

«МИКРОТЕМАТИЗМ»:
МЕТАМОРФОЗЫ И НАУЧНЫЕ РЕСУРСЫ МУЗЫКОВЕДЧЕСКОГО
ПОНЯТИЯ¹

Обозначенное в названии статьи понятие может служить наглядной моделью для осмысления специфики музыковедческой понятийно-терминологической системы. Оно отличается характерной необязательностью и приблизительностью и существует в нашей науке как бы «на птичьих правах». Его можно применять к узкому кругу явлений в рамках того или иного определения, можно расширить его границы, а можно обойтись без него вовсе, заменив другими тоже вполне выразительными словами – в соответствии с гибкой, ассоциативно-метафорической природой музыковедческих категорий. Однако столь же характерно для современной музыкальной науки стремление совершенствовать терминологический аппарат, определяя и уточняя отдельные понятия. Потребность в таком уточнении испытывает и понятие «микротематизм».

В современное российское музыкознание понятие «микротематизм» вошло достаточно давно и встречается в основном в анализах музыки XX века. За пределами России те же явления анализируются, как правило, без применения термина «микротематизм»: рассматриваются особые функции мотива в отдельных музыкальных образцах (см., например: [23]), иногда эти случаи обозначаются такими терминами как «Kopfmotiv» («head-motif») (см., например: [26]), «basic motif» (см., например: [25]). При этом специфика подобных случаев не получает отражения в самостоятельной научной категории. Вместе с тем в зарубежном музыкознании накоплен огромный опыт наблюдений над различными видами и аспектами сквозных мотивных построений и их взаимосвязей. Важным толчком для разворачивания исследований в этой области стала известная работа Рудольфа Рети (см. [27]). В российской науке сложились свои традиции анализа кратких построений в музыкальной форме.

Опыт использования понятия «микротематизм» обобщен в учебном пособии В.Н.Холопой, вышедшем в 2002 году. Весьма показательно, что понятие определяется через другие родственные ему музыкальные явления: «К мотивно-составному тематизму..., - пишет Холопова, - иногда применяют термин «микротематизм», показывающий первичность и самостоятельное функционирование мотивов...» [20, 309]. И далее автор делает важное замечание: «Многозначность смыслов, вкладываемых в настоящее время разными теоретиками в слово «микротематизм», делает его не структурно конкретным, а весьма общим понятием, охватывающим функционирование в музыке каких-либо малых тематических образований» [20, 309].

Подводя предварительный итог жизни понятия, С.В.Фролов в публикации 2014 года признавал, что «...термин «микротематизм»... оказался довольно жизнеспособным» [19, 30], хотя в то же время, по его словам, «дал до обидного скудную пищу для серьезных исследовательских выкладок...» [19, 31]. Потребность разобраться в неоднозначной научной репутации понятия стала одним из стимулов к написанию предлагаемой статьи.

Поле применения обсуждаемого понятия сегодня достаточно широко. О «микротемах» и «микротематизме» музыковеды упоминают в связи с краткими мотивными импульсами в произведениях Б.Бартока [21, 414¹], К.Дебюсси, А.Веберна, А.Шенберга (См.: [8]) и др. При этом, как правило, само содержание понятия специально не разъясняется и не уточняется.

Однако важно иметь в виду, что понятие «микротематизм» было введено и первоначально разработано в узкоспециальных целях: прежде всего, для обозначения особого качества музыки С.В.Рахманинова. Причем трактовки понятия в работах разных авторов существенно отличаются друг от друга. И даже попытки строго придерживаться одного определения вряд ли могут исключить обновление и перетолкование ранее выработанных представлений². Такое положение вполне естественно для музыковедческих категорий, отражающих изменчивость и гибкость самой музыкальной материи.

Впервые этот термин был предложен Е.А.Ручьевской в 1966 году [14] как инструмент анализа русской камерной вокальной музыки начала XX века, и в качестве наиболее показательного образца исследователь сразу указывает на романсы Рахманинова. Ручьевская пишет: «Но иногда в романсе отсутствует то, что называется музыкальной темой в общепринятом смысле, то есть конструктивно оформленная музыкальная мысль, которая потом повторяется, варьируется и т.д. Мелодия воспринимается как непрерывно льющаяся кантилена. Так часто бывает у Рахманинова. Здесь мы сталкиваемся с очень характерным для вокального стиля явлением *микротематизма*. Тематическими элементами оказываются не предложения, не фразы и даже не мотивы, а *субмотивы и интервалы*. Они-то и обуславливают сцепление, сопряженность мотивов и фраз, их внутреннюю связь» [14, 107¹]. Интересно, что Ручьевская тут же в сноске упоминает о предложенном В.В.Волошиным другом термине для того же явления, – «цементирующая попевка» [14, 107]. Этот терминологический вариант в принципе вполне применим к вокальной музыке как синоним введенного Ручьевской термина.

Концентрируя свое внимание на микротематизме в романсах Рахманинова, Ручьевская предполагает наличие подобного приема и в музыке других композиторов, в частности – С.С.Прокофьева: «Микротематизм, осуществление непрерывной связи посредством

мельчайших элементов мелодии, весьма типичен и для Прокофьева» [14, 107¹].

Ручьевская приводит весьма убедительные образцы микротематизма в известных романсах Рахманинова. Она описывает следующие случаи: «...микротемой в “Сирени” является трихордовая попевка; в романсе “Здесь хорошо” - восходящий мотив из четырех звуков; в романсе “Я опять одинок” - субмотив из трех звуков – восходящее поступенное движение» [14, 107¹]. Важно, что во всех этих примерах начальная мелодическая ячейка рельефно выделена в музыкальной ткани и, действительно, становится почти единственным истоком дальнейшего построения мелодии. В связи с особым значением этих кратких интонационных импульсов Ручьевская уточняет: «Они не могли бы играть такую конструктивную роль, если бы сами по себе не были образны, содержательны» [14, 107¹].

Концепция микротематизма, предложенная Ручьевской, содержит в себе некое «поле неопределенности». Возникает закономерный вопрос: приложимо ли понятие только к мельчайшим интонационным ячейкам (к двух- или трехзвучным «субмотивам» и «интервалам», на чем настаивает исследователь) и только к мелодическим построениям или возможно расширение понятия на инструментальную музыку и более крупные единицы – однотоновые или даже более протяженные мотивы? Следует сразу заметить, что последующая музыковедческая практика стихийно расширила сферу применения понятия, что зафиксировано в цитированных выше наблюдениях В.Н.Холоповой.

