

Музыка
И СОВРЕМЕННОСТЬ



МУЗЫКА

И СОВРЕМЕННОСТЬ

Сборник статей

выпуск



Редколлегия:

В. Д. КОНЕН
Л. А. МАЗЕЛЬ
М. Д. САБИНИНА

Составитель Т. А. ЛЕБЕДЕВА

Очередной выпуск сборника статей, посвященных разработке проблем теории, эстетики, фольклористики в современной — советской и зарубежной — музыке, предназначен музыкантам-специалистам, представляет интерес для студентов и учащихся музыкальных учебных заведений.

ИЗ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛЕНИНИАНЫ

Музыкальная Лениниана очень обширна — и количеством написанных произведений, и обилием жанров. Песни и оперы, хоровые произведения и симфонии, кантаты и оратории...

Конечно, при любом подробном «раскрытии» этого перечня в нем далеко не все окажется равноценным. И среди многих удачных, бесспорно талантливых сочинений правомерно выделить некоторые из них — «вершины», возвышающиеся над остальными и своими художественными достоинствами, и глубиной раскрытия высокой темы, и большой значимостью для развития каждого данного жанра. Среди монументальных сочинений здесь прежде всего должны быть названы такие произведения, как «Кантата к 20-летию Октября» С. Прокофьева, драматическая симфония «Ленин» В. Шебалина, Двенадцатая симфония Д. Шостаковича (посвященная памяти В. И. Ленина), «Патетическая оратория» Г. Свиридова. Знаменательно, что каждое из названных произведений посвящено раскрытию параллельно развивающейся и тесно взаимосвязанной тематики: Ленин — Октябрь — революционное обновление мира.

В настоящей статье хотелось бы обратиться к тому, с чего начиналась в монументальных жанрах музыкальная Лениниана. Речь идет о драматической симфонии «Ленин» В. Шебалина и «Кантате к 20-летию Октября» С. Прокофьева. Рассмотрение этих произведений позволяет установить и их значение в развитии и новаторском обновлении монументальных жанров, и их место и роль в воплощении ленинской тематики в советской музыке.

Драматическая симфония «Ленин» написана В. Шебалиным для чтеца, солистов, смешанного хора и большого симфонического оркестра, по поэме В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин». Композитор работал над произведением в 1931 году. Однако задумано оно было несколько раньше. Сам автор вспоминал по этому поводу: «Замысел этого сочинения был подсказан самим В. Маяковским. В 1929/30 году я работал над музыкой к его пьесе «Баня» (для театра им. Мейерхольда), и мы часто встречались. Однажды Владимир Владимирович сказал мне: «А вот не думаете ли вы, что из моего Ленина что-нибудь такое может получиться, вроде симфонии или оратории?» Мысль эта поразила меня...»¹.

По первоначальному замыслу произведение должно было состоять из четырех частей, в свою очередь делящихся на части, иначе говоря — из четырех симфоний. Таким образом, «Ленин» был задуман как симфоническая тетралогия, охватывающая основное сюжетное содержание поэмы В. Маяковского. Однако осуществленной оказалась лишь первая часть тетралогии, — трехчастная драматическая симфония, написанная по прологу поэмы В. Маяковского.

Симфония «Ленин» впервые прозвучала в Москве 11 января 1933 года. После ряда успешных повторных исполнений партитура сочинения была потеряна во время пожара в нотной библиотеке Большого театра. Найдена она была лишь в 1957 году. Композитор вновь вернулся к произведению. Вторая редакция свелась к нескольким купюрам в первой части, сделавшим ее архитектуру более стройной и цельной. Основной же тематизм сочинения остался без изменений².

¹ В. Шебалин. О пройденном пути. «Советская музыка», 1960, № 4, стр. 84.

² Тематико-структурный анализ произведения содержится в предисловии М. Сабининой к изданиям партитуры и клавира симфонии (М., Музгиз, 1960), в ее же статье «Симфония «Ленин» В. Шебалина» («Советская музыка», 1960, № 4), в статьях автора этих строк «В. Шебалин. Драматическая симфония «Ленин» (в сборниках «55 советских симфоний». Л., 1961, и «Советская симфония за 50 лет». Л., 1967) и «Симфония «Ленин» (газета «Советская культура» от 9 июля 1960 г.). Аналитический разбор первой части симфонии дан также в работе Вл. Протопопова «История полифонии в ее важнейших явлениях. (Русская классическая и советская музыка)». М., 1962, стр. 265—266.

Первая часть — *Allegro risoluto* — по своему драматургическому значению является развернутым прологом симфонического цикла. Музыка первой части — очень действенная и импульсивная, ярко и убедительно воплощает героическое начало. При этом она то окрашена в лирически-мягкие тона, то приобретает новую эпическую силу и, наконец, торжественным гимном победы звучит в коде. Своей многогранностью этот яркий музыкальный образ сродни поэтическому образу вождя в поэме Маяковского:

Он
 к товарищу
 милел
 людскою лаской,
Он
 к врагу
 вставал
 железа тверже.

Написана первая часть в форме фуги. Пример, когда fuga становится начальной («тезисной») частью монументального симфонического или инструментального цикла, является, вероятно, единственным в русской музыке и очень редким даже для мировой классики.

Что же привело композитора к такому творческому решению? Отнюдь не возможность неоклассической «реставрации» темы фуги. От классической полифонии Шебалин берет лишь ее «плоть», дающую широкие возможности для непрерывного развертывания, утверждения и образного переосмысления основного тематизма. Именно поэтому и сама форма фуги интерпретируется композитором очень своеобразно и имеет немало черт, сближающих ее с формой сонатного аллегро. Прежде всего, это наличие и самый характер интенсивной, драматически-напряженной разработки, отличающейся масштабностью и состоящей из нескольких разделов. Затем — возникновение столь же развернутой коды-итога. Наконец (и это главное), многочисленные образно-эмоциональные трансформации и интонационно-ритмические метаморфозы темы вступления и темы фуги, которые создают впечатление контрастного столкновения образов, столь типичного для сонатности.

Первая часть начинается властно-суровым вступлением. Проходящая в насыщенном звучании меди, ин-

тонационно основанная на напряженных тритоновых интервалах, тема вступления воспринимается как эпико-героический зачин¹. В то же время отмеченная напряженность интонаций, широта скандированного ритма придают теме характер ораторской декламации.

Эта же линия ораторского повествования продолжается в идущей вслед за темой вступления основной теме фуги (ц. 1)². Эмоциональная напряженность усиливается здесь интонационными и ладовыми особенностями темы — выразительной сменой натурального (эолийского), дорийского и фригийского минора³.

Нужно отметить, что уже экспозицию фуги композитор стремится насытить интенсивностью тематического развития, разработочностью: это придает особую действенную направленность музыкальной драматургии фуги. Для творческого стиля Шебалина рассредоточенная разработочность — качество вообще характерное.

