



СТРУКТУРНАЯ ДИАЛОГИЧНОСТЬ КАК ФЕНОМЕН КОНЦЕРТНОЙ ФОРМЫ АНДРЕЯ ЭШПАЯ

LE DIALOGUE STRUCTURAL COMME MANIFESTATION DE
LA FORME DE CONCERT DE A. ESHPAJ

Елена САМБРИШ,
старший преподаватель Приднестровского
государственного университета им. Т. Г. Шевченко

L'article est consacré aux problèmes de la constitution des nouvelles formes dans le domaine de l'art musicale contemporaine. L'auteur donne la définition du dialogue structural, propose la systématisation de ses types en les désignant comme le dialogue des rythmes de composition et le dialogue des espaces de composition, découvre les régularités structurales du dialogue à l'exemple des concerts instrumentaux du compositeur russe A.Eshpaj.

Проблема формообразования в современном музыкознании является не только одной из самых сложных, но и во многом основополагающих, ключевых для изучения более широких закономерностей музыкального искусства нашего времени. Исследуя специфику формостроения в девятнадцати инструментальных концертах современного российского композитора А. Эшпая, мы обнаружили множество индивидуальных особенностей в композиции данных сочинений. При этом весьма часто встречается такое своеобразное явление, как структурная диалогичность.

Соединение композиционных принципов различных структур не является чем-то новым, свойственным исключительно музыке XX века. Подобное взаимовлияние наблюдается во все исторические периоды и обуславливает в целом саму возможность эволюции музыкальных форм. Однако в наше время наделяется дополнительной семантикой диалогичности, что вполне закономерно, так как отвечает духу сегодняшнего дня. *Структурная диалогичность служит средством обновле-*

ния концертной модели XX века, что весьма ярко проявилось и в творчестве А. Эшпая.

Прежде чем обратиться к изучению данного феномена, необходимо очертить его границы и обозначить критерии определения и классификации.¹ Внутри какой-либо структуры могут совмещаться самые различные процессы формообразования, приводящие порой к появлению сложных, смешанных,

¹ Необходимо уточнить, что термин «диалог структур», который нередко употребляется в разных работах, в отличие от понятия «структурная диалогичность», следует признать скорее образным выражением, имеющим метафорическую природу. Очевидно, что сопоставлять и сравнивать структуры возможно лишь в отношении различных произведений. Если же рассматривать отдельное произведение, то его музыкальная форма, безусловно, является единичной, и соответственно структура, на основе каких бы принципов она и выстраивалась, все же образует одна.

либо синтетических структур. Именно в таком плане, по нашему мнению, и уместно говорить о *принципе структурной диалогичности как о совмещении в одном произведении композиционных принципов разных форм.*

Названное явление уже неоднократно привлекало внимание исследователей, определив появление таких понятий, как форма второго плана, расщепленный вариационный цикл, большая полифоническая форма (В. Протопопов, 10, 11), композиционное отклонение, композиционная модуляция, композиционный эллипсис (В. Бобровский, 2), модулирующая структура (П. Стоянов, 8), структурное модулирование (А. Милка, 6), модулирующая форма (Р. Лаул, 5), полиморфизм, полиструктурность. Большинство понятий появилось в связи с изучением особенностей формообразования и композиционной логики музыкальных произведений эпохи классицизма, однако они приобретают не меньшую актуальность по отношению к современному композиторскому творчеству.

Среди указанных терминов выделим основополагающий – это введенное В. Протопоповым и азвитое В. Бобровским понятие формы второго плана. Последний не просто расширяет границы представления о данном феномене, но и дает обоснование законов его проявления с помощью механизма действия переменности функций. В связи с этим необходимо уточнить, что *моноструктурность (моноструктура)* образуется при условии совпадения всех указанных В. Бобровским видов функций – общих логических, общих и специальных композиционных; *полиструктурность (полиструктура)* – результат их разнонаправленного действия, то есть подвижного совмещения функций разного уровня. Таким образом, *структурная диалогичность в це-*

лом оказывается порождением функциональной множественности и многозначности.