Предложенное Ручьевской понятие получило более детальную разработку в статье Л.Н.Скафтымовой, опубликованной в 1973 году [17]. В отличие от работы Ручьевской, где новое понятие демонстрировалось только в применении к романсам Рахманинова, здесь поле его применения расширялось до закономерностей мелодического стиля композитора в целом.

Скафтымова отмечает попевочную природу мелодики Рахманинова и народно-песенные ее истоки. «Связь с принципами народной, прежде всего вокально-песенной, мелодики, – пишет исследователь, – проявляется в том, что мелодика Рахманинова обычно основой своего движения имеет поступенность, будучи попевочной по интонационной структуре своего тематизма» [17, 105¹]. Далее автор выделяет два способа работы с попевками: «В одних случаях попевка является начальным толчком, исходным импульсом для ее дальнейшего «сквозного» распевания. Так рождаются развернутые песенные темы мелодии Рахманинова. В других попевка выступает в качестве “обособленного” и самодостаточного тематического ядра» [17, 105]. Этот последний случай и предлагается обозначать термином «микротематизм». Другой тип мелодии, в котором начальный мотивный импульс не обособлен, а слит с мелодическим движением, естественно вплетен в него, Скафтымова называет «тема-волна».

В качестве примеров «темы-волны» приводятся начальные мелодические построения Второй симфонии и Третьего концерта Рахманинова. Образцы «микротематизма» связываются прежде всего с откликом композитора на поиски символистов, а также новыми тенденциями в его творчестве 1910-х годов и позднего, зарубежного периода – это такие произведения как «Остров мертвых», «Колокола», Третья симфония и Симфонические танцы. «Исходное мелодическое зерно становится своеобразной микротемой, роль которой поднимается до обобщения художественного замысла» [17, 105], – резюмирует автор цитируемой статьи.

Обсуждая термин «микротематизм», Скафтымова справедливо ссылается на то, что обозначаемые им явления уже давно были замечены другими исследователями (в частности В.В.Протопоповым), писавшими об особой конструктивной роли кратких мотивных ячеек в позднем творчестве Рахманинова.

Одновременно с приведенными обоснованиями нового термина в 1960-1970-е годы появляется целый ряд свидетельств пристального внимания к аналогичным явлениям. В фундаментальных исследованиях, связанных с основополагающими проблемами музыкальной формы, возникают специальные акценты на важной роли кратких построений (фраз, мотивов) в музыке XX века. В связи с этим уделяется внимание мотивной технике и в музыке предыдущих эпох.

Так, И.А.Барсова в издании 1975 года, обосновывая новые принципы формообразования в симфониях Г.Малера, подчеркивает роль мотивного развития уже уровне построения темы: «...в музыкальной теме, - пишет исследователь, - привлекает не “ценность бытия”, а “ценность изменения”» [1, 41]. При этом «в процессе вариантного развертывания изменчива прежде всего каждая «клеточка» темы – мотив и короткая фраза» [1, 407], а «вариант... раскрывает мелодическую идею, заложенную в начальном эмбрионе – простом двух-трехзвучном мотиве [1, 408].

Е.А.Ручьевская в книге 1977 года вновь обращается к введенному ею термину «микротематизм». Его образуют «синтаксически не самостоятельные, но приобретающие важное выразительное значение в контексте фразы мельчайшие мелодические элементы – интонации из двух-трех звуков» [14, 122]. Действие понятия распространяется на широкий круг образцов – полифонические формы Возрождения, оперные лейтмотивы, русский романс XIX - начала XX веков.

В.П.Бобровский в книге 1978 года обращает специальное внимание на новую роль кратких мотивов в музыке XX века. Он делает вывод о тематической функции краткого мотивного ядра темы: «Вагнеровская система кратких лейтмотивов оказала значительное влияние на многие стилистические направления XX века, в которых заметно возрастает роль ядра в функции темы...» [3, 129]. В связи с прелюдиями Дебюсси

исследователь замечает: «...краткие мотивы-компоненты фактуры способны быть тематическими ядрами, приобретающими значение полноправной темы» [3, 131].

Мотивному развитию в 1960-1970-е годы уделяется специальное внимание в работах Ю.Н.Тюлина [18], Л.А.Мазеля, В.А.Цуккермана [11, 12] и других исследователей³. В те же годы в связи с интересом к «микропроцессам» в музыке и новым формам тематизма возникает близкое понятие «рассредоточенная тема». Оно в свою очередь трактуется неоднозначно, образуя отдельную терминологическую ветвь, достойную специального обсуждения, что здесь вряд ли возможно и целесообразно (см. об этом: [6]).

В последующие десятилетия понятие «микротематизм» остается на периферии внимания музыковедов⁴. Новая волна интереса к нему и к микропроцессам в музыке возникает лишь в 2000 годы – и вновь в связи с музыкой С.В.Рахманинова. Инициировала этот интерес публикация Н.В.Сарафанниковой 2009 года, и подхвачен он был в работах А.В.Ляховича, С.В.Фролова и других.

Н.В.Сарафанникова, ссылаясь на работы Скафтымовой, предлагает свою интерпретацию рахманиновского микротематизма и его разновидностей. При этом представления о подобных явлениях, разработанные Ручьевской и Скафтымовой, существенно и весьма симптоматично трансформируются. То, что упомянутые петербургские авторы в 1970-е годы называли «микротематизмом», теперь трактуется как один из его видов – опирающийся на четко выделенные мотивные ячейки. Более специфичным для Рахманинова Сарафанникова считает, «нераздельное, взаимосвязанное» [16, 147] выращивание мелодии из микротемы, приводя в качестве примеров мелодии широкого дыхания – главные темы Второго и Третьего концертов и других сочинений Рахманинова. «Здесь, - разъясняет автор, - в прямом и переносном смыслах, “одно вытекает из другого”, а именно: истоком мелодии широкого дыхания, опирающейся на значительный диапазон (мелодизм), оказывается микротема (тематическое ядро) с ее последующей деривацией...» [16, 147].