Еще большую глубину, сосредоточенность приобретает тема фуги в начале разработки, дважды проходя в обращенном увеличении (цц. 8—11). В результате этих интонационных и ритмических изменений основная тема здесь до некоторой степени сближается с эпически широкой темой вступления. Она приобретает при этом новое важное качество — кантиленность, почти вокальную выразительность. В коде торжественным маршем звучит у струнных и деревянных духовых (ц. 31) ритмически заостренное начальное звено темы

¹ Заслуживает быть приведенным высказывание Вл. Протопопова: «Героическая фуга из «Прометея» (Листа. — В. Б.) осталась единственной на многие десятилетия, никто из западноевропейских и русских композиторов не создал героического образа в этой форме. Голько в советскую эпоху В. Шебалин в симфонии «Ленин» подхватил эту традицию». Вл. Протопопов, История полифонии в ее важнейших явлениях (Западноевропейская классика XVIII—XIX веков). М., 1965, стр. 412.

² Цифры (ориентиры) приводятся по изданиям партитуры и клавира симфонии — М., Музгиз, 1960.

³ Ладовая переменность темы, бесспорно, является отображением одной из часто встречающихся и существенных характеристик классической русской народной песни. Эта же близость к народнопесенному складу мышления характерна и для развития тематизма. Так в тональном соотношении темы и ответа налицо несвойственная классической фуге плагальность: си минор — ми минор.

тону су страницы оперной музыки Мусоргского (характерно и яркое тоновое сопоставление тональностей — фа мажор — ми-бемоль минор).

Постепенно музыка приобретает характер массового траурного шествия; мелодия баса-соло проходит на фоне выразительного оstinato движения басов (*pizzicato* виолончелей и контрабасов, ц. 13).

В кульминации вновь звучит у труб короткая фанфарная тема. Затем начинается реприза. В начале ее (ц. 15), в партии баса-соло окончательно выкристаллизовывается из речитатива структурно-четкая тема траурного марша. Ладовая окраска (фригийский минор) в сочетании с ритмической выразительностью придает теме оттенок суровой мужественности. Выразительные «уходящие» плагальные каденции ассоциируются с лирическими страницами симфоний Чайковского, Рахманинова.

Финал — *Moderato non troppo e risoluto*, вновь переносящий слушателя в атмосферу напряженной борьбы, драматургически перекликается с первой частью. Музыка третьей части передает ощущение новой романтики, которую в динамический стих Маяковского вдохнула стремительно идущая вперед жизнь.

Эта часть написана в развернутой сонатной форме со вступлением и кодой, являющейся эмоциональным итогом всей симфонии. После начальных тактов, звучащих грозным призывом оркестрового *tutti*, вступает хор. Его начальная тема-речитатив вновь интонационно близка теме фуги первой части симфонии. И вновь же эта интонационная близость подчеркивается «островками» почти цитатного воспроизведения самой темы фуги.

Главная партия финала (ц. 5, *Allegro giusto*) изложена в виде фугато. Ее тема несет на себе основную эмоциональную и музыкально-драматургическую нагрузку. Несомненна ее интонационная и ладовая близость к теме фуги первой части симфонии. В жанровом же отношении данная тема близка русской эпической песенности и ассоциируется с картинами народной борьбы в оперной и хоровой музыке Мусоргского (вспомним хор «Расходилась, разгулялась...» из оперы «Борис Годунов», а также хор «Поражение Сеннахериба»).

Побочная партия (ц. 13) состоит из вокальных диалогов, идущих на фоне оркестра и интонационно родственных аналогичным диалогам во вступлении финала.

Если в экспозиции преобладают структурно-четкие построения, жанрово связанные с песенностью, то в разработке немало речитатива. «Цементирующим» началом здесь вновь является полифония.

После репризы (ц. 30), более динамичной и сжатой, чем экспозиция, в коде (ц. 47, *Maestoso*) звучит в увеличении ритмически-измененная тема фуги первой части. Она проходит здесь *ppp* (своеобразная «тихая кульминация»). Как видно, эта тема появляется в симфонии в наиболее драматургически-важные, узловые моменты. Такая тематическая реминисценция в коде подводит итог сложным драматическим коллизиям всего цикла, привносит в симфонию черты поэчности¹.

Эмоциональным выводом всего произведения звучат заключительные слова хора: «По всему по этому в глуши Симбирска родился Ленин». Стремительно лаконичный взлет к ликующему звучанию хорового и оркестрового *tutti* (на слове «Ленин!») завершает произведение.

В симфонии «Ленин» проявились лучшие черты творчества В. Шебалина, характерные особенности его стиля. Ясно ощутимая национальная почвенность музыкального языка, предопределяемая прочной опорой на русскую классическую народную песню; творческое развитие традиций русской классики, в особенности, Мусоргского, Бородина, Танеева; стремление к глубокому обобщенному отражению жизненно-значимого содержания в монументальных симфонических формах; исключительно активное, чуждое инертной схематичности, отношение к самой форме, подчинение ее строения и развития индивидуальным особенностям музыкальной драматургии данного сочинения: последовательно воплощаемый монотематизм, придающий музыкальной образности сквозное и целостное развитие; полифоническая насыщенность письма; наконец, яркость, рельефность и красота основных мелодических обра-

¹ Схожая по своему драматургическому значению кода-реминисценция содержится в финале Шестой симфонии Прокофьева.

зов — все это нашло свое отражение в симфонии «Ленин» и определило творческую удачу композитора.

После первых исполнений симфонии мнение музыкальной критики не было единодушным. Отдельные выступления содержали в себе элементы серьезного анализа произведения, давая ему общую положительную оценку. Так, А. Гаямов, в частности, писал: «Искусно владея большой оркестровой формой, В. Шебалин разворачивает перед слушателями грандиозное полотно, расцвеченное интересными мыслями и представлениями... В. Шебалин по праву взялся за переложение на язык музыки волнующих идей нашего времени»¹. Но раздавались и другие голоса, начисто отрицавшие художественные достоинства симфонии. В особенности неистовствовала рапмовская критика, в частности, музыковед Б. Пшибышевский. Композитору инкриминировались и консерватизм общеэстетических позиций, и ретроспективность музыкального языка, и попытка втиснуть поэзию Маяковского в «прокрустово ложе» симфонических форм.

Единственным подробным аналитическим очерком о произведении, содержащим при этом некоторые выводы стилистического характера, явилась статья А. Острецова. Отдельные наблюдения автора отличаются тонкостью и точностью подмеченных деталей. Но при этом статья не свободна от прямых ошибок. Так в ней без всяких оснований говорилось о «преобладании живописности над конструктивными требованиями формы»². Между тем, и для творчества Шебалина в целом, и для данного произведения в особенности характерны как раз противоположные качества — логичность симфонического развертывания, широта и целостность музыкального мышления. Если не знать «предыстории» произведения, то трудно поверить, что это — новая редакция много лет назад созданной партитуры, до того созвучна музыка симфонии строю чувств и мыслей советского человека наших дней. В большой степени это достигается органическим

¹ А. Гаямов. Три певца своей молодости. Газета «Вечерняя Москва» от 10 января 1933 года.

