несколько содержательно-фактурных планов, в основе музыкального языка которых лежит серия и ряд ее вариантов — трансформаций и модификаций: кластерных, мелодических, гармонических, с различными фактурными и ритмическими группировками.

Прелюдия написана в типичной для серийного мышления форме — вариационной, построенной на вариантности серии. Рассмотрим содержательную и структурную канву различных планов Прелюдии.

1) В первом и основном плане (верхний голос четырехтакта) намечаются четырехголосные кластеры, проходящие через весь цикл, с его важным интонационным кодом: двойной тритон с хроматическим заполнением:

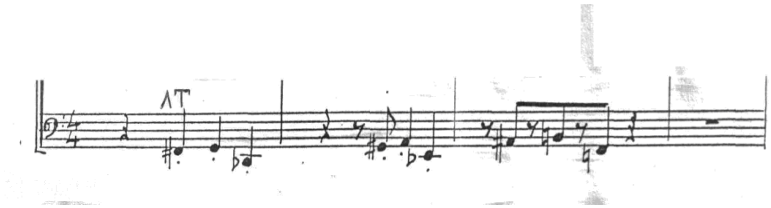
Три перемещения кластера с секундовым тоновым шагом создают двенадцатизвучную систему-серию. Назовем этот образ (т. 1-4) — КЛАСТЕРНАЯ СЕРИЯ (КС). Основой кластеров является ясное движение по I – II – III ступеням C-dur. а вершины составляют звуки: g, a, h. Если собрать их последовательно, то они образуют последовательные ступени гаммы: от c – к h. В целом содержание кластеров следующее: c – des – fis – g; d – es – gis – a; e – f – ais – h.

Расшифруем ступенчатую суть КС, в которой при двух вариантах терций совмещаются вторая низкая (фригийская), четвертая высокая (лидийская), шестая высокая (дорийская), а также повышенная пятая (восходящий хроматический мажор) ступени. Так в КС сливается мажоро-минор с ладовым и хроматическим мышлением:

I Iнизк – II	IIIм – IIIM	IV – IV#	V – V#	VI – VI#	VII
C	des – d	es – e	f – fis	g – gis	a – ais	h

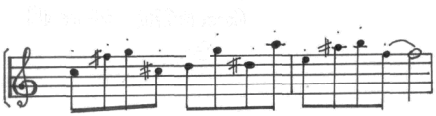
Назовем содержание КС — первым заполнением серии Прелюдии. Этот образ (КС) занимает 4 такта Прелюдии и является темой для ее вариационной формы. Но КС вовсе не однозначна, т.к. вбирает в себя и второй план фактурного содержания.

2) Второй план — это как бы мелодическая и ритмическая расшифровка сути описанной выше КС. Опираясь на основы кластеров (c – d – e), композитор мелодизирует остальные звуки его составных: секунды и тритона. Три звена секвенций предлагают разное ритмическое решение мотива, направленность которого — от устойчивости к синкопированности. Назовем этот пласт Прелюдии — ЛЕЙТТЕМОЙ (ЛТ) — он также проходит через весь цикл В. Иванова.



Лейттема не устойчива, опоры отсутствуют, наиболее выделяются V и VI ступени (G, A); ритмическое содержание мелодической линии размыкает образ, делает его все менее реальным (последний звук "F" повисает и растворяется в завершающем кластере КС).

3) Третий план Прелюдии также очень важен. Это первая вариация — еще один из важнейших вариантов показа двенадцати тонов: последовательные цепи восходящих и нисходящих тритонов. Для удобства дальнейшего анализа назовем его ЛЕЙТКОМПЛЕКСОМ (ЛК).



