

Наталья Павловна Хилько – музыковед,
кандидат искусствоведения, доцент по кафедре теории музыки
и композиции Петрозаводской государственной
консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
n.hilko@mail.ru

Natalia P. Hilko – musicologist, Ph.D. (Arts),
Associate Professor at the Music Theory and Composition
Department of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russia),
n.hilko@mail.ru

УДК 781.2

DOI 10.61908/2413-0486.2023.34.2.83-93

О ТЕОРИИ КОНТИНУАЛЬНОЙ ЭВОЛЮЦИОННОСТИ
В. В. ЗАДЕРАЦКОГО

THE THEORY OF CONTINUAL EVOLUTIONISM
BY V. V. ZADERATSKY

Аннотация

Изменение картины мира в XX столетии привело к переформатированию системы художественной выразительности. Обновился грамматический регламент, усложнились и умножились временные и пространственные отношения. Всё это обусловило ревизию традиционных принципов формообразования и поиск новых способов создания художественной целостности. Одним из них стал принцип континуальной эволюционности, основанный на постоянных «скользящих» изменениях интонационных ячеек, особым образом реализующий дихотомию тождества и контраста. Теоретическую разработку этого феномена начал В. В. Задерацкий. Исследователь предложил классификацию типов континуального формообразования, обосновал синтаксические закономерности, сформировал понятийный аппарат. Актуальность теории Задерацкого подтверждается широкой областью её применения к разным стилевым явлениям.

Abstract

The change of the worldview in the 20th century led to a reformatting of the system of artistic expression. The grammatical regulations were updated, and temporal and spatial relationships became more complex and multiplied. All this necessitated a revision of traditional principles of form-making and the search for new ways of creating artistic integrity. One of these became the principle of continuous evolutionism, based on constant “sliding” changes of intonational units, implementing the dichotomy of identity and contrast in a particular way. The theoretical development of this phenomenon was initiated by V. V. Zaderatsky. The researcher proposed a classification of types of continuous form-making, substantiated syntactic regularities, and formed a conceptual apparatus. The relevance of Zaderatsky's theory is confirmed by its broad application to various stylistic phenomena.

Ключевые слова: В. В. Задерацкий, теория континуальной эволюционности, континуально-статичный тип формообразования, континуально-волновой тип формообразования, континуально-контрастный тип формообразования, фазовый синтаксис, кванто-мотивный синтаксис, фаза развёртывания, импульсивно-мотивное образование

Keywords: V. V. Zaderatsky, the theory of continual evolutionism, the continual-static type of form-making, the continual-wave type of form-making, the continual-contrast type of form-making, phase syntax, quanta-motivic syntax, unfolding phase, impulsive-motivic formation

В соответствии с логикой нелинейной динамики «для многих сложных систем, потенциально обладающих бесконечным числом степеней свободы, с течением времени происходит самоорганизация – выделение параметров порядка <...> и остальных переменных, которые целиком подчинены параметрам порядка» [6]. Механизмы формообразования в искусстве XX века, особенно, во второй его половине, в полной мере могут быть рассмотрены как сложная самоорганизующаяся система с бесконечным числом степеней свободы. Накопленный художественный багаж ставит перед исследователями задачу его систематизации, решение которой логично начинать с выделения параметров

порядка – структурных правил, организующих большое число индивидуализированных форм. Этот процесс ещё в ушедшем столетии инициировали сами композиторы, в частности, Д. Лигети, П. Булез, К. Штокхаузен, Э. Денисов, А. Шнитке. Объектом их внимания становились преимущественно авангардные композиции с новейшими способами формирования звукового материала. Не меньшую сложность представляет систематизация формообразовательных процессов в произведениях, авторы которых переосмысливали традиционные нормы. В этой связи возникла необходимость выделения параметров порядка и области переменных, которые позволили бы типизировать значительный корпус индивидуализированных по звуковому материалу композиций XX века.

Среди исследователей, предпринявших попытку подобной систематизации, был Всеволод Всеволодович Задерацкий¹. В 2008 году он опубликовал второй выпуск учебника «Музыкальная форма» [2], в котором сформулировал теорию континуальной эволюционности. Этапом к её построению стало определение параметров континуального типа изложения² и теоретическое обоснование специфики мелодико-тематических и линейных структур, представленные в первом выпуске «Музыкальной формы» (1995) [1]. Разъясняя закономерности мелодики полифонического типа с использованием ключевых понятий *фаза движения* и *техника плавного перехода*, введённых Э. Куртом, Задерацкий показал особенности фазового синтаксиса, определившего и специфику континуальных форм XX века³.