Между тем, именно эти случаи первотолкователи микротематизма относили к явлениям другого рода. Скафтымова определяла такие построения как «тема-волна», противопоставляя их мелодиям, основанным на структурно обособленных микротемах. В обновленной трактовке, предложенной Сарафанниковой, к одной категории принадлежат и темы, основанные на четко выделенных исходных мотивах (как, например, в Рапсодии на тему Пагании и Симфонических танцах Рахманинова), и мелодии, демонстрирующие принцип «сквозного распевания», слитного разворачивания исходной попевки («тему-волну» по Скафтымовой). В работе

Сарафанниковой остается даже не поставленным важный вопрос о смыслообразующей роли кратчайшего попевочного зерна, из которого выращиваются рахманиновские мелодии. Подобное зерно может быть отнесено к общезыковому, неиндивидуальному слою произведения, в то время как понятие темы (в том числе и микротемы) предполагает обязательную индивидуальную выразительность. Напомним важное (и уже приводившееся) замечание Ручьевской: «микротематические элементы... не могли бы играть такую конструктивную роль, если бы сами по себе не были образны, содержательны» [14, 107]. Это противоречие между утверждаемой исследователем «тематичностью» исходных попевок и их изначальной типизированностью остается здесь не разрешенным. В такой трактовке понятие явно рискует утратить свою специфику.

Публикация Сарафанниковой обнаруживает чрезвычайно показательный поворот в истории понятия. Оно как бы «проговаривается» о своем истинном предназначении, о своей изначальной сущности. Целью его введения в первую очередь оказывается – и реально было – стремление зафиксировать некую достаточно редкую, если не уникальную особенность музыкального мышления Рахманинова: унифицированность мотивного развития, исключительную сосредоточенность отдельных произведений на одной исходной кратчайшей ячейке, своеобразную «моноинтонационность». Эта интонационная концентрированность, как убедительно показывает Сарафанникова, может быть обнаружена и на уровне всего наследия композитора. Именно для демонстрации этого свойства оказалось необходимым расширить понятие «микротематизм», включив в него и «темуволну», построенную на том же принципе «интонационной концентрированности»⁵.

Расширенное понимание термина «микротематизм» в применении к творчеству Рахманинова было стихийно подхвачено в упомянутых выше работах А.В.Ляховича [9, 10] и С.В.Фролова [19]. Об изначальном более узком понимании термина в их работах уже не упоминается. Однако такой подход вряд ли можно признать плодотворным. В нашем обзоре целесообразно вернуться к стихийно сложившейся традиции относить это понятие к четко выделенным и самостоятельным по своей роли мотивным ячейкам в музыке XX века.

Особый ресурс понятия заключается в том, что оно фиксирует внимание не на мотивном составе исходного построения как в случае «сложной составной темы» или «тематического комплекса» (по Бобровскому), а на реальной самостоятельной жизни в музыкальной форме отдельных мельчайших ее единиц. Рискнем предположить, что в нашем музыкознании нет другого понятия, удобного для рассмотрения подобных явлений. Можно также предположить, что специфика темообразования Рахманинова, определившая саму потребность в новом понятии, в свою

очередь рельефнее покажет себя в сравнении с «микротемами» других композиторов.

Самостоятельная роль мелких интонационных ячеек (своего рода «эмансипация мотива») стала одной из примет обновления музыкального мышления в конце XIX - начале XX столетий. Вместе с тем можно найти множество примеров предвосхищения этого явления в музыке предыдущих столетий (один из хрестоматийных образцов – начальный мотив из Пятой симфонии Бетховена). Сравнительный анализ этих примеров мог бы составить богатый материал для отдельного исследования и, конечно, не входит в задачи предлагаемой статьи.

Новая роль мотива в музыке XX века отражена во многих музыковедческих исследованиях, некоторые из которых (И.А.Барсовой, Е.М.Ручьевской, В.П.Бобровского и др.) уже цитировались в начале статьи. В отличие от мотивной разработки в музыкальной форме прошлых эпох, когда развитие строилось на вычлененных из главных тем мотивах, в новом формообразовании начала XX века мотив оказывается изначально включен в незамкнутое целое, как правило, не опирающееся на классико-романтические музыкально-синтаксические структуры. В этих условиях входящий в тему мотив оказывается не подчиненным столь строго, как раньше, традиционной внутренней логике соотношения «строительных единиц» темы – мотивов, фраз, предложений. Он не закрепляется жестко внутри более крупного тематического построения, приобретая особую смысловую нагруженность и predisposition к самостоятельному развитию.

Одна из наиболее убедительных интерпретаций произошедшего в конце XIX века поворота в отношении к сквозным мотивам дана в работах К.Дальхауза. Отмечая новую роль мотивов, он подчеркивает возникающее при этом характерное «противоречие между краткостью музыкальной мысли и монументальностью абриса формы» [24, 40]⁶. «Можно без преувеличения утверждать, – пишет Дальхауз, – что в немалой степени именно краткость музыкальной мысли повинна в тех затруднениях, которые испытывала композиторская деятельность после Бетховена; эти затруднения роднят между собой Вагнера, Листа, Брукнера и даже Брамса (пусть попытки решения проблемы и различны)» [24, 40]¹. Пытаясь определить новое качество мотивной работы у композиторов эпохи *fine de siècle*, Дальхауз замечает: «Возражение, будто бы краткость музыкальной мысли была характерна не только для конца XIX века, но уже и для Бетховена, во всяком случае для его симфонического стиля, безосновательно» [24, 40]. Обращаясь к часто приводимым примерам *Kopfmotiven* из Третьей и Пятой симфоний Бетховена, Дальхауз вслед за Г.Шенкером [27] утверждает, что «представление, будто в неустанно цитируемых четырех первых тонах заключена тематическая субстанция всей части, ошибочно настолько же, насколько и популярно» [24, 40]. Новая проблема формы, возникшая в конце XIX столетия принципиально иная, чем у Бетховена: «Восьмизвучная тема (или “мotto”)

из первой части “Героической” детерминирована целым, а не наоборот, то есть протекание формы не выводится из темы; “мотто” не столько “экспонируется” – чтобы затем подвергнуться “развитию”, – сколько “порождается” симфоническим процессом, в котором оно выполняет определенную функцию. Именно симфонический процесс, а не тема являет собой собственно музыкальную мысль – “идею” в бетховенском смысле» [24, 41]. Объясняет Дальхауз и тот факт, что Вагнер и его современники склонны были видеть истоки новой роли кратких построений именно в творчестве Бетховена: «То, что в глазах Бетховена являлось частью целого, понималось в конце XIX века как самостоятельная, могущая быть изолированной музыкальная мысль: в Бетховене слышали собственную композиторскую практику» [24, 41].