Упомянутые в КС опоры (c1 – d1 – e1) возникают туг также в

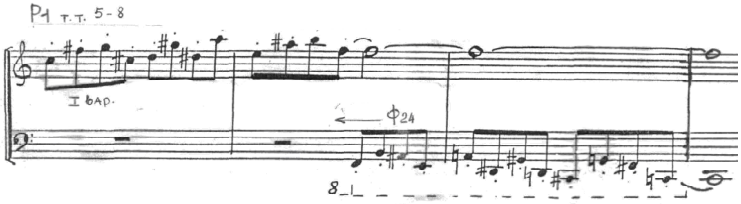
качестве первых звуков секвенций 12-тонового образа. По сравнению с КС, здесь (в ЛК) иначе решается взаимозависимость звуков серии за счет повышенных ступеней с мажорной основой, подчеркнутой временными опорами. Это второй вариант заполнения серии в Прелюдии:

I – I# – II – II# –III – IV – IV# – V – V# – VI – VI# – VII

c – cis – d – dis –e – f – fis – g – gis a – ais – h

Форма воплощения мелодического содержания этого образа – 3-х частная, причем в середине в наличии лишь один опорный звук (d): c1 – g1; d1; e1 – h1. В крайних частях использованы «ломаные» тритоны, в средней – напряжение восходящих «прямых». Очень важна для слухового восприятия остановка на IV ступени (f2), которая выполняет функцию противосложения (вспомним, что второй образ прелюдии также завершался звуком F).

Первая вариация предлагает имитационную форму с пропостой-серией (интонационная основа темы предстоящей фуги) и с риспостой в кребсе (такой вариант ЛК будет использован в теме Ф24). Учитывая движение устоев в пропосте (c2 –d2 – e2 – f2), направленность их в риспосте оказывается F – A – (Cis) – C, что при внутренней напряженности приводит к тонической остановке (с квартовостью в мелодии — f2). Общая направленность темы выражена движением звуков серии от C к F, ответа от F к C.



Вариация, несмотря на принципиальное развитие образа-символа Прелюдии (регистровое, метро-ритмическое, фактурное и, особенно, внутреннего содержания серии), близка теме: темповое единство; продолжительность 4 такта, причем последний — задержание; тонические опоры.

Предложив в Allegretto четыре (если считать и вариант кребс) вер-

сии одного звукового комплекса-серии, В. Иванов воссоздал яркий токкатный образ, таинственно-загадочный по содержанию. Создается противоречивое явление с помощью темпово-ритмического и тембро-регистрово-интонационно-динамического языка. Если темпо-ритм «работает» на токкатную жанровость, то темброво-регистровое и интонационно-динамическое способствует созданию содержательной жанровости. Таинственно и загадочно звучат КС (кластерная серия) и ЛТ (лейттема), осваивая низкий регистр инструмента; затем две расходящиеся линии ЛК (лейткомплекса) охватывают высокий и крайне низкий регистры. При стойком звучании p, тембровое противопоставление производит ощущение широкого и глубокого пространства. Таинственное оцепенение воссоздается также описанной выше вариантностью серии, стаккатностью, синкопами и задержаниями.

Следующий раздел Прелюдии связан с изменением темпа — Andante и дальнейшими вариациями-вариантами образа КС.

4) Четвертый содержательный план — это вторая вариация (2 такта: 4/4 и 2/4), в которой продолжается тембровое противостояние: мелодизированные, регистрово разбросанные последовательные тритоновые звучания в прямом и обращенном движении, составляющие каноническую секвенцию (тт. 9-10).

Вновь устои c – d – e – h; начало in "c" и завершение на "F": c^3 – fis^3, G – Des; gis^3 – d^3, Es – A; e^3 – ais^3; H – F. Внутреннее содержание серии первоначальное (первый вариант заполнения серии): c –des – d – es – e – f – fis – g – gis – a – ais – h.

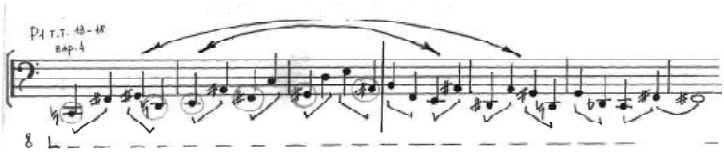
Третья вариация – динамическая реприза к первому двуплановому показу темы Прелюдии (1-4 тт.). Здесь (2 такта: 4/4 +2/4) возвращается преобразованный вариант темы (КС + ЛТ) в двойном уменьшении, ракоходе. а ЛТ еще и в интонационном варьировании последовательности звуков (т. 11-12).

