

На правах рукописи

Иглицкий Михаил Михайлович

**АЛЕКСАНДР ЧУГАЕВ
В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ И НАУКЕ**

Специальность 17.00.02 — «Музыкальное искусство»

Автореферат диссертации
на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Москва — 2021

**Работа выполнена в ФГБОУ ВО
«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»**

- Научный руководитель: **Кюрегян Татьяна Суреновна,**
доктор искусствоведения, профессор
- Официальные оппоненты: **Гервер Лариса Львовна,**
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки
имени Гнесиных», профессор кафедры
аналитического музыкознания
- Заднепровская Галина Викторовна,**
кандидат искусствоведения, доцент, ФГБОУ
ВО «Московский государственный университет
имени М. В. Ломоносова», заведующая
кафедрой музыкального искусства факультета
искусств
- Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная
консерватория имени А. К. Глазунова»

Защита состоится 24 июня 2021 г. в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского» (125009, Москва, ул. Б. Никитская, д. 13/6).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и на сайте:
https://www.mosconsv.ru/ru/event_p.aspx?id=170238

Автореферат разослан « ___ » _____ 2021 г.

Учёный секретарь диссертационного совета
кандидат искусствоведения
Моисеев Григорий Анатольевич

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Александр Георгиевич Чугаев (1924–1990) — выдающийся по своему дарованию деятель музыкального искусства и науки, не получивший в силу разных причин должного внимания при жизни. «Сочинений, как известно, Александр Георгиевич оставил немного, но все работы, начиная даже с детских, носили отпечаток огромного дарования и оригинальности мысли», — без тени сомнения констатировал Б. Чайковский¹, и к подобному выводу приходят многие, кому довелось познакомиться с музыкой Чугаева. Она не удивляет слушателя радикальным новаторством и, как поначалу кажется, допускает анализ привычным «тональным» инструментарием; но такое исследование оставляет слишком много белых пятен: традиционность оказывается иллюзорной. Уже этим обуславливается **актуальность** работы в данном направлении, необходимой для последовательного толкования линии музыкальной эволюции Новейшего времени.

Публикаций, непосредственно посвящённых личности Чугаева, совсем немного. В 2010 году вышла в свет книга «Александр Чугаев в воспоминаниях современников»², включающая также материалы к биографии композитора и несколько статей о его музыке из критической периодики; в 2012 году состоялась XI Международная научная конференция «Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории истории и методологии», один из дней которой был посвящён Чугаеву³. Исследования его музыкального наследия в теоретическом ракурсе, изучение фундаментальных закономерностей функционирования его произведений, составляющих **объект данной работы**, в опубликованной литературе практически отсутствуют.

Степень разработанности проблем в этой области более чем неравномерна. Специальное теоретическое рассмотрение музыки Чугаева

¹ Цит. по: *Корганов, К. Т.* Борис Чайковский: Личность и творчество. М.: Композитор, 2001. С. 12.

² Александр Чугаев в воспоминаниях современников. Материалы к биографии / сост. И. Иглицкая. М.: изд-во, 2010. 396 с.

³ Прочитанные тогда доклады вошли в сборник по материалам конференции: Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии. Материалы XI Международной научной конференции 29–31 октября 2012 года / ред.-сост. Л. С. Дьячкова. М. РАМ им. Гнесиных, 2013. 253 с.

практически отсутствуют в русскоязычной литературе и, тем более, в зарубежной. Вместе с тем солидная научная база для изысканий в данном направлении в отечественной науке имеется. Работы по гармонии Ю. Н. Холопова, Н. С. Гуляницкой, Л. С. Дьячковой, М. И. Катунян; по полифонии — И. К. Кузнецова, Н. А. Симаковой, Т. В. Франтовой; в области метроритма — В. Н. Холоповой и Т. В. Цареградской; о музыкальной форме — М. Г. Арановского, В. П. Бобровского, В. Б. Вальковой, Г. В. Григорьевой, В. В. Задерацкого, Т. С. Кюрегян, В. С. Ценовой; коллективный труд «Теория современной композиции» — совокупность фундаментальных теоретических трудов позволяет изучать творчество отдельных композиторов в рамках общих закономерностей музыкального мышления XX века. Музыкаведческие исследования самого Чугаева, хоть и посвящены в первую очередь старинной полифонии, также помогают лучше понять особенности его мышления, а в некоторых случаях и раскрывают конкретные детали композиционной техники.

В связи с подобным крайне неравномерным освещением различных аспектов, связанных с музыкой Чугаева, **предмет исследования** требует специального уточнения. В настоящей работе на первый план выдвигаются проблемы, связанные с закономерностями организации музыкального времени, которые у Чугаева в значительной мере подчиняются *принципу развёртывания*. Закрепившийся в музыкальной теории в связи с музыкой позднего барокко, он, однако, в своей основе имеет гораздо более широкое — если не сказать почти безграничное — приложение в музыкальном искусстве. Данная проблема затрагивает фундаментальные свойства музыкального мышления во всех его проявлениях (не только звуковысотном, но и метроритмическом, тематическом, структурном), поэтому диссертация нацелена также на всестороннее теоретическое постижение *музыкального языка* композитора.

Дополнительный аспект исследования составляет соотнесение теоретических трудов Чугаева с его музыкой. За исключением статьи «Отыскание привилегированных серий по заданному сегменту», все остальные труды автора обращены к музыке предшествующих эпох, и не применимы напрямую к

его собственному творчеству. Однако ряд выводов, сделанных Чугаевым при рассмотрении полифонической музыки тонального генезиса, дают дополнительные аналитические инструменты, позволяющие более полно описать соотношение полифонического и гармонического начала уже в музыке самого Чугаева.

Перспективная **цель**, к которой обращено данное исследование, — восстановить позднесоветскую тональную музыку (и её выдающегося представителя — Чугаева) в качестве специального объекта теоретического музыкознания, требующего адекватных методов анализа. В масштабах творчества Чугаева обозначим и более конкретную цель — установить позицию его композиционного метода на общеэволюционной шкале и выработать соответствующие способы его изучения.