Эти процессы нашли свое яркое продолжение и в следующем столетии. В музыке начала XX века наиболее новыми и специфичными становятся такие случаи, когда произведение строится на основе целого ряда связанных друг с другом мотивов (микротем), образующих некое подвижное и неповторимо выразительное целое. Попробуем на нескольких примерах показать это, ограничившись в целях компактности изложения только музыкой рубежа XIX-XX веков.

Условимся микротемой называть любое краткое построение (в пределах 1-2-х тактов), получающее свою линию развития. При этом такие микротемы в разных случаях могут иметь и чисто мелодический облик и представлять собой целый комплекс характеристик, включая фактурные и гармонические. В качестве синонимов иногда будем использовать также близкие термины - «мотив», «микро-мотив» и др.

В прелюдии К.Дебюсси «Паруса» исходный комплекс составляют четыре микротемы: 1) целотонный ход больших терций, 2) продолжающий его и поначалу образующий с ним единую фразу пунктирный двузвучный мотив, 3) характерный ритм в басу, 4) восходящий (с нисходящим вариантом) плавный ход (производный из 1-го мотива) – см. пример 1.

Пример 1. Дебюсси. «Паруса». Такты 1-9.

Modéré
(Dans un rythme sans rigueur et caressant)

♩ = 88

1 2

p *très doux* *p* *piu* *p*

4

5

3 *pp* *expressif*

pp *toujours* *pp*

Во втором проведении этого комплекса те же микротемы сплетаются уже по-другому: первая из них появляется теперь одновременно с третьей («зыбкий», «мерцающий» ритм в басу) и уже не соединена в одну фразу со второй, отделена от нее. Следом за первой микротемой звучит четвертая (поступенный ход здесь дан в обращенном нисходящем варианте), а вторая микротема (двузвучный секундовый мотив) преобразована в краткую реплику с двумя шестнадцатыми и накладывается на возвращение первой микротемы (пример 2).

Пример 2. К. Дебюсси. «Паруса». Такты 10-17.

très doux 1

4

3 2

5

1 2

pp 3 4 3

pp

Эта мотивная комбинаторика в схеме может быть представлена так:

1-2-3-4; 1/3- 4-2/1.

Дальнейшие музыкальные события основаны на прихотливой игре этими мотивами, новых производных вариантах микротем. В итоге всем им возвращается первоначальный вид, и в краткой репризе-коде (авторская ремарка «Très apaisé et très atténué jusqu'à la fin» - «Очень спокойно и очень глухо вплоть до конца») все четыре исходных микротемы «спрессовываются» в один двутакт (пример 3).

Пример 3. К. Дебюсси. «Паруса». Coda.

Très apaisé et très atténué jusqu'à la fin

Ред.

(*...Voiles)
(...Паруса)

Тот же принцип мотивных перестановок представлен в прелюдии «Шаги на снегу», хотя здесь взаимодействие микротем более сложное – в соответствие с более глубоким созерцательно-психологическим характером пьесы, отраженным в авторских ремарках «Triste et lent» («Печально и медленно»), «expressif et douloureux» («выразительно и скорбно»). Если в «Парусах» подчеркивается своеобразная игра самостоятельных мотивов-«бликов», то здесь господствует «аналитический подход» – «вслушивание» в микротемы, их прихотливое варьирование, сращивание и разделение.

В прелюдии «Шаги на снегу» несколько микротем (см. пример 4): 1) оstinатный мотив («шаги»), проходящий через всю прелюдию и несомненно выполняющие не столько фоновую, сколько тематическую функцию, 2) восходящие три звука в мелодии, 3) нисходящий мотив с триолями, 4) продолжающий его терцовый нисходящий ход, который в развитии

отделяется, образуя самостоятельную микротему (она выходит на первый план в тактах 21-24). Во втором проведении общее соотношение мотивов сохраняется, но возникает настолько активное их варьирование, что весь тематический комплекс меняет свои очертания: первая микротема по-прежнему остается неизменным контрапунктом, вторая разбита паузами на отдельные звуки, за ней следуют варианты 3-й и 4-й микротем (см. такты 5-7 в примере 4).

Пример 4. К. Дебюсси. «Шаги на снегу».

Triste et lent (♩ = 44)

pp

piu pp

m.

expressif et douloureux

1 2 3 33

2 3 4

Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé.

Последующие проведения тематического комплекса, сохраняя ведущую роль первой оstinатной микротемы, в разных вариантах комбинируют и варьируют остальные микротемы, то сращивая их, то разделяя.

Во всех приведенных случаях микротемы не «встроены» в более крупные построения, как это было свойственно мотивам в составе больших тем в классико-романтических формах. Каждая микротема как бы «гуляет сама по себе», то своеобразно обособляясь в развитии, то возвращаясь в исходный мотивный комплекс, занимая в нем уже иные позиции. Самостоятельность и свободное поведение микротем образует едва ли не главное средство создания зыбких, прихотливо меняющихся музыкальных видений в музыке Дебюсси. Микротематическая техника неотделима и от тенденции к тотальной тематизации всей музыкальной ткани. Выявленная в анализе микротематизма виртуозная мотивно-интонационная игра способна, думается, дать повод для дополнительного эстетического переживания.

Сходные, хотя и вполне самобытные решения можно наблюдать в музыке другого представителя той же эпохи – А.Н.Скрябина. Специфический характер работы с микротематизмом представляет относительно крупная форма в творчестве композитора, его сонаты. Здесь, в отличие от миниатюр Дебюсси, микротемы, объединяясь в крупные блоки, чаще всего сохраняют

изначальное свое место внутри такого блока, в меньшей степени обособляясь в развитии. Тем не менее новая, исключительно ответственная роль микротем и в этих случаях очевидна благодаря особой смысловой нагруженности каждой из них.

Седьмая соната Скрябина открывается исключительно выразительным и ёмким сгустком микротем. При первом его проведении они собраны в компактный четырехтакт – своего рода «порождающий тематический комплекс». Наиболее рельефный элемент здесь – энергичный восходящий двузвучный мотив в остром пунктирном ритме (см. пример 5).