Понятие структуры, ставшее в настоящее время широко употребляемым в исследованиях самых различных направлений, не вызывает разногласий и определяется сходным образом.² Тесная взаимосвязь двух феноменов – структуры и функции – широко показана в трудах В. Бобровского [2, 3]. В данной паре понятий изучение одного из коррелянтов одновременно способствует и раскрытию закономерностей другого, что подтверждается в работах А. Милки, Е. Ручьевской [6, 7]. Обобщая выдвинутые ими положения, необходимо констатировать, что структура в произведении, по существу, едина. Но она может представлять собой моноструктуру либо полиструктуру разного типа. Для выяснения их сути следует различать понятия *самой структуры* и *неких структурных принципов – концентрированных логических законов ее действия,*

² Например, М. Бонфельд пишет: «В общефилософском смысле *структура* – это *система отношений элементов в данном целом.* При конкретизации этого понятия применительно к анализу форм *музыкальные структуры* – это такой уровень музыкальной формы, в котором удастся проследить сам процесс “кристаллизации” композиционной схемы». Автор поясняет: «Структуру все же не следует смешивать со всяким раз индивидуальной в каждом произведении, т.е. понимаемой широко, музыкальной формой. Так понимаемая форма ...мобильна, неповторима. Структура же отличается прочностью, стабильностью, тяготением к типизации» [4, с. 99-100].

выраженных в определенном соотношении функциональности и дисфункциональности (функции и дисфункции). Представляется, что замена одного структурного принципа другим в процессе развертывания музыкального произведения раскрывает механизм действия структурной модуляции в то время как совмещение структурных принципов выявляет логику синтеза, взаимопроникновения структур.

Обратившись к структурной диалогичности, рассмотрим вопросы ее систематизации.³ При соединении различных структурных принципов в одном произведении в самом общем плане можно говорить о двух возможных типах их взаимодействия:

1) совмещение разных структурных принципов с образованием формы первого и второго плана (здесь имеется в виду целостная форма второго плана, по В. Бобровскому) – обозначим его как *диалог композиционных ритмов*,

2) соединение разных структурных принципов с вытеснением в процессе развития одного принципа другим (по типу композиционной моду-

³ Сходные попытки уже предпринимались исследователями. Например, в диссертации С. Терентьевой при изучении подобных композиционных процессов автор предлагает классифицировать их по трем блокам, «условно определяя первый из них как реальный (актуализированный) диалог, второй как мнимый (или квазидиалог), третий как полилог, включающий в себя диалоги разного качества» [9, с.9]. Она говорит о возможности реализации каждого вида диалога на трех уровнях: 1) на внутрикомпозиционном уровне; 2) на уровне сопряжения композиционных ритмов; 3) на уровне сопряжения композиционных пространств. Однако автором не уточняются особенности их различия, что вызывает соответствующие вопросы.

ляции) – *диалог композиционных пространств*.

С этих позиций рассмотрим особенности проявления структурной диалогичности в инструментальных концертах А. Эшпая. Здесь находят воплощение оба указанных типа. Так, диалог композиционных ритмов наиболее ярко выступает в тех концертах, которые опираются на модифицированную сонатную форму – это Первый и Второй фортепианный концерты, Саксофоновый, Альтовый, Концерт для оркестра №1. Диалог композиционных пространств отчетливо выражен в ряде концертов, содержащих композиционную модуляцию, – это преимущественно поздние концерты – Флейтовый, Четвертый скрипичный, Контрабасовый, Валторновый, Двойной, Концерт для тубы.

Необходимо отметить, что в большинстве случаев в инструментальных концертах А. Эшпая оттачивается от композиционных принципов сонатной формы, воплощая их в разных вариантах:

1) предлагая индивидуальную трактовку данной структуры;

2) выстраивая существенно модифицированную сонатную форму;

3) реализуя лишь некий намек на ее основную драматургическую идею.

Несмотря на столь различный подход в тех или иных произведениях, можно выделить ряд общих черт, присущих композициям концертов. В целом, сонатные структуры здесь оказываются очень широко и свободно трактованными. Эта значительно преобразованная сонатность обусловлена, в первую очередь, новым наполнением разделов формы при сохранении ее

внешних параметров. Опора на иные структурные принципы определяет и такие функциональные взаимосвязи различных построений, которые выстраивают дополнительные линии сквозного интонационно-тематического развития, вырастающие в форму второго плана – цельную или рассредоточенную.

Например, в сонатных формах концертов А. Эшпай использует чаще вариантность тем, чем точный повтор. Репризы обычно содержат значительные преобразования тематизма по сравнению с экспозиционным изложением. В них также нередко тематические замещения по сходству, когда при однотипном образном содержании вводятся, по существу, новые темы, что в целом указывает на близость структурным принципам макротематизма. Помимо этого, можно указать и на другие пути обновления сонатной формы: во-первых, идущие от композиторов-романтиков, – это слияние сонатности и цикличности, а во-вторых, новые, демонстрирующие индивидуальный подход композитора, – это усиление роли каденции, «рассредоточение» каденции и проникновение каденцеобразных построений в любые участки сонатной формы (вступление, экспозиция, разработка, реприза), а также изменение содержания каденционных разделов, например, привнесение джазовой импровизационности.