На пути к этой цели достижимы следующие **задачи**:

- а) сформулировать основные теоретические проблемы музыки Чугаева;
- б) выявить наименее проясненные аспекты ее онтологии в существующей научной литературе по общей теории музыки;
- в) уделив особое внимание проблемам музыкальной формы и композиции в целом, выработать подход, позволяющий адекватно анализировать подобную звуковую материю и обусловленные ею методы работы.

Материал исследования, таким образом, весьма разнороден и лежит в нескольких плоскостях. Первое и самое главное — *музыкальные сочинения Чугаева*. Основное внимание уделяется произведениям зрелого периода, принадлежащим к бесспорным шедеврам: Фортепианному квинтету (1970) и Фортепианному трио (1979), концентрирующим в себе музыкальные открытия Чугаева. К ним примыкает Скрипичный концерт (1962), в котором становятся заметны многие тенденции позднего творчества. Более ранние сочинения, где стиль Чугаева еще не нашёл своего полного воплощения, привлекаются в плане сравнения, для рельефного показа позднейшего нового качества.

Необходимым материалом исследования (хотя и иного рода) являются также *теоретические труды*, где так или иначе освещается проблема *развёртывания*. Это понятие (в 30-х годах попавшее на благодатную почву из перевода исследования о линейном контрапункте Э. Курта) уверенно закрепилось в отечественной музыкальной науке; различные его определения и объяснения у И. В. Способина, Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана, В. П. Бобровского, В. В. Задерацкого служат основой для обсуждения данного явления.

Не менее важный материал исследования составляют тексты самого А. Г. Чугаева. Его труды по полифонии — «Особенности строения клавирных фуг Баха»⁴ и Учебник полифонии⁵ — проясняют отношение автора к фундаментальным проблемам музыкальной теории, которое так или иначе проявляется и в его композиторском творчестве. Особенное внимание уделяется статье «Отыскание привилегированных серий по заданному сегменту»⁶, которая важна в разных аспектах. Во-первых, она вплоть до недавнего времени не была опубликована и существовала в виде разрозненных материалов разной степени готовности. Во-вторых, эти тексты помогают объяснить некоторые особенности композиционной техники Чугаева, связанные со своеобразным употреблением 12-тоновых рядов. В-третьих, указанные материалы, оформленные «для себя», требуют расшифровки как авторской терминологии, так и нетривиальных выкладок, приводящих к нужному результату. Кроме этого, они позволяют лучше понять сами принципы теоретического мышления автора.

Наконец, невозможно обойти вниманием и мемуарные материалы, помогающие проследить становление его творческой личности. Они создают необходимый биографический контекст, без которого невозможна полноценная рецепция музыки композитора.

⁴ Чугаев А. Г. Особенности строения клавирных фуг Баха: Исследование. М.: Музыка, 1975. 255 с.

⁵ Чугаев А. Г. Учебник контрапункта и полифонии для композиторских факультетов музыкальных вузов / ред.-сост. И. Иглицкая. М. Композитор, 2009. 432 с.

⁶ Чугаев А. Г. Отыскание привилегированных серий по заданному сегменту / Публикация и комментарии М. Иглицкого // Научный вестник Московской консерватории. 2017. № 1 (28). С. 151–163.

Методы исследования соответствуют характеру изучаемого материала. Заявленная задача осмысления ряда теоретических работ, так или иначе затрагивающих проблему развёртывания, предполагает их *критическое* рассмотрение, сопровождаемое *сравнительным анализом* концепций, принадлежащих различным учёным.

Необходимость так или иначе осветить жизненный путь Чугаева требует интерпретации *биографических* данных.

Анализ музыки Чугаева базируется, в первую очередь, на выработанной в отечественной теории *функциональной трактовке*. Его также дополняет *научная интерпретация* теоретических трудов самого Чугаева, некоторые положения которых напрямую применимы и к его музыке.

Наконец, совершенствование инструментария анализа музыки, основанной на принципе развёртывания, невозможно без применения фундаментального *системного подхода*, затрагивающего, помимо чисто музыкальных закономерностей, также общелогические принципы и особенности человеческого восприятия.

Положения, выносимые на защиту:

а) Чугаев — выдающийся представитель отечественной композиторской школы, а именно того направления, которое, не отрицая тональную традицию, значительно расширяет её и «без революции», эволюционным путем приближается к новейшим явлениям музыки второй половины XX века. Его музыкальный язык, создающий лишь видимость традиционности, не поддаётся глубокому анализу привычными научными инструментами и требует привлечения новейших аналитических методов, в том числе и специально выработанных с учётом её специфики. Незаменимую помощь в этом оказывают и теоретические труды композитора.

б) Системно-функциональный подход, характерный для отечественной музыкальной теории, актуален для анализа комплексных музыкальных явлений, не сводимых к какой-либо «типовой» композиционной технике.

Конкретизация общих закономерностей в применении к избранному музыкальному материалу показывает действие фундаментальных функциональных отношений, завуалированное различным образом.

в) Принцип развёртывания, присущий музыке Чугаева, представляет собой определённое воплощение глубинных закономерностей музыки XX века, и требует специальной разработки в качестве значимой научной проблемы. Имеющиеся теоретические концепции описывают это явление скорее в общих чертах, в то время как анализ конкретных музыкальных произведений, воплощающих этот принцип, каждый раз требует индивидуальной «настройки» аналитического метода.

Новизну работы определяют следующие её позиции:

а) введение в научный оборот музыки Чугаева как художественного явления, ценного самого по себе и представляющего важное направление позднесоветской музыки;

б) анализ сочинений Чугаева с опорой на фундаментальные положения общей теории современной композиции, подтвердившей свою актуальность по отношению к разнообразным музыкальным явлениям XX века;

в) выработка на примере произведений Чугаева специального аналитического метода для музыки, построенной по принципу развёртывания, который может быть адаптирован и для иной музыки, типологически (а не только стилистически) сходной.

Теоретическая значимость диссертации состоит в пополнении аналитической базы музыкальной теории с использованием совершенствуемых методов исследования сложных музыкальных явлений XX века. **Практическая значимость** определяется вытекающей отсюда возможностью введения результатов исследования произведений Чугаева — в том числе обновлённых аналитических методов — в теоретические курсы музыкальных вузов и в перспективе — освоением его музыкального наследия более широкими кругами отечественных музыкантов.