Пример 5. А.Н.Скрябин. Соната № 7. Такты 1-4.

The musical score for the first four measures of Scriabin's Sonata No. 7 is presented in two systems. The first system covers measures 1 and 2, and the second system covers measures 3 and 4. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/8. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'mp' (mezzo-piano) and 'cresc' (crescendo). The first measure is highlighted with a box and labeled '1', and the fourth measure is also highlighted with a box and labeled '4'. The score is written for piano, with a grand staff (treble and bass clefs).

Он повторяется четырежды, каждый раз меняя интервал скачка (уменьшенная кварта – квинта – терция – секста) и абсолютную высоту звучания (принцип секвенцированного повтора со смещением высоты очень характерен для тематизма Скрябина). Эта последовательность мотивов воспринимается как цепь вариантов одной микротемы, узнаваемой при любом интервальном соотношении звуков. Вместе с тем именно заданный в начале ряд вариантов образует единую мотивно-составную тему. Входящая в нее описанная микротема сразу обособляется в восприятии слушателя – ее яркая характерность концентрирует на себе преимущественное внимание и врезается в память. Ее изначальная претензия на самостоятельность реализуется только в репризе (Tempo I, *foudroyant* – разяще, грозно) и

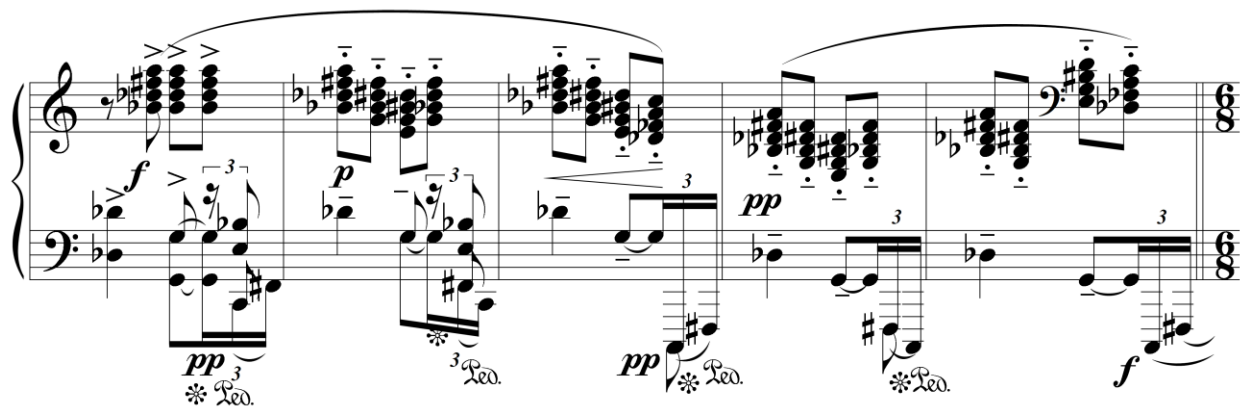
большой коде (*avec éclat* – с блеском). Словно накопив в предыдущем развитии огромный запас энергии, пунктирный мотив отрывается от своей первоначальной орбиты, утверждает себя в цепи настойчивых провозглашений, сверкая множеством разнообразных красок-вариантов.

В тематический комплекс главной партии в Седьмой сонате входят и другие важные микротемы (перечислим их в порядке нарастающей рельефности и запоминаемости – они отмечены в примере 5): начальный нервно-пульсирующий аккорд характерной структуры (она становится основой для гармонических вертикалей и ряда мелодических построений сонаты) – назовем его второй микротемой; третьей микротемой можно считать ровные замороженно звучащие аккорды той же структуры (они неизменно сопровождаются ремаркой *mystérieusement sonore* – таинственно-звучно), отвечающие на четырехкратное провозглашение пунктирного мотива (первой микротемы); четвертой микротемой становится охватывающий весь диапазон тематического комплекса пассаж. Все эти микротемы тяготеют к самостоятельному развитию, их «отрыв» от порождающего комплекса реализуется (как и в случае первой микротемы) в репризе и коде, где они не только обособляются, но и вступают в новые соотношения друг с другом. Так, в начале репризы первые две микротемы (пунктирный ход и пульсирующие в триольном ритме аккорды) соединяются с четвертой микротемой – взлетающего и ниспадающего пассажа; а в тактах 7-11 репризы первая микротема сплавляется с «мистическими аккордами» третьей микротемы (см. пример 6).

Пример 6. А.Н.Скрябин. Соната № 7. Начало репризы.

Важно еще и то, что каждая из микротем становится импульсом к возникновению производных тем: третья (таинственные аккорды) порождает в такте 13 повторяющуюся цепь из четырех аккордов, новую важную сквозную микротему (см. пример 7); первая микротема преобразуется в резкие взлеты триолей (*avec une sombre majesté* – «с мрачным величием» – см. пример 8). Внутри самого порождающего тематического комплекса происходят те же микропроцессы: вторая микротема является источником третьей – «таинственных» аккордов (см. пример 9 такты 1-4).

Пример 7. А.Н.Скрябин. Соната № 7. Такты 12-16.



Пример 8. А.Н.Скрябин. Соната № 7. Такты 17-20.



5

Общий для многих произведений Скрябина способ построения формы на основе взаимодействия микротем проявляется и в его Девятой сонате. Здесь также возникает начальный порождающий тематический комплекс, состоящий из мотивных ячеек-микротем с секвенцированным их повтором. Первая микротема (ремарка *légendaire* – «как сказочник, сказывающий») – «солирующий» четырехзвучной мотив с «отвечающим» ему на тритон ниже повтором. Сосредоточенную статику нарушает вторая микротема – восходящее движение по звукам гаммы тон-полутон в пунктирном ритме, постоянно сопровождаемое арпеджированными нисходящими ходами. Центральное место в этом порождающем комплексе занимает третья микротема, характер которой запечатлен в авторской ремарке – *mystérieusement murmuré* – «таинственно бормоча» (см. пример 9).

Пример 9. А.Н.Скрябин. Соната № 9.