В инструментальных концертах, наряду с традиционным тематизмом, А. Эшпай широко использует принцип микротематизма с его опорой на лаконичные попевки, дополняя его в разных произведениях монотематизмом, лейттематизмом, а также привлекая в некоторых сочинениях принципы макротематизма. Данные приемы в большинстве случаев так или иначе способствуют созданию особого качества *бифункцио-*

нальности разделов и шире – *возникновению диалога композиционных ритмов, то есть совмещению композиционных принципов разных форм.*

Так, в первой части Первого фортепианного концерта, в Саксофоновом и Альтовом концертах на сонатную форму, являющуюся основной, накладывается ритм трехчастной формы как формы второго плана. В Первом фортепианном концерте это становится возможным благодаря пропуску побочной партии в репризе, в Саксофоновом и Альтовом – в связи с заменой ее тематизма другим, близким по характеру (назовем ее замещенной побочной партией). В обоих случаях форма второго плана не строится вразрез с основной формой, а служит обогащению структурных закономерностей сонатной формы.

В Концерте для оркестра №1 и во Втором фортепианном концерте модифицированная сонатная форма создается не только за счет привлечения принципов циклических форм, точнее, сонатно-симфонического цикла. Например, Концерт для оркестра №1 демонстрирует весьма индивидуальный подход композитора к сонатной форме, поскольку здесь имеются две темы побочной партии, эпизод в разработке, две каденции, вторая из них – в форме фуги – помещена в репризе, а также зеркальная реприза и значительная по объему и важнейшая в смысловом отношении кода. Признаки слитноциклической формы обнаруживаются в связи с приданием ряду разделов определенных функциональных значений: экспозиция и начало разработки (до ц. 24) выполняют функцию первой части, эпизод в разработке – второй,

медленной части (ц. 24-31), начало репризы и каденция-фуга в репризе (ц. 32-50) играют роль третьей, скерцозной и кода (от ц. 51) – четвертой части, гимнического финала.

Таким образом, в структуре данного произведения ярко обнаруживается многофункциональность его составных частей. В композиционном ритме сонатной формы выступают также контуры трехчастной (строение главной, побочной партий, всей композиции в целом), фугированной (каденция-фуга), но наиболее явно – слитноциклической, становящейся в сочинении формой второго плана, чьи принципы вступают в диалог со структурными принципами сонатной формы.

Еще одно произведение, опирающееся на структурные закономерности сонатной и слитноциклической композиции – Второй фортепианный концерт, где многие разделы также совмещают различные функциональные признаки, образуя модифицированную сонатность. Очень своеобразно здесь строение экспозиции, поскольку композитор прибегает к так называемой двойной вариантной экспозиции. Данный феномен встречается в симфониях Г. Малера, где он объясняется песенной природой происхождения, идущей от вариантной строфичности куплетной формы [1]. Но если в концертном жанре двойная экспозиция являлась нормой строения на протяжении всего периода классицизма и была упразднена в эпоху романтизма, то в симфоническом жанре двойная вариантная экспозиция оказалась исключением, будучи результатом взаимодействия принципов симфонизма с принципами построения песенных форм.

В Концерте А. Эшпая отсутствует разделение на так называемые оркестровую и сольную экспозиции, поскольку фортепиано вступает сразу же с пер-

вых тактов произведения. Поэтому генезис данной оригинальной формы представляется амбивалентным: с одной стороны, как результат влияния принципа строфичности, и воссоздания некоторых принципов формообразования собственно концертного жанра, а с другой, – усиления вариантных методов преобразования материала, возросшего значения вариантности в творчестве композитора, идущей от фольклорных принципов мышления.

В строении Концерта мы усматриваем признаки четырехчастности: двойная экспозиция и начало разработки играют роль первой части – активной и действенной, медленный эпизод в разработке (ц. 38-49) выполняет функцию второй части, скерцозный эпизод (ц. 50-63) – третьей, а реприза-кода (от ц. 64) – традиционного финала цикла. Таким образом, сложное взаимодействие композиционных ритмов различных структур не просто образует форму первого и второго планов – сонатную и слитноциклическую, но представляет весьма оригинальную авторскую трактовку подобного типа совмещения.