Степень достоверности результатов исследования определяется, с одной стороны, опорой на комплекс подходов и методов, сложившихся в российском музыкознании. С другой — она подтверждается практическими данными, полученными в процессе исследования музыки Чугаева.

Структура работы соответствует вышеизложенным задачам и способам их решения. Основная часть диссертации (140 страниц) включает: введение, три главы, заключение и список литературы (180 наименований). В приложениях (70 страниц) представлены: списки произведений и научных трудов А. Чугаева (приложения 1 и 2); очерк, где на примере Фортепианного квинтета Чугаева более полно демонстрируются предложенные в диссертации методы анализа (приложение 3); подробное разъяснение непростого для понимания текста Чугаева о привилегированных сериях (приложение 4), включающее и архивные материалы.

Апробация работы. Диссертация подготовлена на кафедре теории музыки ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», обсуждалась на заседаниях кафедры и была рекомендована к защите 22 января 2021 года. Основные положения диссертации освещены в трёх статьях в рецензируемых изданиях, рекомендуемых ВАК при Министерстве образования и науки Российской Федерации. Статья А. Г. Чугаева «Отыскание привилегированных серий по заданному сегменту» опубликована по архивным материалам автором данной диссертационной работы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснована актуальность работы и её научная новизна, обрисован предмет и материалы исследования, обозначены цели и задачи, характеризуются методы их решения, а также теоретическая и практическая значимость работы.

Первая глава, *Творческая личность Чугаева*, содержит общую характеристику разносторонней деятельности музыканта — композитора, исследователя, педагога.

В начале излагаются некоторые факты *музыкальной биографии Чугаева*. Проведя детство в Ейске, в девятилетнем возрасте он переезжает в Москву, где учится сначала в музыкальной школе, а затем в училище Гнесиных. В 1940 году он поступает в консерваторию в класс В. Я. Шебалина, но в годы войны обучение пришлось прервать. В 1944 году Чугаев возвращается в Москву и переходит в класс Д. Д. Шостаковича, у которого мечтал учиться с юных лет. С 1947 года начинается педагогическая деятельность в училище Гнесиных.

В 1948 году Шостакович был уволен из консерватории, а его ученики (включая самого Чугаева и его однокурсников, в том числе Б. Чайковского и Г. Галынина) вслед за учителем были объявлены формалистами. Закончив консерваторское обучение в 1949 (числясь в классе Ю. А. Шапорина), Чугаев воспользовался правом отложить сдачу государственных экзаменов на два года; только в 1951 году, представив самостоятельно подготовленную Концертную увертюру на русские темы, он получает диплом.

В 1952 году Чугаев вступил в Союз композиторов, но ещё несколько лет (до середины 50-х) продолжалась его «идеологическая обработка»: с официальной точки зрения его творчество требовало «очистки от формализма». В те непростые годы композитор создаёт по заказу Музфонда симфонические произведения — Поэму «1905 год» (1955) и Драматическую балладу (1957), посвящённые юбилеям революционных событий. Совместно с Х. Заимовым он работает над балетом «Черноликие» (1960), сочиняет музыку к документальным и научно-популярным фильмам. В 60-е годы создавались также Скрипичный концерт и Каприччио для скрипки соло (предназначенное для Конкурса им. Чайковского в качестве обязательной пьесы, но не вошедшее в итоговую программу).

Начиная с 60-х годов научная и педагогическая деятельность постепенно вытесняет композиторскую. В 1967 году Чугаев получает звание доцента, в 1972 году выходит его учебное пособие по полифонии (написанное

в соавторстве с А. Степановым), а в 1975 — книга «Особенности строения клавирных фуг Баха».

Тем не менее, 1970-е годы — время наивысшего расцвета композиторского таланта Чугаева. В это время на свет появляются всего два произведения — Фортепианный квинтет (1970) и Фортепианное трио (1975–1979), но именно они составляют вершину его творчества. Тогда же скрипичное Каприччио перерабатывается в двухчастный цикл — «Диалог и каприччио».

С 1983 года Чугаев преподает в Консерватории, чего настойчиво добивался А. С. Леман; по его же инициативе от лица Консерватории ему был заказан учебник полифонии. Чугаев с воодушевлением принялся за работу: к тому моменту он уже собирал материалы для большого научного труда. Именно этим обстоятельством объясняется своеобразный формат книги — исследование, представленное в виде учебного пособия. Книгу удалось выпустить только в 2009 году, спустя 19 лет после кончины автора. Его земной путь внезапно оборвался 22 марта 1990 года.

Чугаев-композитор оставил не так много произведений, однако это не умаляет значительности его творческого наследия. К сочинению музыки автор всегда подходил крайне серьезно, не разбрасываясь по мелочам (как вспоминает А. Муравлёв, Чугаев органически не переносил даже само слово «халтура»). Строгий отбор чувствуется и в самой музыке Чугаева: владея широким арсеналом композиционных техник, он использовал только те средства, которые были художественно оправданы. Вероятно, именно по этой причине «технические» приёмы даже при внимательном прослушивании не выделяются как что-то привнесённое, а всегда воспринимаются органичной частью стиля Чугаева. С экономией подходил композитор и к музыкальному материалу, с большим мастерством создавая всё новые варианты и «придерживая» выразительные мелодии для важных тем. Такая строгая «дозировка» выразительных средств позволяет достигать высочайшего драматургического напряжения, не выходя за рамки камерного состава.

Многие из знавших композитора произносят слово «тайна» — адресуя его и к личности Чугаева, и к его музыке. Приблизиться к этой тайне творчества Чугаева можно разными путями, и один из них — соотнести его музыку с той, которую он сам особенно ценил и выделял среди другой.

Так, музыка Баха служила высшим эталоном композиторского мастерства и задавала, как представляется, высокую чугаевскую планку отбора музыкальных мыслей, «достойных записи». Более непосредственно прослеживается влияние Шостаковича — на композиционную технику как таковую, что закономерно. Удивительно то, что, переняв характерную для своего учителя манеру работы с музыкальным материалом, Чугаев не стал ещё одним из множества «маленьких шостаковичей», но при этом органично развивал её в рамках своего собственного стиля.