Особо интересна мелодизированная ЛТ, использующая второй вариант наполнения серии, присущий ЛК (со всеми повышенными ступенями). Т.е. лейттема противопоставляется КС по содержанию серии, вобрав состав лейткомплекса (звуки e, d, c отсутствуют, как и в первооснове): h –ais – a – gis – g – fis – f – (e) – dis – (d) – cis – (c). Помимо того, все тритоны в ЛТ заполнены секундами, что создает обновленный лиризи-

рованный образ. Так уже в третьей вариации оказались синтезированными многие особенности предшествующего развития.

Последнее звено ЛТ органично вливается в четвертую и пятую вариации (тт. 13-15, 16-18). Начинается темпово-динамическое преобразование (poco accelerando, cгeschendo), смысловое назначение которого привести к кульминации Прелюдии. Следуют две вариации с аналогичной фактурой, структурой (по 3 такта), функцией.

Четвертая вариация – разработка. Тритоны располагаются по тонам, причем верхние и нижние голоса скрытого двухголосия совпадают по звукоряду с целотонной гаммой:



О [illegible] всего музыкального материала в верхнем голосе. По направленности движения и внутренней 3-х частной форме, материал этой вариации совпадает с ЛК.

Пятая вариация – (следующие 3 такта) развивает предшествующий ладово, регистрово. Несмотря на хроматическое внутреннее движение, обычное для ЛК Прелюдии, по звукоряду он дополняет — заполняет предыдущий:

H1 – Ais1 – A1 – Gis1 – G1 – Fis1
F1 – E1 – Dis1 – D1 – Des1 – C1
1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6
7 – 8 – 9 – 10 – 11 – 12

Здесь воссоздана вся серия, но вновь с новым (уже третьим) внутренним наполнением, что выражается в устойчивом мажоре (звуки с – е), с тремя вариантами II ступени: натуральной, пониженной (дорийской) и повышенной (вариант двойной доминанты). Происходит это, конечно, из-за желания добиться большой мажорной устойчивости в серии.

h – ais – a – gis – g – fis – f – e – dis – d – des – c
VII – VI# – VI – V# – V – IV# – IV – III – II# – II – IIn – I

Фактура пятой вариации аналогична предыдущей, но дублирую-

щий верхний голос перенесен на 2 октавы выше, бас же остается основой единого развития. Очень важно окончание серии с – fis, т.к. это код направленности серии темы фуги (а также ее дополнительный последний звук).

Шестая вариация — реприза-кода Прелюдии — начинается на фоне задержания звука Fis1. Прелюдия пришла к своей кульминации: темповой, динамической (ff), содержательной. Возвращается КС — первый образный план Прелюдии: в возвратном движении, с разделением каждого кластера на самостоятельные тритоны, что постепенно образовало 12-ти звучие по вертикали, вместе с тем, это и синтезирование всех кластеров в единый полиаккорд, занимающий широкое звуковое пространство. Два заключительных такта и являются кульминацией, итогом темпового и динамического развития, утверждением устоев Прелюдии: е – d – с (т. 18-20).

Вспомним, что важным компонентом полифонического цикла В. Бибика также были секундовые кластеры, появляющиеся уже в Р1, но композитор не стремился так откровенно к серийности и сериальности, и опора на «с» вовсе не была столь явной.

Итак, в Прелюдии №1 В. Иванова наблюдается сквозное темповое и динамическое развитие, что органично соответствует форме вариаций на серию: 10 вариантов серии с тремя разновидностями ступенчатого заполнения. Замедление темпа во втором разделе сопутствует ритмическому дроблению, т.е. движение, варьируясь, как бы не ускоряется.