¹ Всеволод Всеволодович Задерацкий (род. 1935) – российский музыковед, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, заслуженный деятель искусств Российской Федерации. Автор исследований, посвящённых полифонии Д. Д. Шостаковича, И. Ф. Стравинского, П. Хиндемита, О. Мессиана, В. П. Задерацкого и др.

² «Континуальный тип изложения – продолженное развёртывание единого состояния – может включать признаки и экспозиционности, и срединности, и заключительности, но не совпадать ни с одним из них» [1, с. 67].

³ Необходимо заметить, что выпуски «Музыкальной формы» Задерацкого публиковались с разрывом в 13 лет (1995, 2008). В этот временной промежуток появился учебник «Теория современной композиции» (отв. редактор В. С. Ценова) (2005), в котором Т. С. Кюрегян, обобщив имеющиеся на тот момент представления о новейшем формообразовании, выделила универсалии, посредством которых возможно осмысление и описание современных

Итак, принцип континуальной эволюционности, по Задерацкому, реализуется в постоянных «скользящих» изменениях интонационных ячеек и особым образом реализует дихотомию тождества и контраста, слитности и расчленённости. В названии этого принципа сочетаются два понятия: континуальность и эволюционность. Отталкиваясь от узуального значения этих слов, мы получаем знакомое словосочетание *непрерывное развёртывание*, характеризующее формообразование эпохи барокко, а также свойственное современным композициям. В то же время, перевод (в данном случае с латинского языка) не может в полной мере сохранить семантический ореол вербального знака. *Continuum* помимо непрерывности подразумевает также целостность и однородность объекта, которая обеспечивается «взаимосвязью его частей (элементов) и состояний» [3, с. 74]. В область значений слова *evolutio* входят значимые характеристики этого процесса, отличающегося «медленными, постепенными, количественными изменениями» [7]. Таким образом, в сравнении с дефиницией *непрерывное развёртывание* понятие *континуальная эволюционность* содержательно глубже и объёмнее.

«Скольльзящий» характер изменений интонационного материала в композициях, организованных принципом континуальной эволюционности, достигается: техникой плавного перехода⁴, принципиальной асимметрией (в частности, избеганием репризности⁵), динамической вариантностью, детализированной градацией контрастов. На основе анализа разностилевых, преимущественно симфонических опусов второй половины XX века,

композиционных процессов. К их числу были отнесены: *музыкальное событие, звуковой объект, состояние, превращение, секция и эпизод* (см.: [5, с. 583–587]). Отдельные понятия теории Задерацкого в дальнейшем будут с ними соотноситься.

⁴ Как отмечалось ранее, Задерацкий заимствует понятие *техника плавного перехода* у Курта и разъясняет его следующим образом: «отзвучавший мотив (ход, фаза) либо порождает следующий, либо отражается в нём в той или иной форме, несмотря на возможные изменения звуковысотного и ритмического контура» [1. с. 102].

⁵ В роли последней, согласно теории Задерацкого, может выступать «семантически близкий интонационный вариант», а тормозящую функцию в процессе развёртывания способна выполнить «аллюзия репризности», воспроизводящая отдельные элементы ранее звучавшей фазы.

Задерацкий выделил следующие виды контрастов, допустимых в условиях действия этого принципа:

- вариант, сохраняющий семантику отправной интонации;
- выборочная повторность без создания семантической тождественности;
- производный контраст (появление новой интонации на основе уже звучавшего материала);
- сопоставительный ступенчатый контраст.

В качестве основной композиционной единицы формы, основанной на принципе континуальной эволюционности (в дальнейшем, континуальной формы), исследователь выдвигает *фазу развёртывания*, которая «подразумевает некую энергетическую целостность, нерасчленимость в конечном восприятии и распознаваемую слухом достаточно отчётливую рубежность в стыках с соседствующими фазами» [2, с. 219]⁶. Акцентирование в определении лишь свойства музыкального построения восприниматься энергетически целостным позволяет использовать эту дефиницию применительно к тональным, серийным, сонорным, алеаторным, минималистическим композициям. Разграничению фаз способствует фактурный контраст, ритмическое обновление, динамический слом. Среди универсалий новейшего формообразования, выделенных Т. С. Кюрегян, фазе развёртывания близки *секция* или *эпизод*, устойчивым признаком которых является «некоторая отчленённость от рядом стоящего» [5, с. 587].