Совершенно по-иному была близка Чугаеву музыка Малера, всегда глубоко затрагивавшая его. Кроме непосредственной эмоциональной связи, можно заметить сходство, в частности, в стремлении к простоте и даже наивности. Из более общих закономерностей можно отметить своеобразное «мерцание» одноимённых мажора и минора, явно родственное подобному явлению у Малера и, более отдалённо, Шуберта.

Присутствует и заметная связь с музыкой Брамса, его Кларнетовый квинтет (ор. 115) был одним из любимых произведений Чугаева. Их роднит склонность к «камерному симфонизму», особое внимание к стройности формы и полифоническому многоголосию, а также некоторая близость музыкальных образов, носящих нередко характер отстранённого созерцания.

Круг научных интересов *Чугаева-исследователя* не ограничивался полифонией, которой посвящена большая часть его трудов. Исследовательская — в широком смысле — деятельность Чугаева выходила далеко за рамки не только полифонии, но и теории музыки; обладая аналитическим складом ума, он интересовался многими естественными и точными науками, в первую очередь — математикой. Неудивительно, что этот интерес воздействовал на

стиль музыкального исследования, и в самом общем плане это выражается в стремлении к *рационализации*.

Рассматривая различные определения полифонии, например, Чугаев остроумно показывает их неполноту, строя *контрпример*, удовлетворяющий требованиям этих определений, но не соответствующий интуитивному пониманию полифоничности. Само построение контрпримера, равно как и использование его не только для опровержения, но и для уточнения — характерный признак математического рассуждения. Аналогичным образом исследуя закономерности голосоведения, Чугаев обнаруживает явление, названное им *выразительной дисгармоничностью*: так он обозначает противоречие между гармоническими и полифоническими нормами, приводящее к появлению «неправильных» диссонансов, которые придают музыке особую выразительность.

В теоретическом наследии Чугаева особняком стоят две статьи, посвящённые решению двух своеобразных композиционных задач — «Отыскание привилегированных серий по заданному сегменту» и «Каноны в стилях, опирающихся на трезвучия». Оба этих текста не совсем завершены и оставляют впечатление продолжающегося поиска. Их объединяет также склонность к формальному математизированному изложению материала, что неудивительно: в обоих случаях решаются задачи, которые можно сформулировать в рамках формальных систем.

В теоретических работах ощутимо и композиторское мышление Чугаева. В исследовании «Особенности строения клавирных фуг Баха» не только систематически изложены особенности баховских тем, противосложений и т. п., но и подробно, по-композиторски проанализированы *все 48 фуг* «Хорошо темперированного клавира»: в этом разделе Чугаев будто бы восстанавливает процесс сочинения, показывая «как сделано» конкретное произведение.

Талант *Чугаева-педагога*, по отзывам многих его учеников и коллег, был универсален, и распространялся не только на музыкальную область. Среди

предметов, которые он вёл в разные годы своей жизни (в Гнесинском училище и институте, а позже и в консерватории) — гармония, полифония, анализ, инструментоведение и инструментовка, индивидуальные классы по специальности у музыковедов и композиторов.

Одним из главных чугаевских принципов обучения композиции было «не навреди». В противоположность распространённой роли активного руководителя, который ведёт за собой ученика, Чугаев и в педагогике был склонен к «созерцательности». Студентам давалась практически полная свобода в том, что и как писать, но отсутствие формальных ограничений со стороны учителя отнюдь не означало отсутствия мягкого и деликатного «педагогического надзора» (часто в виде вопросов или намёков).

Музыковедам в специальном классе также давалась свобода, хотя и несколько ограничиваемая рамками научности. Темы работ, написанных под руководством Чугаева, были весьма разнообразны, включая, например, изучение авангарда (когда это не очень поощрялось), или рассмотрение иных видов искусства с точки зрения музыкальных закономерностей. Хотя крупные промахи отмечались без промедления, учитель чаще старался помочь ученику самостоятельно найти правильный ответ, помогая ему наводящими вопросами.

По-иному порой обстояло дело в дисциплинах, связанных с формально-логическими правилами — в первую очередь, в теории полифонии. Тогда к объяснению привлекались различные примеры и схемы. Однако и самые абстрактные закономерности объяснялись на конкретных музыкальных примерах, в живой композиторской практике.

Эрудиция Чугаева и несомненный аналитический талант, его «пассивная» педагогическая позиция и, не в последнюю очередь, отношение к студентам как к младшим коллегам, без излишних формальностей создавали в классе особую атмосферу «повышенной витаминности», позволяющую мягко направлять развитие учеников в нужную сторону без педагогического давления.

Принципы сочинения музыки, ее исследования и преподавания оказываются у Чугаева естественным продолжением его жизненных принципов. Пожалуй, важнейший из них — стремление видеть вещи такими, какие они есть. Это относилось к людям и музыкальным произведениям (собственным или изучаемым), к теоретическим трудам (своим или чужим), к условиям жизни и окружающей действительности вообще. Внутренний протест против окружающей реальности обычно скрывался за видимым равнодушием. Не желая и не умея сражаться за «свое место под солнцем», Чугаев практически ничего не предпринимал для исполнения своей музыки, издания научных трудов и тем паче — для официального признания своих заслуг. Но «знак качества» на всей творческой деятельности Чугаева таков, что и с наступлением нового века она не упала в цене и напротив, становится все дороже — в своей подлинности и неподдельном достоинстве настоящего музыканта.

Вторая глава, *Музыкальный язык Чугаева*, посвящена изложению общих закономерностей его композиторского мышления. Чугаевский музыкальный язык представляет собой многогранное явление, не подчиненное целиком какой-либо избранной композиционной технике и нерывающее линию преемственности со стилем его старших современников. При этом композитор умело применяет техники, характерные для музыки XX века, но не сосредотачивает на них внимание слушателя.

Фундаментальные аспекты музыкального языка Чугаева традиционно включают звуковысотность, склад и фактуру, временную организацию, форму.