Исходя из всего выше сказанного, сквозная форма Прелюдии следующая:

Allegretto		Andante poco accelar.				
СЕРИЯ I СЕРИЯ I	СЕРИЯ II СЕР. II (т.Ф1)(т.Ф24)	СЕРИЯ I	СЕРИЯ I СЕРИЯ II	НЕЛОТ. ДВИЖ НА 6-ти нот.	СЕР. III СЕР. III	СЕР. I
КС ЛТ	ЛК П — ЛК ИМИТАЦИЯ	ПРЯМОЕ И ОБРАЩЕННОЕ ДВИЖЕНИЕ ТРИТОНОВ В КАНОНИЧ. СЕКВЕНЦИИ	КС ум. ЛТ ум.	НЕЛОТ. ДВИЖ-НА 6-ти НОТАХ		КС
1-4 т.т.	5-8 т.т.	9-10 т.т.	11-12 т.т.	13-16 т.т.	16-18 т.т.	19-20 т.т.
4 такта	4 такта	2 такта	2 такта	3 такт.	3 такт.	2 такт.
Тема	1 вар.	2 вар.	3 вар.	4 вар.	5 вар.	6 вар.

p — ff

Кроме 9-12 тактов Прелюдии, все остальные образы вариаций вернутся и прозвучат в фуге №12, завершающей первую часть полифонического цикла В. Иванова.

Прелюдия показала склонность композитора к колористической стороне произведения, к игре красок, регистров, динамики, звуков и принципов звукоизвлечения; к серийности. Это будет относиться как к фуге, так и ко всему полифоническому циклу. Таинственные, загадочные образы Прелюдии также будут пронизывать весь цикл, особенно его прелюдии.

Итак, в Р1 наблюдается сквозное темповое и динамическое развитие, что органично соответствует форме вариаций на серию (10 вариантов). Замедление темпа во втором разделе сопутствует ритмическому дроблению, т.е. движение как бы не ускоряется, но варьируется.

Фуга первая — Allegretto, 4/4, 48 тактов, in C, 3-х голосная, с определенной опорой на C-dur. Экспозиция традиционная с точки зрения проведения тем во всех голосах классического (T – D – T) соотношения. Но есть и особенности, которые проявляются в нетрадиционных подготовках появлений тем, а иногда и противосложений.

Тема фуги — энергичная, напористая, аналогична ЛК прелюдии в ритмическом варианте, т.е. составляет двенадцатитоновую систему, основывается на лейткомплексе полифонического цикла, в котором поменялись местами звуки тритона dis – a. Тема начинается со звука c1, а завершается дополнительным звуком fis1, создавая тритоновую направленность. Это подчеркивает, что тритон — основной лейтинтервал темы, микроцикла, всего цикла.

В фуге будут звучать различные варианты темы, отличающиеся по соотношению и направленности тритонов внутри серии. Ответ точно повторяет интервальный состав темы в доминантовом соотношении. Тема: c – fis, ответ: g – cis. Специфика ответа – подготовка его свободными звуками, не входящими в состав темы (II# – I# – V#), но представленные в ответе:

O

1– 4-т. 5~ 8т

Свободные звуки играют роль перехода, готовят ладово ответ (в квинту). Представляется, что с точки зрения логики линеарного полифонического развития, вряд ли целесообразна такая подготовка ответа, вбирающая будущие звуки: при столь сложном слуховом восприятии темы затрудняется ощущение появления ответа; создаются трудности и при исполнении фуги, для ее запоминания.

Вместе с тем, после ответа вновь звучит на фоне его последнего звука связка-переход, предвосхищая следующее вступление темы, последнее в экспозиции. В данном случае эта связка структурно более оправдана, но тесситурно она затрагивает высокий регистр, не используемый в дальнейшем не только в экспозиционной, но и в средней части фуги вплоть до кульминации. На фоне звука «cis» окончания ответа (в 8 т.), свободный голос выполняет различные функции:

— воспринимается как продолжение П1;

— как интермедийный хроматический материал;

— синтезирует крайние звуки ответа, затем темы (cis – g; c – из);

— и лишь затем как подготовка следующего появления темы.

Связки-переходы, предшествующие появлениям темы, звучат в каждом четвертом (последнем) такте предшествующей темы. Они всегда появляются в голосе, где должна возникнуть очередная тема. В фуге такие связки встречаются в 4-ом (бас), в 8-ом (сопрано); в 12-ом тактах (альт и бас) в конце экспозиции, утверждая fis – c, c – fis и подготавливая контрэкспозицию; в 16-ом (сопрано, альт), в 24-ом (сопрано, бас) — в конце экспозиционной части.