А.Н.СКРЯБИН. Соч. 68 (1912-13)



Это мистическое заклинание («тема подкрадывающейся смерти» - так, по воспоминаниям Н.Н.Римской-Корсаковой, истолковал его сам Скрябин, цит. по: [4]) отделяется от порождающего комплекса уже в разработке сонаты, заполняя все большее пространство и увлекая за собой интонации побочной партии (ее микро-мотивное строение подчиняется тем же законам, что и порождающий комплекс главной партии). В радикально переосмысленном репризном проведении главной партии все три описанные микротемы даны в ритмическом уменьшении и в новом соотношении, спрессовываясь в одном стремительном движении. При этом на первое место выступает вычлененный из третьей микротемы и драматически усиленный один ее элемент – восходящий взглас в обращенном пунктирном ритме (пример 10). Этот, нагруженный новой символикой кратчайший оборот (вместе с неотделимыми от него басовыми репликами) настойчиво

утверждается в заключительных тактах сонаты (эпизод *Presto*), перед последним проведением первой микротемы (см. пример 11).

Пример 10. А.Н.Скрябин. Соната № 9. Реприза.

Allegro molto

f *dim.*

1 3 2 5 2

Пример 11. А.Н.Скрябин. Соната № 9. Coda.

Presto

f *poco* *a* *poco*

3 3

Tempo I

p *pp* *pp*

Приведенные образцы свидетельствуют о том, что скрябинские микротемы, при всей их особой смысловой наполненности и самостоятельной роли в развитии, связаны друг с другом некоей «логической гравитацией» (это свойство менее заметно в прелюдиях Дебюсси), они как бы стремятся вернуться в породившее их целое. При этом такое стремление (отчетливо проступающее в разработочных разделах) чаще всего не реализуется как итог развития, микротемы не возвращаются в первоначальном сочетании в конце формы, что придает ей черты разомкнутости.

Довольно редкий и специфический вариант микротематизма представлен в оркестровой миниатюре А.К.Лядова «Волшебное озеро». Эта пьеса целиком построена на кратких тематических ячейках, среди которых заметную роль играют фактурно-тембровые и гармонические приемы. Микротемы здесь, как и в других, уже рассмотренных случаях, группируются в блоки («порождающие комплексы»), напоминающие традиционные большие темы, однако в пьесе Лядова эта аналогия едва намечена, почти не ощутима.

Начальный комплекс микротем в «Волшебном озере» наполнен богатой и разнообразной жизнью. Сквозную тематическую роль приобретает колышущийся остинатный фактурный пласт. Именно он определяет колорит и смысл всего произведения (подобно остинатной фигуре в прелюдии Дебюсси «Шаги на снегу»)⁷. Этот пласт един и в то же время изменчив. Он заявляет о себе смутным гулом уже в первом такте (тремоло литавр и педали засурдиненных низких струнных), продлеваясь еще три такта. В следующих тактах он обретает более отчетливые очертания в фигурациях, трелях и выдержанных вертикалях тех же струнных. Пока не отделяясь от этой микротемы (поначалу выполняющей роль фона) в тех же тактах возникает вторая микротема – тихие разрозненные звуки и аккорды арфы. Они, как и первая микротема, наполнены важным символическим смыслом, олицетворяя собой разные оттенки неразгаданной тайны, замороженной тишины. В дальнейшем развитии оба отмеченных элемента отделяются друг от друга, развиваются самостоятельно. В последующем построении (ц. 3) к ним присоединяются, словно постепенно выплывая из многозначительного фона, краткие мотивы-микротемы, подобные то тихим заклинаниям (виолончели - ц. 3), то волшебным блескам (флейты стаккато - 1 такт до ц. 4). Ряд мотивов множится, они порождают друг друга, сплетаются, варьируются, по-разному взаимодействуя с двумя первыми микротемами и друг с другом, но нигде не составляя сколько-нибудь протяженной линии.

Свободно вьющаяся форма произведения обладает безупречной внутренней логикой, природа которой очень необычна и во многом загадочна. Эту логику определяет скорее всего естественность микропроцессов в музыкальной ткани, органичность смены микротем и их вариантов. В завершении пьесы первые две микротемы вновь соединяются. Знаменательно, что фигурации, составлявшие первую из них, теперь постепенно все более замедляются и превращаются в распетый секундовый мотив, родственный в своей первозданной простоте всем ранее прозвучавшим мотивам-заклинаниям.

Микротематизм используется также во многих образцах крупных симфонических произведений начала XX века, например, в симфониях Г. Малера. В них форма часто строится на основе протяженных тематических построений, в которых более мелкие построения связаны между собой внутренней логикой, притягиваются друг другу той же «логической гравитацией», которая проявлялась в более лаконичных темах сонат Скрябина. В то же время, так же, как и там, свобода построения больших тем, открытость, не замкнутость их формы сочетаются с особой семантической нагруженностью кратких элементов, превращая их из составляющих тему мотивов в полноценные микротемы.

Так происходит в первой части Пятой симфонии Малера (*Trauermarsch*). В ней наряду с протяженными построениями⁸ активно и самостоятельно действуют сквозные мотивные элементы. Первая тема части состоит из нескольких микротем, каждая из которых имеет свой ярко индивидуальный характер. Первая, открывающая симфонию, представляет собой четырехзвуковой мотив трубы (Пример 12), в котором запечатлен исключительно емкий сгусток образно-смысловых ассоциаций – здесь и представление о мерном скорбном движении, и напоминание о тревожной военной фанfare, и скованное волевое усилие, и скрытая цитата «ритма судьбы» из Пятой симфонии Бетховена. Эта микротема утверждает себя настойчивыми повторами в первых тактах симфонии. Она поручена унисону четырех труб, звучащему без сопровождения, что концентрирует на ней все внимание слушателя, многократно усиливая ее значение. В разных вариантах она пронизывает всю первую часть, становится источником многих производных тематических элементов – и внутри первой большой темы, и в изложении второй темы (Цифра 3, *Wie zu Anfang* – «Как вначале»). Присутствие этой микротемы ощущается в постоянных возвращениях характерной ритмической фигуры с затактовыми резкими триолями и квартолями, часто сопровождающими проведения других тем. Смысловая роль этой фигуры явно выходит за рамки простого аккомпанемента, она неизменно сохраняет многозначительную ассоциативную ауру первого своего появления.

Пример 12. Г.Малер. Симфония № 5. Первая часть.

Gustav Mahler.