Музыка Чугаева в целом может быть истолкована с позиций хроматической тональности, и эволюция *звуковысотной системы* в творчестве композитора представляет собой постепенное движение в сторону индивидуальных решений. Повышенное внимание к сонантности меняет привычное значение созвучий: носителем тональной краски становится тоническая терция («двухзвучие»), в то время как трезвучие освобождается от тональных тяготений, создавая особое ощущение «ускользающей функциональности». Характерный

фонизм аккордовых комплексов часто включает краску малой секунды и её производных.

Общая роль тональных функций ослабевает: в качестве функций высшего порядка они всё ещё обеспечивают тональное единство цикла, однако в более мелком и детальном плане ясная функциональность проявляется лишь в некоторые ключевые моменты формы. Соответственно, роль линейности пропорционально возрастает, и область её применения простирается вплоть до сложных явлений полифонической гармонии. В отношении как тональных, так и линейных функций Чугаев часто применяет функциональную инверсию, выстраивая систему не столько с помощью разрешений неустоя в устой, сколько с помощью лишь одного тяготения, создаваемого разными способами.

Двенадцатитоновая техника используется композитором в глубоко индивидуальном преломлении, и поэтому рассматривается отдельно.

Склад и фактура были важны для музыкального самосознания композитора, и он немало размышлял о них. Так, в Учебнике полифонии понятия склада и фактуры чётко разделяются: склад представляет собой более фундаментальную характеристику логики композиторского мышления, в то время как фактура — конкретное оформление музыкальной ткани (которое в некоторых случаях может вступать в противоречие с типом склада).

Музыка Чугаева сочетает в себе как мышление «по вертикали», то есть гармоническое, так и «по горизонтали», то есть полифоническое. Её склад представляет собой не какое-то переходное явление, но синтез развитой горизонтали и развитой вертикали. Подобный склад сам Чугаев называл *полифонно-гармоническим*, и внимание его к этому вопросу косвенно подтверждает справедливость подобного определения по отношению к его музыке.

И хотя fuga как высшая форма полифонии встречается в творчестве Чугаева лишь однажды (III часть Второго квартета), контрапунктическое изложение композитор употребляет повсеместно. Конкретные виды фактуры в музыке Чугаева чрезвычайно многообразны, но в целом её эволюцию можно

определить в рамках двух взаимосвязанных тенденций. Во-первых, скорость смены типов фактуры в более поздних сочинениях значительно выше, чем в ранних, а во-вторых, фактура со временем окончательно перестаёт быть «оформлением», превращаясь в автономное выразительное средство и становясь неотъемлемой частью индивидуальности мотива или темы.

Время, метроритм также всё более индивидуализируются в музыке Чугаева. Равномерная тактовая сетка часто лишь «прикрывает» фактический переменный метр и, не исключено, применяется композитором лишь «по привычке». В иных же случаях можно однозначно говорить о «преодолении метра ритмом» (по формулировке А. Шнитке⁷): мотивно-ритмическая организация не только не коррелирует с графическими тактами, но и не формирует никакой альтернативной, хотя бы относительно равномерной пульсации. В финале Квинтета встречается и обратная ситуация: тактовый размер постоянно меняется от 1/8 до 8/8 и назад, формируя «супертакт» размером 63 восьмых (1+2+3+4+5+6+7+8+7+6+5+4+3+2; логически замыкающая ряд величина 1 одновременно открывает следующее проведение). Этот временной «кристалл» структурирует не только собственный музыкальный материал финала, но и подчиняет себе цитаты из I и II частей.

В позднем творчестве Чугаева происходит также «растяжение» самого музыкального времени. Оно достигает такой степени, что пульсация — формально наличествующая — совершенно перестаёт восприниматься, и музыкальное время как будто останавливается. В медленной части Трио дополнительно возникает поливременной эффект благодаря параллельному звучанию бревисов у фортепиано, а у струнных — шестнадцатых и тридцатьвторых. В финале Квинтета осуществляется также попытка «обратить время вспять»: значительный фрагмент его второй половины являет практически точный ракоход первой, основанием чему, по-видимому, служит упомянутая симметрия «супертакта».

⁷ Шнитке А. Г. Преодоление метра ритмом // Статьи о музыке / ред.-сост. А. Ивашкин. М. Композитор, 2004. С. 70–71.

Музыкальная форма у Чугаева, несмотря на значительные изменения в аспектах звуковысотности и музыкального времени, не теряет контакта с тоновой традицией, сохраняя такие фундаментальные параметры, как иерархию микро- и макроуровней, детерминированность, финальность. Схожесть общих контуров циклических форм у Чугаева с жанрово обусловленными «нормативами» также не вызывает сомнения. На первой позиции, в частности, легко угадывается сонатная модель, со временем становящаяся всё менее «типовой». Организация циклических произведений сонатно-симфонического типа у Чугаева имеет характерную «романтическую» особенность: темы предыдущих частей так или иначе используются в финале, создавая своеобразные интонационно-тематические арки.

Построение *музыкальной формы* в композициях Чугаева естественно отвечает его тяготению к полифоническому складу со свойственным ему тематизмом. В ней органически сочетаются принцип развёртывания материала (часто полифонического), тональная логика классической формы и индивидуальные композиционные проекты. Наличие функциональной дифференциации в форме позволяет говорить о *теме-тезисе*, которая обладает двумя свойствами: в ней сконцентрирована некая индивидуальность и она служит основой для дальнейшего развития. В зависимости от музыкального материала способ *выявления индивидуального* может различаться, но уже в ранних сочинениях Чугаева важным его компонентом выступает некий комплекс мотивов. В поздних сочинениях этот комплекс выходит за метрические и (частично) гармонически «рамки» классической темы. *Не-тема*, соответственно, развивает это интонационное ядро каким-либо способом, становясь в функциональную оппозицию к теме.

Совокупность конкретных музыкальных форм, равно как и других сторон музыкального языка Чугаева, охватывает диапазон от почти-классических (и даже почти-барочных) до индивидуальных проектов, типичных для музыки XX века.

Индивидуальные решения присутствуют у Чугаева во всех перечисленных аспектах музыкального языка.

Техника «привилегированных серий» представляет собой изобретение Чугаева⁸. Привилегированной серией Чугаев называет 12-тоновый ряд, состоящий из четырёх форм (P, I, RI, R; порядок может быть иным) трёхзвучного сегмента. Конструирование подобного ряда — задача, на первый взгляд, не слишком сложная, однако отыскание *всех* вариантов подобных рядов, основанных на *заранее заданном* сегменте, нетривиально. Для решения подобной задачи Чугаев разработал специальный алгоритм, кратко описанный в статье «Отыскание привилегированных серий по заданному сегменту».