Обратим внимание, что после окончания экспозиции связки-переходы выполняют функции не только предвосхищения тем, но и противосложения. В 12-ом такте это параллельные тритоны по полутонам, вытекающие из П2, завершающие экспозицию; в 16-ом — противоположное движение по полутонам, впервые охватывающие чистые квинты: fis – h, fis – cis и тесситурно повисающие «в никуда»; а начиная с 18-го такта — внедряется отдельными интонациями в противосложение, а также в продолжение тематических образований; в 20-ом — выступает в роли контрапунктического голоса к теме (новая функция), вместе с тем, вновь готовя вступление темы и занимая ее диапазон и устой; проникает в П6 – т. 21; в 24-ом — вновь полутоновое расходящееся движение, впервые прерываемое пауза-

ми и завершающие раздел стремлением: cis – g, c – fis; а в 32-33 тт. — вводятся в характерную часть нового тематического стретгного материала. Таким образом, в основе всех (кроме внутриэкспозиционных) переходов-связок-предвосхищений, контрапунктов, лежит хроматическое прямое или противоположное движение, ограниченное обычно звуками направленности тем.

П1 — удержано, варьирует начало Т, т.е. использует лейтинтервал и состоит из трех ритмически своеобразных тритонов, находящихся в имитационном отношении к ответу, в прямом или обратном движении. Не логичным представляется регистровое решение П1: охват второй октавы.

В ТФ1 композитор использует основной звукоряд ЛТ — т.е. второе заполнение серии микроцикла:

I – I# – II –II# – III – IV – IV# – V – V# – VI – VI# –VII

Ответ сохраняет эти звуки серии, но предлагает их от V ступени. Если же смотреть состав серии ответа, ориентируясь на устой «g», то оказывается совпадение с мажорной восходящей хроматической гаммой, т.е. четвертый вариант заполнения серии. В П1 предлагается еще один вариант заполнения серии — с VI низкой ступенью: гармонический мажор с лидийской IV ступенью (пятое заполнение).

Так в темах экспозиции использовались заполнения серии только с мажорной терцией, с повышенными остальными ступенями; отличающиеся между собой VI# = VII низкой ступенями.

П2 — свободное хроматизированное движение, в котором возникает мелодизированная линия, положенная в основу связок-предвосхищений.

В фуге все важно для развития содержания: Т, П1, П2 — активно взаимодействуют, преобразуются. С интонациями темы связано столь значительное развитие, что в фуге происходит максимальное отдаление от ее первоисточника. Новый вариант соотношения двенадцати тонов образует обновленный тематический материал.

Дальше фуга делится на несколько самостоятельных разделов. Первый из них (тт. 13-24) является как бы вариацией на экспозицию, т. е. контрэкспозицией. Тема звучит трижды с устоями, находящимися в обращенном тритоновом отношении к экспозиции: FIS – H + c (Т в обращении); от того же звука в обращении: fis^2 – cis^2 – g (Т). Напомним,

что в экспозиции направленность тем была: c1 – f1 + fis^1; g – c^1 + cis^1; c^2 – f^2 + fis^2. Такой перестановкой звуков-опор в этом разделе делает его похожим на вариантную контрэкспозицию.

В основе тем лежат нисходящие уменьшенные квинты, а в обращениях — увеличенная кварта. Происходит принципиальное изменение соотношения звуков тритонов внутри серии. Серия темы, взятая от «с», совпадает с тематической. Но в реальном варианте она вовсе другая, мажоро-минорная, особенно с I низкой – это уже шестой вариант заполнения серии.

Т от fis (т. 13-16):

fis – g – gis – a – ais – h – c – cis – d – dis – c – f
I – IIн – II – IIIм – IIIM – IV – Vн – V – VI(н) – VI(#) – VII – I низкая

Сравним с обращенной темой от fis (т. 17-20):

вниз: fis – f – e – dis – d – cis – c – h – ais – a – gis – g;
вверх: fis – g – gis – a – ais – h – c – cis – d – dis – e – f
I – IIн – II–IIIм–III–IV–Vн –V–VIн–VI#–VII–Iн

Оказывается, что содержание серий темы (т. 13-16) и обращенной темы (17-20) совпадают, т.е. это шестой вариант заполнения серии.