² А. Острецов. «Ленин». Симфония В. Шебалина. «Советская музыка», 1934, № 3, стр. 16.

тость и искренность этой музыки донесут ее до нашего слушателя»¹.

Судьба сочинения сложилась необычно. К сожалению, «Кантата к 20-летию Октября» не была исполнена сразу после ее написания. Здесь, бесспорно, отрицательно сказался субъективно-волюнтаристский подход некоторых ответственных работников тогдашнего Комитета по делам искусств. По словам И. Нестьева, «председатель Комитета П. М. Керженцев осудил метод прямого «омузыкаления» публицистической прозы, и отвергнутая партитура была надолго упрятана в архив»². Определенное значение мог иметь и случайный фактор — неудовлетворительное авторское воспроизведение кантаты на предварительном ее прослушивании. Интересно свидетельство присутствовавшего при этом М. А. Гринберга: «Я помню, как Платон Михайлович (Керженцев. — В. Б.) сказал: «Что же вы, Сергей Сергеевич, взяли тексты, ставшие народными, и положили их на такую непонятную музыку?» Нужно сказать, что Прокофьев пел очень скверно, хотя великолепно играл на рояле. Возле него сидели А. В. Гаук и Б. Е. Гусман. Никаких нотных дубликатов материала у нас на руках не было. Очевидно, критика была полностью принята автором и в результате произведение пролежало без движения 28 лет!»³.

Первоначально композитор предполагал назвать кантату «Ленин» (или «Мы идем») ⁴. Этим он, видимо, хотел подчеркнуть и удельный вес ленинских источников в текстовой основе произведения, и основополагающее значение этих источников в раскрытии литературной сюжетики сочинения. Поставленные в первоначальный ее заголовок слова «Мы идем» являются, как мы увидим, началом знаменитой ленинской фразы из

¹ Расцвет искусства. «Правда» от 31 декабря 1937 г.

² И. Нестьев. О Ленинской кантате. «Советская музыка», 1970 г. № 4, стр. 98.

³ Воспоминания опубликованы в журнальной подборке «Редакционные беседы» — «Советская музыка», 1968, № 1, стр. 21. Об априорно-отрицательном отношении см. также письмо Прокофьева к В. В. Алперс от 26 августа 1937 г. («Музыкальное наследство», т. 1. М., 1962, стр. 430).

⁴ См. об этом в цитированной статье И. Нестьева («Советская музыка», 1970, № 4, стр. 96).

«Что делать?», породившей, кроме того, и название четвертой части кантаты.

Несколько позже, однако, композитор остановился на названии «Кантата к 20-летию Октября». Можно предполагать, что весомой причиной для этого явилось вполне естественное нежелание композитора назвать свое произведение тождественно драматической симфонии В. Шебалина, начавшей двумя годами раньше свою концертную жизнь и уже получившей широкий общественный отклик. Так или иначе, но окончательное название — «Кантата к 20-летию Октября» — было дано самим композитором. Поэтому предлагаемая И. Нестьевым «обратная» замена его¹, на наш взгляд, не имеет под собой каких бы то ни было весомых оснований.

«Кантата к 20-летию Октября» была впервые исполнена в Москве 5 апреля 1966 года. Огромный успех сочинения на премьере и повторных исполнениях явился самым красноречивым и блестящим подтверждением плодотворности смелых творческих исканий композитора, глубокой идейно-художественной значимости этого во многом необычного произведения.

По словам Прокофьева, «главнейшими темами произведения являются Великая Октябрьская социалистическая революция, победа, индустриализация страны и Конституция»².

Однако эта сюжетность не полностью «синхронна» расположению частей. Восьмая часть кантаты вообще не «вмещается» в указанную автором тематику. В этом нет ничего неожиданного — содержательная музыка всегда оказывается богаче словесной схемы-плана. Но, в соответствии с замыслом, сам принцип объединения частей в более крупные разделы проведен композитором очень последовательно. Первые три части образуют развернутый пролог кантаты: следующие части посвящены становлению и свершению революции; седьмая и восьмая части — ее победе и всенародному прощению с Лениным; девятая и десятая — героическому труду народа-преобразователя, становлению нового общества.

¹ И. Нестьев. Цитированная статья в «Советской музыке», стр. 98.

² Цитированная статья в «Правде».

Необходимо сразу же подчеркнуть: и сам выбор текстов, и их музыкальное осмысление позволяют говорить не о детализированной (и тем более «иллюстративной»), а об обобщенной сюжетности — о сюжетности, раскрывающей героике больших чувств и событий.

Если драматическая симфония «Ленин», естественно, полностью лежит в русле музыкальной Ленинианы, то в прокофьевской кантате ярко проявляется упоминаемое выше сочетание конкретной тематики «Ленин — Октябрь — революционное обновление мира». Поэтому здесь представляется целесообразным остановиться на четырех частях кантаты, в наибольшей степени связанных с многогранно раскрываемым образом Ленина и вдохновленных светочем гениальной ленинской мысли¹.

Это, прежде всего, четвертая часть — «Мы идем тесной кучкой». Текст ее заимствован из ленинской работы «Что делать?».

«Мы идем тесной кучкой по обрывистому и трудному пути, крепко взявшись за руки»².

Эта глубоко впечатляющая музыка очень лаконична, ее протяженность находится словно в обратной пропорции к ее образной выразительности. В тихом звучании основной темы зарождается волнующий в своей суровой сдержанности и высокой человечности образ — словно сквозь завесу времени проступили дорогие черты тех, кто во главе с Лениным прокладывал начало трудного пути...

От русской песенности идет не только образный строй этой завораживающей мелодии, но и основной принцип ее развития, основанного на свободной вариантности тонко, порою незаметно изменяемых интонаций темы в каждом последующем ее проведении.

Особой эмоциональной выразительности тема достигает в конце части. Здесь она проходит уже не полностью, а преимущественно в виде четырехкратно повторяемого начального четырехтактного звена, наиболее впечатляющего своей волевой собранностью, особой

¹ Произведение в целом рассматривается в статье автора этих строк — «Утверждение героики» («Советская музыка», 1966, № 11).

² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, изд. 5, т. 6. М., 1959, стр. 9.

интонационной строгостью. Преддверием грядущей победы звучат крылатые ленинские слова: «Мы соединились, по свободно принятому решению... и выбрали путь борьбы, а не путь примирения»¹.

Музыка четвертой части, предвосхищающая высокую эпическую «Семена Котко», «Войны и мира», Пятой и Шестой симфоний², является гениальной образной находкой, редкой даже для Прокофьева. В этом проявилось одно из драгоценнейших качеств его гения. Перо Прокофьева словно не знало границ времени и расстояний. В глубоко своеобразном прокофьевском претворении получали новое звучание старая русская лирическая песня и темпераментная итальянская тарантелла, задорный пионерский марш, и гневный набат новгородского вече... «Он умел слышать время»³, — сказал о нем Илья Эренбург. Сумел Прокофьев «расслышать» и могучее дыхание ленинских идей, возвестивших новую эру еще на заре нашего века.