Суть техники «привилегированных серий», в отличие от традиционной серийной, заключается в использовании *разных вариантов* привилегированных серий, выведенных из *одного и того же* сегмента; при этом высотная позиция первого сегмента часто остаётся неизменной. Таким образом, некоторые из принципов классической додекафонии фактически переносятся на уровень сегмента (трактуемого как микросерия), а по отношению к 12-тоновым рядам применяется только принцип неповторяемости звуков. В I части Трио можно обнаружить даже элемент сериализма: первый сегмент одной из привилегированных серий проводится половинными, второй — четвертями, третий — восьмыми, четвёртый — шестнадцатыми.

Намеренное ограничение высотных положений 12-тоновых рядов (у Чугаева часто все варианты начинаются с одного и того же тона) может быть особенностью внедрения элементов 12-тоновых техник в зрелый композиторский стиль. Подобные примеры высотно стабильных 12-тоновых рядов есть, например, и в позднем творчестве Шостаковича. Интонационное родство избранного сегмента с другим, несерийным, материалом часто скрывает

⁸ Оставляя авторское слово «серия» как часть термина, необходимо отметить, что, хоть и подобные 12-тоновые ряды и могут быть использованы в качестве серии в сочинении, написанном в серийной технике, ни термин «привилегированная серия», ни, тем более, техника «привилегированных серий» в том виде, в котором её применяет Чугаев, не подразумевает *серийной* техники как выведения всей ткани сочинения из одной серии. Скорее, это специфический вариант техники рядов.

проникновение 12-тоновости, которая не обнаруживает заметного контраста с окружающим материалом и органично вписывается в музыкальный язык композитора.

Полифоническая гармония, охватывающая многие явления на стыке полифонии и гармонии, присутствует у Чугаева в своеобразном преломлении. При её истолковании нельзя обойти стороной теоретические труды самого Чугаева: несмотря на иной предмет исследования (в первую очередь, музыку XVII–XVIII веков), выработанные им понятия и термины оказываются в определённой степени применимы и к его творчеству.

По мысли Чугаева, гармоническая логика в полифоническом складе часто концентрируется вокруг некоторых *целевых элементов* гармонического движения, между которыми возникают *зоны линейности*. В большинстве случаев, однако, можно услышать не только целевые элементы (которые подчас располагаются на значительном отдалении друг от друга), но и *опорные гармонии*. Последние, в отличие от целевых элементов, не обязаны присутствовать в явном виде, то есть одномоментно взятым аккордом, но могут излагаться в «диагональном» виде благодаря реальным или скрытым голосам. Чугаев выделяет два понятия, связанных с логикой ведения отдельно взятой линии: *синтаксическая устремлённость* («тяготение» мелодического движения фразы к её заключительному звуку) и *линейная направленность* (внутренняя логика линии, часто скрытого голоса, связанная с восходящим, нисходящим или вращательным движением).

Таким образом, отдельный звук должен объясняться с двух позиций: а) как один из пунктов *движения к* целевому элементу или опорной гармонии и б) как *самоценный момент* движения, подчиненного линейной направленности. По отношению к музыке Чугаева явления полифонической гармонии значительно усложняются ввиду функциональной инверсии. В таких условиях вместо *достижения* целевого элемента (то есть какого-либо гармонического устоя) присутствует лишь *движение в направлении* этого элемента. Функциональные отношения при этом нередко оказываются «многослойными»,

обрастая субсистемами вокруг отдельных созвучий или даже тонов, а скрытое многоголосие дополнительно усложняет и дифференцирует градации тяготения.

Феномен мотивного метра составляет ещё одну характерную черту музыки Чугаева. «Победа ритма над метром», провозглашенная Шнитке, не есть событие абстрактно-метафизическое: у метра и ритма всегда имеются обладающие звуковой плотью носители. В наименьшем масштабном исчислении эти носители — мотивы, которые в музыке «тонального метра» привязаны к одной сильной доле. С ослаблением метра происходит освобождение мотива — как наименьшей единицы формы — от равномерности метрических акцентов, которые уже не маркируются ни повторностью мотивов, ни регулярной сменой гармонических функций. Тем самым соответствие количества мотивов и тактов с их всё более «фиктивной» сильной долей теряет основание — мотивы лишаются «внешней» акцентуации. В этих условиях метрические инициативы переходят к самим мотивным структурам, которые образуют свою собственную систему акцентов. Так формируется *мотивный метр*, регулирующий временное течение согласно неравным мотивным величинам.

Явление «мотивного метра» генетически родственно свободному течению барочного полифонического развёртывания: в обоих случаях тактовые черты метрически несколько условны. Согласно Э. Курту, применительно к баховской мелодике можно говорить «о *моторной* ритмике в противовес ритмике акцентирующей»⁹. Однако «мотивный метр» Новейшего времени всё же обладает достаточно выраженной акцентуацией, которая, в отличие от регулярной классической, не подчинена заданному извне пульсу, но формируется собственным мотивным рисунком.

Особенности темообразования в музыке Чугаева следуют из вышеизложенных свойств музыкального языка. В условиях «мотивного метра» структурная замкнутость, естественная для классических тем, перестает быть

⁹ Курт Э. Основы линейного контрапункта: мелодическая полифония Баха / под ред. и со вступ. статьей Б. В. Асафьева. М. Государственное музыкальное издательство, 1931. С. 148.

имманентным свойством тематизма — мотивный метр тому не препятствует, но и не способствует. В понятии темы, соответственно, доминирующим становится не структурный, но смысловой аспект: тема позиционируется как концентрат индивидуального, раскрываемый с продвижением формы, что вновь поднимает вопрос о различении тематического и не-тематического. У Чугаева оно базируется в первую очередь на гармонии и мотивике: при всём отдалении от типовых тональных прамоделей тема сохраняет известное гармоническое единство и экспонирует нечто мотивно-существенное.