В поздних концертах, начиная с Флейтового, композитор отказывается от сонатной формы (исключение составляет Фаготовый концерт), используя, по образному выражению А. Шнитке, лишь «отсветы сонаты». Вводя в начале произведения антитезу двух тем по принципу сонатных отношений главной и побочной партий и отталкиваясь от данного импульса, автор затем существенно переосмысливает его, находя иной путь развития. При этом форма модулирует в трехчастную, рондальную или вообще оказывается свободной, безрепризной.

В художественном плане это рождает особую энергию непринужденного развития музыкального материала, связанную с динамикой диспропорционального формостроения.

Каждый из поздних концертов А. Эшпая по-своему воплощает структурную идею композиционной модуляции, реализуя ее в разных вариантах. Например, Флейтовый концерт представляет собой своеобразный синтез трехчастности с сонатностью и рондальностью, здесь также проявляются признаки многочастной репризной композиции, при этом основным формообразующим принципом оказывается трехчастность. В то же время диалогу композиционных ритмов, то есть совмещению форм первого и второго планов, сопутствует диалог композиционных пространств – композиционная модуляция. Начало Концерта с медленного вступления, затем переход к более подвижной теме и возвращение к сольному, окрашенному в субъективные тона высказыванию намечает типичную для многих сонатных форм, и в частности для эшпаевских концертов, драматургическую фабулу, которая остается все же нереализованной. Так выстраивается индивидуализированная форма, обладающая своим неповторимым композиционным ритмом.

В других концертах обнаруживается взаимодействие иных структурных закономерностей: в Четвертом скрипичном имеет место композиционная модуляция сонатной в рондальную, в Контрабасовом – сонатной в трехчастную, в Валторновом, Двойном и в Концерте для тубы – сонатной в свободную безрепризную. И только Кларнетовый концерт ограничивается композиционным отклонением трехчастной в вариационную, т. к. его средняя часть представляет собой цикл из восьми вариаций. Это говорит о том, что для компо-

зителя по-прежнему огромное значение имеет антитеза двух тем по принципу сонатных отношений, выступающая как важнейший исходный импульс, который в дальнейшем подвергается переосмыслению.

Весьма показательной в данном ракурсе выступает форма, которую автор воспроизводит в разных вариантах в трех поздних концертах – Валторновом, Двойном и в Концерте для тубы. Ее общие контуры укладываются в определенную схему: экспозиция – разработка – кода, но внутреннее наполнение оказывается различным. При этом варьируется количество и местоположение сольных каденций (во вступлении или на границе разработки и коды), содержание разработочного раздела (развитие основного тематизма либо его вытеснение новым материалом), важнейшее значение в композиции целого имеют также вступление и кода.

Таким образом, в инструментальных концертах А. Эшпая оказываются представлены различные типы структурной диалогичности – композиционное отклонение и композиционная модуляция, определяемые как *диалог композиционных ритмов и диалог композиционных пространств*. В рамках общей концепции новой концертной жанрово-стилевой модели это указывает на реализацию диалогических принципов, создающих особую *поэтику полиструктурности* и являющихся частью более широких диалогических отношений смыслов в современной культуре. Необходимо также отметить, что в целом структурная многозначность становится постоянным фактором формообразования, стабильной чертой стиля А.

Эшпая. Данные тенденции намечаются еще в раннем периоде творчества, развиваются в концертах зрелого периода опирающихся на сонатность с различными модификациями, и утверждаются в качестве ведущих в позднем творчестве – начиная с Флейтового концерта. В сочетании с различными приемами

концертирования *структурная диалогичность выступает как дополнительное средство обогащения современной жанрово-стилевой модели концерта, столь ярко реализуемой в инструментальном творчестве А. Эшпая*

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И. *Симфонии Густава Малера*. М., 1975.
2. Бобровский В. *О переменности функций музыкальной формы*. М., 1970.
3. Бобровский В. *Функциональные основы музыкальной формы*. М., 1978.
4. Бонфельд М. *Анализ музыкальных произведений. Структуры тональной музыки*. Ч.1. М., 2003.
5. Лаул Р. *Модулирующие формы*. Л., 1986.
6. Милка А. *Теоретические основы функциональности в музыке*. Л., 1982.
7. Ручьевская Е. *Классическая музыкальная форма*. С-Пб., 1998.
8. Стоянов П. *Взаимодействие музыкальных форм*. М., 1985.
9. Терентьева С. *Высокая месса И.С. Баха в свете диалога культур*. Автореферат дисс. ...канд. Искусствоведения. Магнитогорск, 1999.
10. Протопопов В. *Вторжение вариаций в сонатную форму* // Советская музыка, 1959, №11.
11. Протопопов В. *История западноевропейской музыки в ее важнейших явлениях*. М., 1965.

August, 2007