Описываемый Задерацким фазовый синтаксис характеризуется иерархичностью. Наименьшей его единицей является субфаза – «энергетический монолит, не подлежащий дальнейшему членению» [2, с. 331]. Субфазы образуют фазы, которые в масштабных композициях могут объединяться в макрофазы, а те, в свою очередь, в разделы – «большие участки целой формы, включающие

⁶ Сравним это определение с дефиницией *фаза мелодического движения* Курта, послужившей для Задерацкого исходной моделью. Курт отмечает, что внутри фазы мелодического движения «царит единство напряжения, – как бы одно дыхание, в котором формообразование из мелодической энергии ничем не прерывается» [4, с. 48].

свою внутреннюю систему контрастов входящих в него фаз, [которые] соотносятся с другими разделами формы по принципу “макромконтрастирования”. <...> В отличие от традиционных разделов они не тяготеют к симметрии друг с другом и в большей мере соответствуют ощущению этапа текучей формы, чем какой-либо ее “части”» [там же, с. 332].

Состав фазы определяется количеством и качеством *импульсивно-мотивных образований* – «синтаксических ячеек, [которые] условно можно назвать “квантами”, подразумевая их импульсную, кратковолновую энергетику» [там же, с. 224]. Импульсивно-мотивные образования в зависимости от степени их семантической нагруженности вызывают аналогии либо с нейтральными *звуковыми объектами* (Э. Денисов), либо со *звуковыми событиями*⁷, воспринимаемыми в тематическом контексте. Не случайно, анализируя некоторые сочинения (к примеру, II часть альтового концерта А. Шнитке), Задерацкий пользуется выражениями типа *жанровый сигнал, интонации-знаки* [там же, с. 192], возбуждающими семантические обертоны.

В этой связи автор считает необходимым ввести в свою теорию не только понятие *фазовый синтаксис*, организующий общий план формы, но и *кванто-мотивный синтаксис*⁸, с помощью которого образуется сама фаза развёртывания. Суть его заключается в следующем: «каждая линия (или пласт, либо целостное движение музыкальной ткани) строится на основе

⁷ Звуковые объекты и звуковые события также входят в ряд универсалий новейшего формообразования. Звуковое событие функционирует в некотором смысле подобно теме, «с одной стороны оно фиксирует внимание на некоей структурно-смысловой единице, “достойной” этого внимания как нечто важное, с другой – не ограничивает её в конкретных формах проявления» [5, с. 584]. Звуковой объект – структурное явление, близкое мотиву, фразе и более крупным образованиям в традиционной форме, – «обладает определённой конфигурацией или хотя бы мыслимым контуром, отграничивающим его от “иного”...» [там же, с. 585].

⁸ Использование прилагательного «кванто-мотивный» в денотативной функции представляется не совсем удобным, поскольку соединение слов, одно из которых в музыковедческом контексте употреблено в качестве метафоры, другое – термина, воспринимается как тавтология (оба слова обозначают частицу). Более того, включение в состав этого нового понятия традиционной дефиниции *мотивный*, хотя и с оговоркой, ограничивает сферу его применения.

исключительно импульсивно-мотивных образований, сменяющих друг друга» [там же, с. 224].

Задерацкий различает синтаксис отдельно-фазовый с подчёркнутыми цезурами и слитно-фазовый, преодолевающий их. В качестве примера он включает в исследование Вторую симфонию В. Лютославского, I часть которой характеризуется первым типом синтаксической организации, II часть – вторым.