In gemessenem Schritt.
Streng, wie ein Kondukt

Trp. *p* *sf* *sf* *sf* *sf* *melto*

1 2 3 2 3

f *f* *sf* *ff*

(Triole flüchtig)

Фиксирует на себе внимание и вторая микротема – восходящий ход по звукам трезвучия (отмечен скобкой в примере 12). Он несет на себе очень важную смысловую функцию, превращаясь в символ прорвавшейся эмоциональной энергии, решительного устремления к некой цели. Этот ход также неоднократно возвращается в первой части. Особенно красноречиво его троекратное проведение в заключительных тактах – в последний момент он словно «отрекается» от первоначального единства с первой микротемой (триольным мотивом), выходит на «собственную орбиту», повторяясь, словно повисший неразрешимый вопрос, в полной тишине (с сопровождением лишь приглушенного тремоло большого барабана) – дважды у засурдиненной трубы и последний раз – у флейты.

Свою жизнь приобретает в первой части симфонии и третья микротема – нисходящий поступенный ход солирующей трубы в маршевом пунктирном ритме (см. пример 12). Он, также как первая микротема, утверждает себя настойчивым повтором, «упираясь» в вариант второй микротемы (здесь – восходящий ход по звукам трезвучия, «осложненный» задержанием к последнему звуку).

Можно было бы более подробно проследить судьбу упомянутых микротем (а также других сквозных мотивов) в первой части Пятой симфонии Малера. Однако, думается, предложенных наблюдений достаточно для демонстрации новой роли кратких построений в разворачивании музыкального целого.

Выделение кратких мотивов, их особая смысловая роль в сочетании с приемом настойчиво внушаемого повторения во всех приведенных примерах

(в прелюдиях Дебюсси, сонатах Скрябина, пьесе Лядова, симфонии Малера) явно несет в себе отпечаток одного из ведущих художественных направлений того времени – символизма. Связь с идеями и техникой этого направления – отдельная тема, заслуживающая специального рассмотрения, которое выходит за рамки поставленных в статье задач.

Сопоставление разных способов использования кратких мотивов в качестве темы дает возможность более глубоко осмыслить одно важное и уже отмеченное выше обстоятельство – понятие «микротематизм» было предложено и обосновано, прежде всего, в связи с анализом произведений С.В.Рахманинова. Действительно, в музыке начала XX века трудно найти аналоги рахманиновскому темо- и формообразованию, тяготеющему, как уже упоминалось, к исключительной сосредоточенности на одной исходной мотивной ячейке. Другие композиторы в подавляющем большинстве случаев (включая и приведенные выше образцы) склонны строить музыкальную форму на сопоставлении нескольких относительно самостоятельных мотивных ячеек (микротем). Своеобразная «моноинтонационность» мышления Рахманинова заметно выделяется на общем фоне, составляя важную отличительную особенность стиля композитора. Потребность обозначить эту уникальную особенность специальным термином и стала стимулом к введению нового понятия. Исследования, обсуждавшие явления микротематизма, были устремлены в первую очередь именно к этой цели.

В работах Е.М.Ручьевской, Л.А.Скафтымовой, Н.В.Сарафанниковой, О.Е.Шелудяковой указывалось и на своеобразные истоки уникального мелодического стиля Рахманинова: это русская протяжная песня и особенно – древние церковные напевы. Отмеченные исследователями два разных способа построения мелодии из кратких ячеек – с четким их выделением и в виде «темы-волны» (или, по терминологии Сарафанниковой, «слитно-нераздельной» микротемы) – имеют общую природу и отражают некое до сих пор не получившее истолкования глубоко органичное свойство музыки Рахманинова. Метод выращивания целого из одной микротемы свойственен не только мелодическим построениям композитора. Он может проявляться и в масштабах всего произведения. Это свойство настолько очевидно для слуха и аналитического взгляда, что, кажется, не нуждается в примерах.

О «тотальном микротематизме» в музыке Рахманинова говорит в своей недавней публикации А.В.Ляхович, отмечая, что в ряде произведений (начиная с Первой симфонии и, особенно, в сочинениях, созданных после 1907 года) композитор «не только последовательно применяет технику микротематизма, но и доводит ее до некоего абсолюта» [10, 81]. Автор статьи делает вывод о том, что «тотальная регламентация тематизма в этих произведениях дает основания приписать их к совершенно неожиданному

для Рахманинова авангардному поиску альтернативных способов организации музыкального материала, который привел к изобретению различных серийных техник» [10, 81].

Понятие «микротематизм», как видно из предложенного обзора, может иметь, несмотря на свою сравнительно скромную историю, собственную вполне определенную сферу применения. При своем появлении представление о микротематизме заключало в себе некие специальные возможности, заставляя задуматься над уникальными свойствами музыки С.В.Рахманинова. Однако возможности понятия гораздо шире. Давая одному кругу явлений единое наименование, термин микротематизм фиксирует реальную и важную особенность музыкального мышления XX века – новую роль кратких мотивных ячеек в построении формы, что в свою очередь свидетельствует об особом внимании композиторов к микропроцессам в музыке. Эта, давно замеченная особенность, тем не менее пока не получила достойного теоретического осмысления в отечественной науке, и обсуждавшееся понятие может служить одним из инструментов более полного раскрытия подобных закономерностей.

Примечания.

¹Автор выражает глубокую признательность Г.Дауноравичене и М.Г.Раку за помощь при подготовке статьи и ценные рекомендации.

² Так, в недавнем исследовании С.А.Петуховой тщательный анализ всех описаний понятия «микротематизм» в трудах Е.А.Ручьевской приводит к необходимости скорректировать их – автор статьи устанавливает несоответствие некоторых приводимых Ручьевской нотных примеров ею же определенным границам понятия – по существу предлагается новый поворот в понимании термина. (См.: [13]).

³ Термин «микротематизм» для обозначения глубинных интонационных связей в музыкальном произведении предлагался также в работе: [5].

⁴ Среди редких исключений – попытка использовать термин «микротематизм» для обозначения одного из проявлений рассредоточенного тематизма в работе: [7].

⁵Не обращаясь к понятию микротематизма, это свойство специально анализирует О.Шелудякова (см.: [22]).

⁶Здесь и далее – перевод с немецкого С.Б. Наумовича.

⁷ Нотные примеры в анализе этого произведения требуют воспроизведения слишком громоздких фрагментов партитуры, что вряд ли целесообразно в тексте статьи.