Шестая часть — «Революция» — отмечена высокой драматической напряженностью. Интересна она и с точки зрения нахождения новой музыкальной выразительности, скрытой в интонациях живой человеческой речи. В этой части использованы фрагменты из ленинских работ — «Кризис назрел», «Большевики должны взять власть», «Марксизм и восстание», «Советы постороннего». «Письмо к товарищам», «Письмо к товарищам большевикам, участвующим на областном съезде Советов Северной области» и из исторического «Письма членам ЦК», написанного в канун Октябрьского вооруженного восстания⁴.

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, изд. 5, т. 6. М., 1959, стр. 9.

² Особенно явственно предвосхищение маршевого *Andante molto* из первой части Шестой симфонии.

³ С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, стр. 479.

⁴ См.: В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, изд. 5, т. 34, страницы соответственно 272—283, 239—241, 242—247, 382—384, 398—418, 385—390, 435—436. Текстовые заимствования из этих ленинских работ были впервые указаны в статье И. Нестьева «Октябрьская кантата Сергея Прокофьева» («Музыкальная жизнь», 1966, № 7), в его же цитируемой здесь статье («Советская музыка», 1970, № 4), а также в упоминаемой здесь статье автора этих строк («Советская музыка», 1966, № 11) и его же публикации «В озарении ленинской мысли» («Советская культура» от 2 апреля 1970 г.).

«Кризис назрел...

Все будущее русской революции поставлено на карту.

Победа восстания обеспечена...

Момент такой, что промедление в восстании понстине смерти по-
добно.

Взять власть сразу и в Москве и в Питере (неважно, кто нач-
нет)...

Нельзя ждать!!! Можно потерять все!!!»

Для каждой из образно-емких ленинских фраз композитор находит свое интонационное воплощение, словно сталкивая в диалоге различные группы «участников действия». Создается неповторимая по выразительности многоплановая звуковая панорама, рождающая ощущение широкого пространства, движения человеческих масс, идущих на приступ старых жизненных устоев... Подобная многоплановость позднее скажется у Прокофьева в драматургической организации массовых сцен в «Семене Котко» и «Войне и мире». Было бы ошибочным усматривать в таких творческих решениях поверхностную иллюстративность (в которой порой незаслуженно упрекали композитора), самоцельное «любование деталью». Налицо острая интонационная характерность, которая придает еще ббльшую глубину и своеобразию обобщенной эмоциональной выразительности. Недаром в этой части наиболее явственны параллели с музыкальной драматургией и интонационным языком Мусоргского, гениального мастера широких народных сцен, умевшего за движением масс увидеть и услышать движение истории...

Седьмая часть — «Победа». В ней использованы фрагменты из выступлений В. И. Ленина, относящихся уже к послеоктябрьскому периоду. Это «Речь на беспартийной конференции Благущее-Лефортовского района 9 февраля 1920 г.», «Речь на торжественном заседании пленума Московского совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов, МК РКП(б) и МГСПС, посвященном 3-ей годовщине Октябрьской революции, 6 ноября 1920 г.», работа «Очередные задачи советской власти»¹.

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, изд. 5, соответственно т. 40, стр. 125—128; т. 42, стр. 1—6; т. 36, стр. 165—208.

Эта часть — первая развернутая кульминация грандиозного цикла, притом кульминация своеобразная, лирическая.

Многие композиторы и раньше, и в наши дни стремились отобразить эмоционально-образную наполненность первых советских песен в своеобразной «сдержанной гимничности». К сожалению, нередко результатом такого жанрового переосмысления массовой песенности являлись холодно-официальные оды. И вот, более тридцати лет тому назад Прокофьевым была поставлена та же творческая задача музыкального отображения великой Революции — очищающей и несущей свет. Поставлена — и блистательно решена.

«Товарищи! Мы подходим к весне, пережив небывало трудную зиму холода, голода, сыпняка и разрухи¹. Сегодня мы можем праздновать нашу победу».

Словно из сумрака ночи рождается солнечно-светлый разлив мелодии, предвосхищающей радостную эпическую «Здравицу» и «На страже мира». Величаво и тепло распето в до мажоре это дорогое сердцу слово — «Товарищи!». Мягкие басы струнных и удивительно богатая «аккордовая прослойка» кларнетов словно вуалируют прорвавшуюся было открытую фанфарность. Революция — это идея, знамя, эпоха. Но революция — это еще и люди, обыкновенные наши люди. Героика спускается с пьедестала и становится нормой бытия...

Восьмая часть — «Клятва Сталина» — по настроению и интонационному облику в какой-то степени перекликается с четвертой частью кантаты. Однако мужественная эпичность образа все же уступает здесь место скорбному звучанию реквиема. Сопоставление двух хоров в выразительном диалоге словно воскрешает высокий стиль античной трагедии. В шестикратно повторяемом «Клянемся тебе, товарищ Ленин...» звучит и острая боль миллионов сердец, и гимн бессмертию, и клятва — клятва самому дорогому, вечно живому человеку, клятва самим себе — довести до конца ленинское дело.

¹ У В. И. Ленина — «железнодорожной разрухи» (см. т. 40, стр. 127).

Выше уже говорилось о том, что сюжетность «Кантаты к 20-летию Октября» носит обобщенный характер. Исходя из конкретных фактов и событий живой истории, композитор поднялся до больших героико-эпических обобщений. Обобщенная сюжетность кантаты сродни героике и напряженному драматизму «Оптимистической трагедии» Вишневого, эпическому «громадью» революционных поэм Маяковского. Эпическая обобщенность кантаты непосредственно предвосхитила музыку «Александра Невского».

В «Кантате к 20-летию Октября» многое идет от смелого эксперимента — слишком необычной была задача музыкального осмысления выбранных текстов. Прокофьев всегда любил творческий поиск, он жил в нем. В то же время бесспорно и то, что в целом это сочинение далеко выходит за рамки творческого (а тем более «рабочего») эксперимента. В целом оно воспринимается сегодня во всей своей классической ясности.

Особо следует сказать о составе исполнителей. Как пишет сам композитор, «Кантата написана для двух хоров — профессионального и самодеятельного — и четырех оркестров — симфонического, духового, шумового и баянистов¹. Для ее исполнения требуется не менее 500 человек»². В чем же причина единственного в творчестве Прокофьева обращения к подобному составу исполнителей? Ведь даже состав взятого отдельно от хоров оркестрового комплекса является не только «чрезмерным» (по существующей в инструментовке классификации), но и синтетическим.

По этому поводу М. Сабина высказывает мнение, что «грандиозность содержания, острая публицистичность и плакатность текстов потребовали, естественно, грандиозного арсенала звуковых средств»³. Такая взаимозависимость образного содержания и выразительных средств в принципе возможна. Но обязательной «естественности» здесь, конечно, нет. Смог же Мясковский в Шестой симфонии великолепно выразить

¹ Баянисты играют на так называемых «оркестровых гармониках», которые в нотографическом справочнике сочинений Прокофьева («Советский композитор», М., 1962) ошибочно названы аккордео-нами. — В. Б.