В высотном отношении это может быть приверженность той или иной форме гармонического устоя, даже 12-тоновому ряду, которые, пусть и без особой дифференциации, всё же способны обеспечить известную «одновысотность» в рамках избранной системы, то есть в сравнении с менее устойчивым окружением. В мотивном аспекте различение темы и не-темы также не порывает полностью с классическим прототипом: тема обыкновенно заявляет оригинальные мотивы, тогда как развитие выражается в создании их новых сочетаний и вариантов. Однако новая природа мотивов вносит некоторые коррективы в этот процесс, в частности, особую роль приобретает сохранение, или напротив, разрушение оригинального фактурного облика мотива.

Третья глава, *Принцип развёртывания в музыке Чугаева*, открывается обсуждением самого *феномена развёртывания*. Первоначально появившись в связи с музыкой позднего барокко, этот термин в русскоязычном пространстве со временем приобретал всё более универсальное значение. Кратко прослеживая историю этого термина, необходимо отметить важнейшие этапы существования концепции развёртывания. В 30-е годы, по свидетельству современника событий (В. П. Бобровский), термин закрепляется в составе формулы «ядро и развёртывание», характеризующей полифонические темы; а И. В. Способин в учебнике музыкальной формы (1947) в качестве термина употребляет и «период типа развёртывания». Одновременно с этим слово «развёртывание» бытует и в общезыковом смысле, что создаёт некоторые

терминологические затруднения, когда, например, заходит речь о развёртывании ритмических длительностей или гармонического целого.

В 70-е и 80-е годы выдвигается также терминологическое сочетание «свободное развёртывание», классифицируемое В. А. Цуккерманом в качестве одного из принципов развития, основанного на «непрестанном видоизменении тематического зерна при общем плавно-поступательном движении»¹⁰. Развёртывание в данном случае становится в ряд с другими принципами развития, среди которых — вариационность, контраст и повторность. В трудах В. П. Бобровского описывается (на примере музыки Шостаковича) «тематически концентрированное развёртывание», а также «вариантное» и «разработочное».

В первой части «Музыкальной формы» (1995) В. В. Задерацкий рассматривает развёртывание как принцип в первую очередь мелодического развития, но во второй (2008) по аналогии с мелодическим развёртыванием вводится и понятие «фаза развёртывания формы», выводя этот принцип на более высокий уровень. С этим же принципом автор связывает и «континуальный принцип» становления формы.

Подобное разнообразие концепций логичным образом подводит к размышлениям *о природе явления «развёртывание»*. Необходимым для очерчивания его границ оказывается соотнесение с классической моделью музыкального времени. Так, сравнивая классический и полифонический «мелодические стили» Курт выявляет главенствующую роль равномерной метрической акцентуации и вызываемое ею дробление мотивов при развитии. Мазель и Цуккерман, характеризуя развёртывания в первую очередь со стороны мотивных взаимосвязей, также подчёркивают отсутствие регулярных метрических акцентов. Кратко резюмируя вышесказанное, можно сказать, что развёртывание противопоставляется тем свойствам классической метрики, которые связаны с метрической экстраполяцией.

¹⁰ Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. М. Музыка, 1980. С. 29.

На основе экстраполяции возникают многоуровневые иерархические структуры, в которых всё прозвучавшее последовательно включается в структуры более высокого порядка, что обеспечивает характерное «кристаллическое» ощущение классических форм. А оно возможно лишь в том случае, когда количество однотипных элементов достаточно невелико, и при переходе на следующий уровень (например, от предложения к периоду) все элементы предыдущего ещё сохраняются в памяти. Если же количество таких элементов превышает определённый порог, то более старые вытесняются из памяти новыми, создавая у слушателя впечатление потенциально беспредельного и поэтому непредсказуемого развития.

Подобная обобщённая характеристика принципа развёртывания требует конкретизации по отношению к избранному музыкальному материалу. *Развёртывание в музыке Чугаева* в разные годы проявляется в неодинаковой степени. *Развёртывание внутри темы* присутствует уже в Скрипичном концерте (1962). Главная тема первой части Концерта представляет собой, казалось бы, привычную песенную трёхчастную форму, однако попытка обнаружить метрическую подоснову её начального раздела не удастся: никакое распределение метрических функций тактов не позволяет убедительно реконструировать исходный восьмитакт.

Наряду с этим присутствуют и характерные приёмы, обеспечивающие существенную степень структурной «непредсказуемости», которая и создаёт эффект развёртывания. Так, мотивы складываются в четыре группы, ни одна из которых не повторяет структуру другой: вначале звучат два двухтактовых мотива, затем четыре полутактовых, далее три мотива по такту, и в завершение — ещё два мотива размером в такт (при повторении в репризе — полтакта). Это ощущение поддерживается и характерным способом мотивного развития, родственным технике «плавного перехода», описанной Куртом по отношению к мелодике Баха. В противовес классическому способу мотивного развития, тяготеющему к сохранению ритмического облика мотива и его

положения относительно сильной доли, здесь повторяющиеся в разных мотивах субэлементы никак не привязаны к определённом метрическому положению.

И всё же инерция классической формы в Скрипичном концерте Чугаева достаточно сильна для того, чтобы оригинальность главной темы мало влияла на общее строение части. В иных частях цикла действие принципа развёртывания ещё слабее: эволюционно промежуточную позицию занимает главная тема медленной части, строение которой можно охарактеризовать как «период с чертами развёртывания». Её метрическая подоснова реконструируется довольно ясно, но наряду с этим присутствуют как гармонические, так и мотивные свойства, более характерные для развёртывания.

В последующих сочинениях тенденция к ослаблению песенной природы метра усиливается, и принцип развёртывания проявляется не только на уровне темы, но и *в связующих построениях*. Поскольку целостность темы обеспечивается у Чугаева практически без участия структурных факторов, неустойчивые разделы по этому параметру не контрастируют с устойчивыми. Эффект неустойчивости, помимо гармонического движения, здесь поддерживается более интенсивным образованием новых мотивных вариантов и комбинаций. Среди методов варьирования преобладает та же техника «плавного перехода» (по Курту), не дробящая мотивы, но скорее «продлевающая» их. Это логично вытекает из неклассического соотношения мотивного членения и метрики: если в классической форме регулярный метр способствовал вычленению субмотивов, то здесь метр определяется имманентными свойствами мотивов, и не может их дробить.