⁸ Их детальный анализ представлен в книге: [2].

Литература.

1. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. М.: Музыка. 1975. – 496 с.
2. Барсова И.А. Симфонии Густава Малера. – Изд. второе, дополненное, уточненное, исправленное. – СПб.: Издательство имени Н.И.Новикова, 2010. – 584 с., ил.
3. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. М.:Музыка, 1978. – 332 с.
4. Бэлза И. Александр Николаевич Скрябин. М.: Музыка, 1983. –176 с.
5. Валькова В.Б. К вопросу о понятии «музыкальная тема» // Музыкальное искусство и наука. Сб. статей. Вып. 3 / Ред.-сост. Е.В. Назайкинский. М.: Музыка, 1978. – С. 168-190.
6. Валькова В.Б. «Рассредоточенная тема»: пути отечественного музыкознания в зеркале истории одного понятия // Проблемы музыкальной науки. Российский научный журнал. 2015, № 2 (19). – С. 16-21.
7. Валькова В.Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского гос. университета, 1992. 163 с.
8. Кокорева Л.М. Неожиданные параллели: Дебюсси – Шёнберг, Берг, Веберн // Музыкальная академия. 2013, № 3. С. 124-134.
9. Ляхович А.В. Символика в поздних произведениях Рахманинова. Монография. – Тамбов: Издательство Першина Р.В., 2013. –184 с.
- 10.Ляхович А.В. Рахманинов-пианист: взгляд на музыку изнутри // Музыкальная академия. 2018. № 4. – С. 76-83.
- 11.Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений: учебное пособие. М.: Музыка, 1960. (то же: 2-е изд., доп. и перераб. М.:Музыка, 1979. – 536 с.).
- 12.Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967. – 527 с.
- 13.Петухова С.А. К вопросу о применении термина «микротематизм» при анализе камерных сочинений Рахманинова и Брамса // Искусство музыки. Теория и история. Электронное периодическое рецензируемое научное издание. М.: ГИИ, 2018, № 18.
- 14.Ручьевская Е.А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века: ст., сообщения, публикации / Под общ. ред. М.К.Михайлова и Е.М.Орловой. М.-Л.: Музыка. 1966. – С. 65-110.
- 15.Ручьевская Е.А. Функции музыкальной темы. М.:Музыка, 1977. 160 с.
- 16.Сарафанникова Н.В. Р.С. о микротематизме // Музыкальная академия. 2009, № 3. – С. 146-149.
- 17.Скафтымова Л.А. О мелодике Рахманинова // Страницы истории русской музыки: статьи молодых музыковедов / общ. ред. и сост. Е.М.Орловой и Е.А.Ручьевской. Л.: Музыка, 1973. – С. 103 -122.

- 18.Тюлин Ю.Н. Строеие музыкальной речи. М.:Музыка, 1969; Мазель Л.А. Строеие музыкальных произведений: учебное пособие. М.: Музыка, 1960 (то же: 2-е изд., доп. и перераб. М.:Музыка, 1969. – 175 с.).
- 19.Фролов С.В. Intermezzo II. К истокам одного термина в рахманиноведении // Фролов С.В. Рахманинов: музыкально-исторические этюды: сборник статей. /С.В.Фролов; отв. ред. И.Н.Вановская. – Ивановка: РИО МУРИ, 2014. – 120 с.
- 20.Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм: учебное пособие. СПб.: Лань, 2002. – С. 309.
- 21.Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. 2-е изд., испр. – СПб.: Издательво «Лань», 2001. – 469 с.
- 22.Шелудякова О. Принципы позднеромантического формообразования в мелодике Рахманинова // С.В.Рахманинов и проблема исторической памяти России: материалы Международной научно-практической конференции , 3-4 декабря 2015 года, Санкт-Петербург / Атр-Холдинг «Рахманинов», Музей-усадьба С.В.Рахманинова «Ивановка»; ред.-сост. И.Н.Вановская. – Тамбов: Изд-во Першина Р.В. 2016. – С. 64-72.
- 23.Campbell, Edward. Boulez, Music and Philosophy. (Serie “Music in the Twentieth Century”). Cambridge: Cambridge University Press, 2010. – 281 p.
- 24.Dahlhaus C. Zur Problemgeschichte des Komponierens // Dahlhaus C. Zwischen Romantik und Moderne: 4 Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts. München, Musikverlag Katzbichler,1974. 92 S.
- 25.Fanning D. The Breath of the Symphonist: Shostakovich’s Tenth. London: RMA, 1989. – 90 p.
- 26.Müller-Blattau, Joseph. Geschichte der deutschen Musik. Berlin-Lichenfelde: Chr. Fridrich Diemeg, 1938. – 320 S.
- 27.Réti, Rudolph. The Thematic Process in Music. NewYork: Macmillan, 1951. 362 p.
28. Schenker H. Beethoven: V. Symphonie. Wien, o. J. – S. 3-6.

“MICROTHEMATISM”:

METAMORPHOSES AND SCIENTIFIC RESOURCES OF THE MUSICOLOGICAL CONCEPT

The concept of “microthematism” has entered the modern Russian musicology a long time ago and is found generally in the analyses of the music of the XX century. It fixes the “functioning of any small thematic formations in the music” (V.N. Kholopova). The concept of “microthematism” was introduced and originally developed for highly-specialized purposes: first of all, to define the special quality of the music of S.V. Rachmaninov. This article provides the interpretations of the concept suggested in the 1960s-70s by E.A. Ruchievskaya

and N.A. Skaftymova in connection with the analysis of Rachmaninov's works. The further life of the concept of "microthematism" indicates its expansion - it is used freely, without special explanations in the analyses of the music of C. Debussy, B. Bartok, A. Webern, A. Schoenberg. Based on the idea of C. Dahlhaus about the qualitatively new role of short motives in the music of the turn of the XIX-XX centuries, the author of the article suggests several analytical observations concerning this trend in the preludes of C. Debussy, the sonatas of A.N. Scriabin, the works of A.K. Lyadov and G. Mahler.

Keywords: microthematism, motive, theme, Rachmaninov, Debussy, Scriabin, Lyadov, Mahler.

Валькова Вера Борисовна, доктор искусствоведения, профессор РАМ им. Гнесиных.

Val'kova Vera, doctor of Fine Art Studies, professor of Gnessins Russian Academy of Music.