² Цитированная статья в «Правде».

³ Цитированная статья.

грандиозность содержания, использовав лишь обычный состав большого симфонического оркестра и хора! Дело, очевидно, заключается не только в образном содержании, но и в конкретных (и, может быть, порою скрытых) жанровых особенностях данного сочинения.

Прокофьев, как известно, с непревзойденным мастерством умел быть экономным в средствах. Вряд ли возможно, чтобы произведение, рассчитанное на несколько коллективов общей численностью в пятьсот человек, предназначалось им лишь для двух тысяч человек, сидящих в зале! Да и сам характер музыки требует здесь единовременного и активного общения с более широкой аудиторией — об этом говорит и предусматриваемый композитором факт привлечения к исполнению кантаты самодеятельного хора. Кроме того, эта музыка требует и «пространства». Вероятно поэтому Прокофьев, подчас оперируя двумя хорами, в то же время нигде в десятичастной кантате не применяет вокальных соло (хотя с точки зрения чисто музыкальной выразительности сольные эпизоды могли быть уместны, а в пятой, шестой и седьмой частях — даже желательны).

Уместно напомнить, что в 1936—37 годах, то есть тогда же, когда Прокофьев работал над «Кантатой к 20-летию Октября» несколько французских композиторов (в их числе были А. Онеггер, Д. Мийо, Ж. Ибер. Ш. Кёклен) написали музыку для одной из «Драм о революции» Р. Роллана — «14 июля» и к спектаклю «Свобода». Обе постановки (первая была осуществлена по инициативе Народного фронта) предназначались для воплощения на площадях Парижа, — традиции «открытых» музыкально-драматических представлений и празднеств с участием сводных коллективов во Франции идут еще от славных времен «Марсельезы» и «Карманьолы»¹. Наконец, уже в наши дни мы являемся свидетелями таких массовых музыкальных празднеств, с широким, действительно народным активным участием в них, как знаменитые прибалтийские «праздники песни». Идущие от старинных традиций, они приобрели в наше время особую массовость.

¹ Схожую режиссуру имела и пражская премьера «Жанны д'Арк» Онеггера.

Хочется, чтобы новаторство композиторского замысла и его воплощения в прокофьевской кантате предопределили и новаторское исполнение, творческие поиски его режиссуры! Думается, что это монументальное, массовое по составу участников, и обращенное к массовой же аудитории произведение будет еще более рельефно и ярко восприниматься, выйдя за узкие пределы концертного зала¹. Кроме «открытого» исполнения, новую жизнь подобному сочинению могли бы дать экран и телевидение. Эта возможность тем более заслуживает внимания, что экранизаций музыкальных произведений у нас не так уж много, удачных — еще менее того, а экранизации современных музыкальных произведений (удачные вкуче с неудачными) являются пока крайне редкими.



Симфония «Ленин» и «Кантата к 20-летию Октября» внесли много принципиально нового в развитие кантатно-ораториальных жанров.

Композиторы по-разному обозначили жанры своих произведений. Если Шебалин избирает более дифференцированное название «драматическая симфония», то Прокофьев довольствуется названием «кантата», гораздо более общим. В то же время «Кантата к 20-летию Октября» не является обычным сочинением кантатно-ораториального жанра. Самостоятельное звучание оркестра в четырех частях (по длительности это примерно половина музыки), его выразительное значение в других частях, образная и композиционная многоплановость звучания хоров и оркестра, монументальность и масштабность сочинения, выражающиеся как в его развитии, так и в составе исполнителей — все это приближает «Кантату к 20-летию Октября» к драматической симфонии. И это собственно-прокофьевское насыщение кантатно-ораториального жанра «больших полотен» выполнено композитором впечатляюще и убе-

¹ Наряду с открытым исполнением заслуживает быть изученной целесообразность исполнения кантаты во Дворце спорта Центрального стадиона имени Ленина, где в свое время хорошо прозвучала под управлением Л. Стоковского Одиннадцатая симфония Д. Шостаковича.

дительно. Более того — сам жанр драматической симфонии получает в прокофьевском произведении качественно новое развитие.

Обычно (и совершенно правомерно) жанр драматической симфонии связывается с именем Г. Берлиоза — вспомним, например, его «Траурно-триумфальную симфонию» с хором. Однако значение хора, а также и струнного оркестра, является в этом произведении в определенной степени прикладным, «служебным», а не органически-необходимым, что отмечал и сам композитор¹.

Разумеется, как в плане функциональной значимости оркестра, так и в более широком аспекте, ни «Кантата к 20-летию Октября», ни симфония «Ленин» не являются простым воскрешением драматического симфонизма Берлиоза, в котором ощутимо тяготение к оперному стилю, обилию вокальных диалогов (например, в драматической легенде «Осуждение Фауста»). Правда, само по себе вокальное начало у Шебалина и особенно у Прокофьева получает гораздо более широкое претворение, чем в «Траурно-триумфальной симфонии», в которой оно возникает лишь в финале, как закономерный результат предшествующих музыкально-драматических коллизий. Но при этом драматический симфонизм остается для этих композиторов прежде всего подлинным симфонизмом, с присущей ему целостностью последовательно развертываемой музыкальной драматургии.

Большое значение для драматического симфонизма имеет и обновление интонационного строя. Кроме отмеченного прямого проникновения вокального начала, для Прокофьева, как и для Шебалина (а позже — и для Свиридова), большое значение имело насыщение самого инструментализма живительными интонациями вокального мелоса, то есть то качество, когда по образному выражению Б. Асафьева, «инструментализм воспринимается в напевном колорите»². Сравнивая в этом смысле оба интересующих нас произведения, необходимо отметить значительную родственность их

¹ См.: Гектор Берлиоз. Мемуары. М., 1962. стр. 354.

² Б. В. Асафьев. О русской песенности. Избранные труды, т. 4. М., 1955, стр. 82.

жанровых и интонационных истоков. И Прокофьев, и Шебалин явственно тяготеют к русской героико-эпической песенности. Заметим, что эта линия отечественного искусства (классическое ее претворение, например, песня Михайлы Тучи у Римского-Корсакова) не очень-то интенсивно развивалась в больших жанрах советской музыки 30—40-х годов. Позже Д. Шостакович («Песнь о лесах», отчасти Двенадцатая симфония), Г. Свиридов («Патетическая оратория») активно разрабатывали эту воистину золотonosную жилу нашего национального мелоса. В предвоенные же годы Прокофьев и Шебалин были одними из немногих авторов, обративших внимание на этот фольклорный пласт.

Не прошел Прокофьев и мимо интонационной сферы советской массовой песни¹. Однако это ярче сказалось в других его произведениях («Песни наших дней», соч. 76, написанные почти одновременно с первой октябрьской кантатой, или «Семь массовых песен», соч. 89).