Ответ в экспозиции и тема от cis (т. 21-24) — аналогичные: это четвертое заполнение серии. Но если тему (т. 21-24) проанализировать по звучанию от cis, то получится минор, вновь с I низкой — седьмой вариант заполнения серии:

cis – d – dis – e – f – fis – g – gis – a – ais – h – c
I – IIн – II– IIIм–IVн–IV –Vн –V–VI–VI#–VII–Iн

Контрэкспозиция начинается двухголосно, но П3 захватывает диапазон и пространство альта и сопрано, и использует в основном восходящие скачки на 5ум, 4ч, 4ув.

Необычный ступеневый состав П3: с IIIн., IVн., Vн., Iн., двумя вариантами — энгармонизмом VI# = VIIн. Это делает П3 достаточно самостоятельным. Сглажены и другие противосложения: П4, П5 (органично продолжающее Т в обр.), П6 (с двухоктавным нисходящим скачком cis^1 – Cis^2).

Обращенный вариант темы по образному строю контрастирует основному в фуге и теряет предшествующую наступательную энер-

гию, чему способствует высокий регистр (уже сглаженный подготовительным переходом), dolce, нисходящее движение тритоновых интонационных комплексов. Следующее проведение темы несколько восстанавливает наступательность, обостренность фуги (21-24 т.).

Подводя итог, скажем, что данный раздел фуги вполне может быть назван контрэкспозицией. Экспозиция и контрэкспозиция равновеликие (12 т. + 12 т.), у них аналогичны и производны устои направленности тем, внутренние наполнения тритонами и устоями, близки П1, П3, и др. Экспозиционная часть составляет I раздел фуги. Все последующее войдет во II-ю часть — также 24 такта: развитие, эпизод, реприза. Здесь пять фаз развития (4 + 3 + 2 + 8 + 7 тактов).

I фаза — разработка, где тематические тритоны сочетаются с мелодизированным движением, близким к П5 и П6: изложение в крайних регистрах полифонически контрастное, с использованием сложного контрапункта (2 т. + 2 т.). II фаза – 3-х октавное стретто в крайних регистрах с последующим заполнением среднего (3 т.), в основе – вариант ответа фуги без начального тритона и с дальнейшим свободным распределением звуков. Близкое к экспозиционности начало уходит в глубокое разработочное развитие, со свободным стретто, захватывающим самые высокие звуки фуги восходящим скачком. Образованный обновленный тематический материал интонационными контурами напоминает характерные части многих баховских тем (м2, широкий интервал противоположной — нисходящей направленности и вновь м2).

Следующая, III фаза: последовательные вступления стретто уже вновь интонационно обновленного тематического материала предыдущего стретто, постепенно достигающего верхней вершины фуги и обрывающееся с него (g третьей октавы) при diminuendo и pp.

Так первые три фазы разработочного развития фуги (4 + 3 + 2 т.), где две последние органично взаимодействуют, приводят к новому разделу, производному началу разработки (см. т. 25 в т.34). Это как бы вставной раздел — Allegro — синтезирует материал прелюдии и развитие темы фуги, где композитором предложены разные ритмоинтонационные варианты лейткомплекса. Мы слышим, что в свободном каноне пропоста предлагает новые варианты серии (12 тонов + 12 тонов + 8 звуков), как и риспоста (12 тонов + 4 звука), переходя в

свободно-остинатное развитие на фоне органного пункта Fis, (звук, предвосхищающий опору Ф2 цикла). В скрытом двухголосии пропосты образуется нисходящее хроматическое движение: as – g – fis – f – e – es – d – cis – c – h – b – a и т.д. (верхний) и d – cis – c – h – b – a – as – g – fis – f – e – es и т.д. (нижний голос). Остинато верхнего голоса многократно утверждает основной тритон Р и Ф1 с квинтой (т. 38-39), затем скачком вниз с – fis по всем октавам, с динамическим истаиванием. Так уже и запомнились исполнителю –импровизатору – слушателю устои "с" и "fis"!