Большая часть терминологического словаря Задерацкого – фаза развёртывания, энергетическая целостность, импульсивно-мотивное образование, энергетический монолит, энергетическая комплементарность и т. п. – акцентируют процессуальность формообразования, поэтому неслучайно в представляемой теории присутствует и функциональный аспект. В анализе сочинений Д. Лигети, В. Лютославского, Г. Канчели, А. Тертеряна, В. Сильвестрова и других Задерацкий показывает, как Асафьевская триада $i-m-t$, запечатлевшая целостность музыкальной структуры, направляет процесс развёртывания континуальных форм. В зависимости от звукового материала степень её проявленности в композиции варьируется в диапазоне от нулевого, существующего только в виде композиторского намерения, до реализации в опознаваемых типах изложения. Специфика действия триады заключается в размывании границ и несоразмерности зон функционирования, а также в неполноте представления. К примеру, в открытых формах отсутствует реально звучащий заключительный этап, в минималистических композициях неуловима граница между экспозиционной и развивающей фазами. В тех же случаях, когда импульсивно-мотивные образования наделены свойствами интонационного рельефа, процесс становления континуальной формы часто осуществляется в соответствии со всеми этапами этой функциональной формулы.

Согласно теории Задерацкого, принцип континуальной эволюционности на практике реализуется в трёх типах формообразования – *континуально-статичном, континуально-волновом и континуально-контрастном.*

Континуально-статичному типу свойственны: моносемантичность, платоподобие, доминирование кванто-мотивного синтаксиса над фазовым. Континуальная статика формируется «на основе цепной вариантной изменчивости, порождающей стремление к медитативности, но не достигающей последней» [там же, с. 366]. Подобную организацию Задерацкий наблюдает, в частности, во Второй симфонии В. Сильвестрова.

Континуально-волновой тип формообразования отличается присутствием динамического вектора, постепенным и неуклонным накоплением экспрессии, постепенным восхождением динамики и её убыванием, слитно-фазовым синтаксисом, опорой на линейно-мелодический тип тематизма [там же, с. 376].

Свойство эволюционности в формообразовании такого типа может реализовываться в двух векторах. В одном случае в процессе развёртывания наблюдается постепенная стабилизация первоначально намеченных характеристик звучания, как это происходит во II части Второй симфонии В. Лютославского. В другом случае динамическое нарастание сопровождается накоплением в звучании нового качества, как в фортепианной композиции «Ярило» Н. Корндорфа.

Кванто-мотивный синтаксис в континуально-волновых композициях часто реализуется в условиях полиостинатности. Сделанный Задерацким анализ Пятой симфонии А. Тертеряна показывает, что в этом и многих других аналогичных случаях «вариационный процесс... не складывается в вариационную форму. Слышим континуальную эволюционность как текучее непрерывное движение, устремлённое к вершине волны и последующему рефлексивному завершению» [там же, с. 383].

Континуально-контрастный тип формообразования определяется как «путь непрерывного чередования перетекающих друг в друга контрастных зон при условии интонационной взаимообусловленности этих зон» [там же, с. 180]. Он характеризуется развитой системой средств и приёмов, обеспечивающей в условиях контраста непрерывность преобразований, и, таким образом,

отличающей его от традиционных контрастно-составных форм. Для выявления закономерностей этого типа Задерацкий анализирует Второй струнный квартет Д. Лигети, «Контакты» К. Штокхаузена, «Sinfonia larga» Е. Станковича, Вторую симфонию В. Лютославского, Шестую симфонию Г. Канчели, Вторую симфонию В. Сильвестрова и другие.

В результате исследования выяснилось, что именно этот тип формообразования характеризуется параметрами порядка, определяющими явление континуальной эволюционности в целом. К их числу автор относит:

- непрерывность в развертывании;
- «скользящие» изменения, достигаемые плавными переходами;
- интонационную эволюцию на всём пространстве композиции;
- фазовую систему синтаксического устройства формы;
- детализированную шкалу контрастности (динамическая вариантность – производный контраст – выборочная повторность без семантической тождественности – сопоставительный ступенчатый контраст);
- тяготение к реализации формулы $i-m-t$ при отсутствии распознаваемой репризы.

В условиях контрастно-континуального формообразования автор выявляет два типа драматургического решения композиции. Первый тип характеризуется «сквозной изменчивостью материала и постоянным воспроизведением интонационно-смысловых наклонений» [там же, с. 357]. Драматургическая организация I части Второй симфонии В. Лютославского является ярким тому примером. Второй тип отличается «устойчивым чередованием резко контрастных элементов, сохраняющих в системе возвращений свою семантическую природу и вместе с тем не повторяющихся идентично» [там же, с. 358]. Специфику подобной драматургии автор разъясняет в процессе анализа Шестой симфонии Г. Канчели.