Говоря о своем творчестве, Прокофьев писал: «...новая интонация — вещь незаметная: новую интонацию слушатель встречает как нечто не лезущее в душу и проходит мимо, ничего не заметив... Мелодия, в которой открыты новые изгибы и интонации, сначала вовсе не воспринимается как мелодия, потому что она пользуется оборотами, до сих пор мелодическими не считавшимися. Но если автор прав, то значит он расширил диапазон мелодических возможностей, и слушатель неминуемо последует за ним...»².

К счастью, несмотря на огромную трудность творческой задачи, Прокофьев оказался «прав» в своих напряженных интонационных поисках. Оправдались и надежды композитора, что «порывистость и искренность этой музыки донесут ее до нашего слушателя».

Симфония «Ленин» явилась первым крупным музыкально-текстовым произведением, утверждающим новый идеал столь же новыми выразительными средства-

¹ Отмечаемое М. Сабининой (см. упом. издание партитуры, предисловие, стр. 5) аналогичное воздействие массовой песенности на интонационный строй симфонии «Ленин» представляется гораздо менее заметным.

² С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, стр. 179.

ми. Это сочинение было к тому же первым крупным музыкальным отображением поэзии Маяковского, долгое время молчаливо (а порою и декларативно) считавшейся «немузыкальной».

Перед Прокофьевым стояла еще более сложная творческая проблема. Ведь в основе «Кантаты к 20-летию Октября» — тексты, явно прозаические по форме. В них нет даже скрытой строфичности, не говоря уже о силлаботонической организации текстовой структуры, столь привычной и «удобной» для ее вокального воплощения. Еще более сложным для музыкального отображения является здесь само содержание текстовых источников. Впервые в истории мировой музыкальной культуры текстовую основу сочинения составили произведения научного материализма. И по своему содержанию, и по своей структурной организации текстовая основа кантаты в приложении к музыкальному искусству выглядит очень необычной и сегодня, тридцать пять лет спустя после создания этого сочинения. Но в том-то и проявились гениальность Прокофьева, и его основное новаторское достижение, что в научной мысли, запечатленной в бессмертных строках классиков марксизма, он сумел открыть новую поэзию и новую красоту, выявив ее в красоте музыки.

Принципиальное значение имеет творчески-вдумчивое отношение композитора к текстовой основе сочинения. Здесь необходимо отметить, что некоторые ленинские высказывания в кантате звучат по-иному: «Все будущее революции поставлено на карту... Успех революции зависит от двух-трех дней! ...Флот, Кронштадт, Выборг, Ревель могут и должны идти на помощь». Эти небольшие изменения были, по-видимому, вызваны спецификой вокального воплощения, индивидуальной выразительностью мелодических интонаций. Кроме того, Прокофьев порою применяет своеобразный «синтез» (в одной фразе) различных ленинских высказываний. Так, в шестой части кантаты у хора звучит: «Момент такой, что промедление в восстании поистине смерти подобно». Основой этого текста послужили два ленинских высказывания: «Момент такой, что промедление поистине смерти подобно» (том 34, стр. 385); и «Яснее ясного, что теперь уже поистине, промедление в восстании смерти подобно» (там же, стр. 435).

Нужно подчеркнуть также, что высказывания, взятые из различных ленинских работ, используются Прокофьевым не в порядке их изложения в первоисточниках — такая последовательность была бы лишена внутренней логики, поскольку речь идет не о целостно используемых работах, а об отдельных их фрагментах. Ленинские высказывания представлены в «Кантате к 20-летию Октября» в виде свободного монтажа, в соответствии с логикой драматургического развертывания музыкального произведения.

В работе Прокофьева над текстом Октябрьской кантаты проявилось активное творческое осмысление композитором гениальных ленинских идей. В различных деталях этой работы (выбор текстов, их размещение, порою «синтез») нельзя не заметить ярко выраженную художественную «сверхзадачу» — за текстом отдельных высказываний увидеть главное и общее, породившее эти бессмертные строки — светоч ленинской мысли¹.

Но скупой перечень ленинских высказываний говорит не только об этом.

В четырех частях кантаты использованы фрагменты из десяти ленинских работ (включая «Что делать?»). Это значительно больше — и по количеству частей кантаты, и по количеству нашедших в них отражение произведений научного марксизма и, наконец, по «развертыванию во времени» (то есть по «чистому» звучанию) — чем все другие текстовые источники, рассматриваемые по отдельности и в целом.

Из сказанного становится ясным, что Ленин явился для Прокофьева «главным автором» в текстовой первооснове этого монументального и впечатляющего в своей художественной яркости произведения.

Разумеется, и обновление жанра, и поиски новых интонационных средств выразительности, и обращение к необычным текстовым источникам для Прокофьева, как и для других крупных реалистов-новаторов, не были самоцелью. В данном случае это было творческим следствием обращения к совершенно новой тематике.

¹ Не эта ли вдумчивость, не эта ли бережность в высоком смысле слова характеризовала, при всей композиторской смелости, и работу Мусоргского в выборе пушкинских строк для партитуры «Бориса Годунова»?

Эту прямую связь подчеркивал и сам Прокофьев, когда писал о поисках «музыкального языка, которым надо было говорить о советской жизни». Через год после окончания кантаты он вновь, хотя и в более общей форме, возвращается к этой же мысли: «Я долго думал над тем музыкальным стилем, в котором следует писать советскую оперу... Полагаю, что теперь этот стиль мне достаточно ясен»¹. Действительно, музыка «Семена Котко» явилась достойным результатом этих напряженных творческих поисков.

Еще и сегодня приходится слышать о том, что установление конкретной связи между «событийностью» программной музыки и ее интонационным составом есть дань эстетической вульгарности. Но все дело «только» в том, является ли эта связь в рассматриваемом проявлении музыкального творчества реально существующей, эстетически оправданной, а стало быть, и художественно-необходимой. После двадцатых годов, когда на «переднем крае» творческих завоеваний в интонационном обновлении музыкального языка утвердилась советская массовая песня², Прокофьев и Шебалин нашли глубоко своеобразное раскрытие новой тематики, напоенной героикой рождения и становления нового мира, в крупных музыкально-текстовых произведениях. Значение этих волнующих музыкальных памятников Революции, Ленину трудно переоценить.

Закономерно сравнение прокофьевской кантаты и симфонии «Ленин» с одним из наиболее крупных произведений послевоенных лет — «Патетической ораторией» Г. Свиридова. В этих произведениях есть родственные черты — стремление к «плакатности» эпического высказывания, «крупному плану», к образной многогранности, тяготение к народно-песенным интонационным истокам. Но немало и существенных различий.

Оратория Свиридова сочетает поэтические фрагменты из различных произведений Маяковского, объединяемые общностью идейного замысла. Прокофьевская кантата еще более широка в своих текстовых истоках, в то время, как симфония «Ленин» написана по про-

¹ С. С. Прокофьев. Мои новые работы. «Литературная газета» от 20 сентября 1938 года.