Схема разработки (разделы):

I	II	III	IV
Т Е М А	Т И	Ч Е	С К И Е
контр. полифония	стретто	стретто	имитация и своб. остинатное развитие
4т	3т	2т	8т

Реприза-кода (7 тактов) — стреттная. Проведение в «С», приход альта к органному пункту «g» придают репризе черты устойчивости. А ответ «cis» (совпадающий с последним проведением в контрэкспозиции) и элемент темы (без первого звука) в сопрано с остановкой на "fis" — неустойчивости. Стретто в интервал увеличенной ноны образует тяжелое, жесткое, диссонантное созвучие. Окончание фуги создает вновь лейтинтервал: тритон с – fis со средним устоем g. В репризе-коде синтезируется экспозиционная опора на 4ув и контрэкспозиционно – разработочное на 5ум, которые сталкиваются стреттно, ярко сочетая устойчивость с неустойчивостью и устойчивость с разомкнутостью.

В целом фуга решена несколько не традиционно; при достаточно обычной экспозиции — нестандартная контрэкспозиция; сопоставление контрастов в разработке, куда вторгаются стреттные разделы на вариантиых интонациях темы фуги и прелюдии; введение свободно-импровизационного эпизода Allegro, синтезирующего тематизм прелюдии и фуги, и выполняющего функции предъикта; сжатая динамическая реприза – кода, объединяющая темы экспозиции и контрэкспозиции, лейтинтонации. Образуются равновеликие части в двухча-

стной репризной форме (24 т. + 24 т.).

Своеобразно решение фуги и в частностях: вспомним мелодический оборот, предшествующий ответу (4-ый такт); яркий оборот, завершающий П1 и слишком выделяющийся регистрово перед последним экспозиционным звучанием темы (т. 8); т.е. важную роль мелодических оборотов, связок-предвосхищений, появляющихся на фоне последнего звука темы – в процессе развития им уделяется все большее внимание.

Создается впечатление, что все эти приемы возникают у Иванова из-за своеобразного интереса к отдельным звукам, оборотам, особенностям их звучания, резкому контрасту, к логически разворачивающейся музыкальной мысли. Вместе с тем, их можно объяснить импровизационностью мышления В. Иванова.

Р и Ф1 создают ощущение единства и цельности, т.к. ЛК лежит в основе как прелюдии, так и фуги, всех ее разделов; а 12-ти тоновая серия (КС) — сквозная в структуре содержания микроцикла. Как прелюдия трактуется вариациями на серию, так и фуга может восприниматься рядом вариаций. Внутреннее заполнение серии в фуге повторяет, продолжает и расширяет прелюдийные варианты: рассмотренные нами 7 вариантов трактовки ладовости серии далеко не исчерпывают их вариантность.

В микроцикле есть еще одна особенность: стремление композитора соблюсти квадратностъ как в прелюдии, так и в фуге — 4-х тактное построение тематизма, вследствие чего уравновешенность частей микро-цикла, изредка нарушается. И вместе с тем – постоянное желание разомкнуть квадратность неустоями, связками-переходами, нарушающими законы полифонической горизонтали (в Ф). Единству Р Ф1 способствует динамическая скупость, объединяющая разделы и фазы, и выполняющая формообразующую ролью общность размера — 4/4 и темпа — Allegretto.

Отметим также постоянное тритоновое соотношение во всем — внутри серии, тональности между проведениями тем, отношения между микроциклами (Отметим, что тритоновые отношения тональностей в фуге характерны для некоторых композиторов второй половины XX в.: например, Фуга из Первой партиты М.Скорика). У В. Иванова — тритон — интонационная основа мышления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мірошниченко С. В. Теоретичний аналіз – умова виконавських інтерпретацій поліфонічного твору (на прикладі циклу В. Іванова). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2001. Вип. 18. С. 100–114.

REFERENCES

1. Miroshnychenko S. V. "Teoretychnyi analiz – umova vykonavskykh interpretatsii polifonichnoho tvoru (na prykladi tsyklu V. Ivanova)" [Theoretical analysis as condition of performer's interpretations of a polyphonic work (on example of a cycle by V. Ivanov)]. Naukovyi visnyk NMAU im. P. Chaikovskyi [Scientific bulletin of P. Tchaikovsky NMAU], vol. 18 (2001): 100–114.