В первой части Квинтета Чугаева чередуются достаточно протяжённые участки развёртывания (первая экспозиция и разработка) и разделы, тяготеющие к песенному метру (вторая экспозиция и реприза). При этом разработка в целом воспроизводит строение первой экспозиции; но кроме гармонического усложнения в ней выпущены наиболее устойчивые участки экспозиции — изложение тем.

Медленная часть Квинтета практически целиком построена на основе принципа развёртывания, исключая начальное изложение первой темы. Достаточно рыхлая главная тема оказывается наиболее устойчивым построением во всей форме, а её элементы, «собранные» при первом изложении в структуру большого предложения, в процессе развёртывания образуют новые варианты и сочетания. Подобное плавное движение приводит к своеобразной второй теме, которая, по сути, ограничивается автентической каденцией. Здесь, в условиях (обычно) ослабленной тональной функциональности и метра, одним из наиболее действенных способов обеспечить ощутимость перехода становится собственно мотивное развитие: именно оно через смену многих вариантов и их комбинаций постепенно приводит к новой теме, которая осознаётся лишь в момент её окончания.

Внутренние границы этой формы весьма размыты, и привычных обозначений оказывается недостаточно для фиксации её структуры. Для более точного отражения событий этой части полезно применить и иную графику, отчасти сходную со схемами полифонических форм. Но если для фуги, например, обыкновенно требуется не более двух-трёх символов разных тем, то здесь число мотивов может доходить до полутора десятков. С другой стороны, здесь отсутствует выраженная дифференциация голосов. Поэтому при сходной форме записи горизонтальные линейки могут использоваться для обозначения разных мотивов. Варианты мотивов в таком случае допустимо обозначать различными вариантами значков на соответствующих линейках. Дополненная обозначением и иных существенных явлений — тональностей (там, где они явственно ощутимы), каденций и устойчивых тематических образований, такая многокомпонентная схема достаточно полно отражает происходящие в музыкальной форме процессы.

В тех случаях, когда принцип развёртывания действует на протяжении *всей формы*, присутствуют все вышеизложенные способы функциональной дифференциации частей формы. Темы приобретают свою функцию благодаря яркому и выразительному мотивному материалу. Когда же тема представлена

целым комплексом мотивов, оказывается важным также повторение этого комплекса как целого (точно или с небольшими изменениями), закрепляющее его в качестве единого этапа формы. Ощущение неустойчивости создаётся в таком случае разрушением этих комплексов, полифоническим соединением отдельных мотивов и гармоническим варьированием. Участки изложения темы по этой причине обычно связаны со звучанием мотивов отдельно, часто даже с цезурами, а участкам развития, напротив, свойственны слитные переходы от одного к другому, иногда с соединением мотивов и их элементов между собой.

Подобный тип формообразования наблюдается в первой части Трио Чугаева. В ней совершенно явно прослушиваются контуры сонатной формы: экспозиция с главной и двумя побочными темами, разработка, реприза и кода-переход ко II части. Функциональная дифференциация, достигнутая таким образом без привлечения традиционных средств, оказывается достаточно сильной для того, чтобы создать слышимую сонатную форму. Подобный метод построения целостной формы можно назвать *крупномасштабным развёртыванием*. По сравнению с рассмотренными ранее примерами здесь наблюдается несколько бóльшая регулярность на самом мелком масштабном уровне, однако на уровне целого порою создаётся впечатление ничем не ограниченного приращения всё новых и новых структур, и только появление следующей темы обозначает начало очередного этапа развёртывания. Вся часть в таких условиях представляет собой единый процесс, лишь колеблющийся по степени устойчивости, но не имеющий значительных структурных отличий в устойчивых и неустойчивых частях.

Если абстрагироваться от конкретных особенностей музыкального языка Чугаева, обнаруживаются более широкие *перспективы метода* анализа, выработанного по отношению к его музыке. Для того чтобы выделить отдельные элементы, обозначить их связи и порядок чередования, вовсе не обязательно, чтобы эти элементы были мотивами. Достаточно, чтобы эти элементы были индивидуально различимы (и поэтому узнаваемы) и имели более

или менее очерченные границы. Кроме этого, они должны быть достаточно однородны, и общее движение должно осуществляться относительно равномерно.

В этом случае оказывается возможным построить аналогичную схему «распределения» элементов во времени, и с её помощью обнаружить закономерности формы высшего порядка, которые, разумеется, не всегда будут связаны с типовыми классическими формами по своему происхождению (как это оказывается у Чугаева). Такой метод в общих чертах схож с универсальной тетрадой гармонического анализа, предложенной Ю. Н. Холоповым (элементы–свойства–связи–система): в обоих случаях через изучение отдельных элементов, их свойств и связей, отыскивается индивидуальная система, регулирующая их взаимоотношения в конкретном образце.

В **Заключении** обсуждается вопрос о месте произведений А. Г. Чугаева в истории и теории музыки. Высокая художественная ценность его сочинений несомненна, как несомненна и их новизна, вуалированная принадлежностью к тональной традиции. Это «скрытое новаторство» актуализирует для теоретического осмысления целый комплекс интереснейших явлений, ещё не полностью подвластных музыкальной науке, и их изучение готовит почву для углублённого обсуждения общезначимых проблем теории.

*Публикации по теме диссертации в изданиях,
рекомендованных ВАК при Минобрнауки России*

1. *Иглицкий М.* Техника «привилегированных серий» Александра Чугаева [Текст] / М. М. Иглицкий // Научный вестник Московской консерватории. — 2017. — № 1 (28). — С. 124–150. — [1,2 п. л.]

2. *Иглицкий М.* Иллюзия традиционности: музыка Александра Чугаева [Текст] / М. М. Иглицкий // Журнал Общества теории музыки. — 2019. — № 2 (26). — С. 55–66. — [0,9 п. л.]

3. *Иглицкий М.* Александр Чугаев: композитор, исследователь, педагог [Текст] / М. М. Иглицкий // Научный вестник Московской консерватории. — 2019. — № 2 (37). — С. 156–173. — [1,3 п. л.]