² Новое бурное интонационное обновление массовой песни принесли годы Великой Отечественной войны.

логу одной поэмы, с развитием целостных линий. Свиридов во многом опирается на русскую революционную и массовую песню. Прокофьев и Шебалин также не прошли мимо этого пласта современного народного песнетворчества, но в целом им оказалась более близкой русская эпическая песенность, получившая яркое развитие еще в творчестве кучкистов. Свиридов смело вводит в партитуру мелодекламацию, нередко обращается к речитативу. Прокофьев и Шебалин в данных произведениях избегают мелодекламации (в симфонии «Ленин» чтецу принадлежат лишь стихотворные интерлюдии между частями), а речитативу предпочитают внутренне-законченные мелодические построения. Как видно, эти сочинения во многом словно спорят друг с другом. И это хороший творческий спор, ибо в конечном счете и музыкальная Лениниана, и высокая тематика Октября получают разнообразное ярко индивидуальное стилистическое выражение.

Первые произведения музыкальной Ленинианы наметили своеобразные и перспективные творческие пути ее развития. Плодотворные поиски в этом направлении продолжают и сегодня. Так А. Спадавеккиа создал ораторию «Ленин — сердце земли», являющуюся, по словам автора, «симфонией-ораторией, отдельные части которой объединены «сквозными» музыкальными темами»¹.

Другого композитора — А. Флярковского — привлекла иная творческая возможность: «Как композитор, много работающий в песенном жанре, я не мог и в оратории пройти мимо песни... Я стремился найти обобщенное выражение интонаций массовых, демократических. Надо было вести поиски языка, привычного широким кругам слушателей, и вместе с тем избежать примелькавшихся уже оборотов музыкальной речи. Мне очень хотелось на языке, знакомом слушателю, сказать ему какие-то новые и важные слова»².

Нетрудно увидеть в обоих случаях развитие определенных творческих тенденций, проявившихся уже в первых монументальных произведениях музыкальной

¹ «Ленин — сердце земли». «Программы радио и телевидения», 1969, № 50, стр. 30.

² А. Флярковский. Бессмертие. «Музыкальная жизнь», 1969, № 23, стр. 2.

Ленинианы. Такое взаимодействие нового и утвердившегося ранее определяется развитием действительно передового искусства нашего времени, в котором, как об этом сказано в Программе КПСС, «смелое новаторство в художественном изображении жизни сочетается с использованием и развитием всех прогрессивных традиций мировой культуры»¹.

В последние годы появились новые значительные произведения кантатно-ораториального жанра. Назовем здесь кантату А. Холминова «Ленин с нами», кантату А. Эшпая того же названия, «Оду Ленину» А. Арутюняна, кантату «Про Ленина» Я. Вайсбурда. Разумеется, в каждый момент любой, даже самый полный перечень произведений, вдохновленных бессмертным образом Ленина, окажется неминуемо устаревшим.

Останется ли прокофьевская кантата единственным опытом обращения к гениальному ленинскому наследию — не только как к идейной основе художественного творчества, но и как к непосредственно конкретному источнику творческого вдохновения, наконец, как к литературной основе крупного музыкального произведения? Это покажет будущее. Дело ведь не только в огромной творческой ответственности композитора, ставящего перед собой подобную задачу, — это подразумевается само собой. Не надо забывать, что гениальная ленинская мысль получила большое, впечатляющее музыкальное воплощение именно в творчестве такого выдающегося художника, каким был Прокофьев.

Но наше время выдвигает все новые имена высоко-талантливых композиторов, чьи смелые искания вдохновлены наиболее волнующими идеями времени, порождающими и музыкальную Лениниану, и музыкальную эпическую Октябрь, и художественное отображение героики сегодняшних дней. В этих напряженных поисках закономерны и обращения к принципиально новой литературной основе. Непроторенными путями пришли к своему большому успеху и Родион Щедрин, обратившийся в своей оратории «Ленин — в сердце народном» к малоразработанным пластам животворного русского

¹ Программа Коммунистической партии Советского Союза. М., Политиздат, 1967, стр. 131.

музыкального фольклора, и венгерский композитор Иштван Селени, создавший ораторию «Десять дней, которые потрясли мир» по мотивам известной героической хроники Джона Рида. Московский композитор Н. Сидельников создал симфонию «Гимн природе» на текстовой основе «Диалектики природы» Ф. Энгельса. По признанию автора, в работе над этим сочинением большое творческое значение имел для него опыт Прокофьева.

Музыкальная Лениниана живет, обновляется, ширится. Новые имена, новые поэтические строки, новые мелодические интонации... И в этом постоянном творческом обновлении угадываются пути, намеченные теми, кто создал первые музыкальные памятники Революции, Ленину.

ШОСТАКОВИЧ — РЕДАКТОР «ХОВАНЩИНЫ»

Творческие взаимоотношения Мусоргского и Римского-Корсакова занимали музыкантов и при жизни композиторов и после их смерти.

О взаимовлиянии Мусоргского и Римского-Корсакова известно меткое наблюдение Бородина: «Оба они диаметрально противоположны по музыкальным достоинствам и приемам, один как бы служит дополнением другому. Влияние их друг на друга вышло крайне полезное. Модест усовершенствовал речитативную и декламационную сторону у Корсиньки; этот, в свою очередь, уничтожил стремление Модеста к корявому оригинальничанию, сгладил все шероховатости гармонизации, вычурность оркестровки, нелогичность построения музыкальных форм — словом, сделал вещи Модеста несравненно музыкальнее»¹.

Б. В. Асафьев в очерке «Николай Андреевич Римский-Корсаков», написанном к столетию со дня рождения композитора, утверждал: «...был композитор Мусоргский и был композитор Римский-Корсаков; но остались произведения, в которых они с трудом выделяются и составляют творческое единство. Поэтому можно сказать, что в истории русской музыки существует композитор: Мусоргский — Римский-Корсаков»².

Несомненно, Римский-Корсаков был убежден, что в лице Мусоргского русская культура имеет личность

¹ Из письма А. П. Бородина к Е. С. Бородиной от 24—25 октября 1871 г. Письма А. П. Бородина, вып. 1. М., 1927—1928, стр. 313.

² Академик Б. В. Асафьев. Николай Андреевич Римский-Корсаков. 1844—1944. Избранные труды, т. III. М., АН СССР, 1954, стр. 184—185.

своеобразную, с удивительным, психологически углубленным взглядом на мир, композитора, проникнувшего в самую глубь русской души, национального характера. Но при всем этом, Римский-Корсаков, как и некоторые другие его современники, считал Мусоргского «гениальным недоучкой», не понимал оригинальности стиля композитора, не укладывавшегося в традиционные рамки; в его интереснейшей гармонии с так называемыми «корявостями» усматривал «грубые ошибки». Это вызывало естественное желание «поправить» Мусоргского, «улучшить» его музыку.