Разработанная В. В. Задерацким теория континуальной эволюционности позволяет понять и адекватно описать устройство большого числа современных

сочинений, следуя единому принципу, и в этом её несомненная ценность. Не исключено, что выделенные параметры порядка в ряде отдельных случаев окажутся в области переменных и не приведут к ощутимым результатам в понимании и объяснении того или иного композиционного процесса. И всё же проделанный исследователем анализ сочинений разных стилей, жанров и композиционных объёмов с использованием предложенного методологического инструментария показывает перспективы его дальнейшего применения.

Литература

1. Задерацкий В. Музыкальная форма: в 2 вып. Вып. 1: Учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений. М.: Музыка, 1995. 544 с.
2. Задерацкий В. Музыкальная форма: в 2 вып. Вып. 2. М.: Музыка, 2008. 528 с.
3. Катасонов В. Н. Непрерывность и прерывность // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / под ред. В. С. Степина. Т. III: Н – С. М.: Мысль, 2010. С. 74–76.
4. Курт Э. Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха / пер. с нем. З. Эвальд; под ред. Б. В. Асафьева; предисл. Б. Асафьева. М.: Гос. муз. изд-во, 1931. 304 с.
5. Кюрегян Т. С. Новые индивидуальные формы // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 576–611.
6. Малинецкий Г. Г., Потапов А. Б., Подлазов А. В. Нелинейная динамика: подходы, результаты, надежды. М.: URSS, 2006. 279 с. URL: <https://urss.ru/cgi-bin/db.pl?lang=Ru&blang=ru&page=Book&id=204421#FF2> (01.05.2023).
7. Эволюция // Философская энциклопедия: в 5 т. (1960–1970) / под ред. Ф. В. Константинова. URL: <http://philosophy.niv.ru/doc/encyclopedia/philosophy/fc/slovar-221-1.htm#zag-3950> (01.05.2023).

References

1. Zaderackij V. *Muzykal'naja forma: v 2 vyp. Vyp. 1: Uchebnik dlja specializirovannyh fakul'tetov vysshih muzykal'nyh uchebnyh zavedenij* [Musical form. In 2 vols. Issue 1: Textbook for specialized faculties of higher music educational institutions]. Moscow: Muzyka, 1995. 544 p.
2. Zaderackij V. *Muzykal'naja forma: v 2 vyp. Vyp. 2.* [Musical form. In 2 vols. Issue 2]. Moscow: Muzyka, 2008. 528 p.
3. Katasonov V. N. *Nepreryvnost' i preryvnost'* [Continuity and discontinuity]. *Novaja filosofskaja jenciklopedija: v 4 t. T. III: N – S.* [The New Philosophical Encyclopedia in 4 Volumes. Vol. III: N – S]. Edited by V. S. Stepin. Moscow: Mysl', 2010, pp. 74–76.

4. Kurt Je. *Osnovy linearnogo kontrapunkta: Melodicheskaja polifonija Baha* [Fundamentals of linear counterpoint: Melodic polyphony of Bach]. Translated from German by Z. Ewald; Edited by B. V. Asafyev; preface: B. Asafyev. Moscow: Gos. muz. izd-vo, 1931. 304 p.
5. Kjuregjan T. S. *Novye individual'nye formy* [New customized forms]. *Teorija sovremennoj kompozicii* [Theory of modern composition]. Edited by V. S. Tsenova. Moscow: Muzyka, 2005, pp. 576–611.
6. Malineckij G. G., Potapov A. B., Podlazov A. V. *Nelinejnaja dinamika: podhody, rezul'taty, nadezhdy* [Nonlinear dynamics: approaches, results, hopes]. Moscow: URSS, 2006. 279 p. URL: <https://urss.ru/cgi-bin/db.pl?lang=Ru&blang=ru&page=Book&id=204421#FF2> (01.05.2023).
7. *Jevoljucija* [Evolution]. *Filosofskaja jenciklopedija: v 5 t. (1960–1970)* [The Philosophical Encyclopedia: in 5 Volumes]. Edited by F. V. Konstantinov. URL: <http://philosophy.niv.ru/doc/encyclopedia/philosophy/fc/slovar-221-1.htm#zag-3950> (01.05.2023).