Редактируя оперы Мусоргского, Римский-Корсаков действовал решительно. В «Хованщине» он снял более восьмисот тактов музыки. Были изъяты эпизод разрушения будки Подьячего в I действии, песня «про сплетню» из III действия, диалогическая сцена Голицына с пастором и часть «спора князей» (II действие), сделан ряд других сокращений. Римский-Корсаков дописал (точнее, написал) едва начатый Мусоргским финальный раскольничий хор, к которому присочинил эффектную концовку (появление потешных в сопровождении темы Преображенского марша); dokonчил второй акт. О мелких исправлениях и говорить не приходится. Их множество: добавлены такты для модуляционной связности или закругленности формы, изменены тональные планы, ритмические структуры вокальных линий и т. д. В результате Римским-Корсаковым была создана фактически собственная версия «Хованщины», отличающаяся от оригинала, и действительно соответствующая утверждению Асафьева о существовании композитора Мусоргский — Римский-Корсаков. В такой редакции опера и прозвучала впервые в 1886 году в постановке петербургского Музыкально-драматического кружка.

Роль этой редакции в пропаганде творчества Мусоргского, в сохранении его незавершенных произведений в театральном репертуаре оказалась весьма значительной, особенно на первых порах, в конце XIX века, когда после смерти Мусоргского положение с его оперным наследием сложилось трагическое — выходящее за рамки привычных канонов, непонятое современниками, оно оказалось тогда под угрозой забвения. Редакция Римского-Корсакова спасла «Хованщину»; сде-

ланная рукой выдающегося мастера, сценически эффектно, красочно, она в течение многих лет содействовала распространению оперы не только в России, но и за рубежом.

Шло время. Автографы «Хованщины» покоились на полках архивов. Ими мало занимались. Между тем, отношение к творчеству Мусоргского, восприятие его музыки не оставалось неизменным. Новаторство Мусоргского, его устремленность в будущее, предвосхищение развития музыкального языка с течением времени стали восприниматься как классика.

Менялось отношение и к редакции Римского-Корсакова. Уже не было прежнего единодушия в ее оценке, уверенности в необходимости, целесообразности решительных исправлений и изменений, предпринятых Римским-Корсаковым. Первым почувствовал новые веяния С. П. Дягилев: еще в 1913 году он заказал Равелю и Стравинскому переоркестровку «Хованщины». Стравинский заново написал незаконченный автором финальный хор. «К несчастью, эта новая редакция представляла собой еще более пеструю композицию, чем предыдущая, так как в ней была сохранена большая часть аранжировки Римского-Корсакова, сделано несколько купюр, переставлен или просто изменен порядок сцен, а финальный хор Римского-Корсакова заменен моим», — так отзывался позднее о «модернизированной» «Хованщине» один из соавторов — И. Ф. Стравинский¹.

Разгар споров вокруг опер Мусоргского и отношения к ним Римского-Корсакова относится к 1927—1928 годам, когда Ленинградский Государственный академический театр оперы и балета поставил «Бориса Годунова» по авторским редакциям.

То был бурный период прихода на советскую сцену новой зарубежной оперы: в репертуаре театров появились «Дальний звон» Ф. Шрекера, «Прыжок через тень» Э. Крженека, наконец, «Воцтек» А. Берга. В этих операх поражала не только новизна и смелость драматургии, вокального языка, но и экспрессивная, необычная по резкой характеристической заостренности инст-

¹ Игорь Стравинский. Хроника моей жизни. Л., Музгиз, 1963, стр. 90.

рументовка. Оркестр становится едва ли не главным средством развития драматургии; на него ложится большая эмоционально-психологическая нагрузка: вспомним, например, смелость оркестровой партитуры «Воццека».

Эти обстоятельства также способствовали переосмыслению значения редакции Римского-Корсакова.

Асафьев, выступивший в поддержку требований нового прочтения «Бориса» (вернее, необходимости восстановления истинного авторского варианта), обосновал свою точку зрения в ряде статей на страницах ленинградской и общесоюзной печати. Признавая ценность редакции Римского-Корсакова как «исторически неизбежного факта приспособления», Асафьев справедливо указал на ее коренные недостатки, главный из которых он видел в том, что, стремясь «...придать материалу Мусоргского приемлемую для новой эпохи «на грани двух веков» сценическую форму»¹, «сам... не замечая, Римский-Корсаков превратил «Бориса Годунова» в свою оперу»².

Приверженцы «Бориса» Мусоргского—Римского-Корсакова, среди которых были А. Глазунов, М. Штейнберг, не соглашаясь с мнением и замечаниями Асафьева, ответили выступлениями в защиту редакции Римского-Корсакова: Глазунов, в частности, напечатал статью в «Красной газете» 28 февраля 1928 года³. «Хованщины» полемика не коснулась.

В 1931 году отмечалось пятидесятилетие со дня смерти Мусоргского. Музгизом было выпущено несколько книг, посвященных творчеству композитора. Ранее издательство опубликовало полный клави́р и партитуру «Бориса Годунова». Работу по автографам выполнил профессор Московской консерватории П. Ламм — знаток музыки Мусоргского, много сделав-

¹ Академик Б. В. Асафьев. «Борис Годунов» Мусоргского как музыкальный спектакль из Пушкина. Избранные труды, т. III, стр. 109.

² «Почему надо исполнять «Бориса Годунова» Мусоргского в подлинном виде?». Избранные труды, т. III, стр. 68.

³ Позднее Асафьев пересмотрел свое отношение к редакторской работе Римского-Корсакова и оценил ее иначе, более положительно, что отразилось, например, на упомянутой нами вначале ее характеристике в монографическом очерке «Николай Андреевич Римский-Корсаков».

ший для собирания автографов композитора и восстановления подлинных текстов его произведений.

В феврале 1931 года закончил новую инструментовку «Хованщины» Асафьев. «Я старался свести задание свое к самым скромным пределам: не инструментовать клавир Мусоргского в смысле превращения его в пышную партитуру с самодовлеющим театральным оркестром, а добиться всего-навсего лишь перенесения «текста» Мусоргского на оркестр, взятый только в плане сопровождения», — писал Асафьев¹. Локальный характер задачи, поставленной перед собой инструментатором, вероятно, и не позволил асафьевской редакции «выйти в свет» — она никогда не исполнялась и не издавалась.

В том же 1931 году Музгиз издал оригинальный клавир «Хованщины», собранный и прокомментированный по автографам П. Ламмом. Публикация сыграла большую роль в возрождении интереса к подлинной «Хованщине». Была выдвинута идея создания новых партитур «Бориса Годунова» и «Хованщины» по авторскому тексту.

За эту задачу взялся Д. Шостакович. В 1939—1940 годах он создал новую оркестровую редакцию «Бориса Годунова» по автографам Мусоргского. Опыт увенчался успехом. К этому времени некоторые дирижеры, ставившие «Хованщину», начали предпринимать многочисленные оркестровые «растушевки», изменяя и совершенствуя редакцию Римского-Корсакова: так, в 1950 году в Большом театре опера звучала с заметными изменениями оркестровки, сделанными Н. Головановым. Шостакович занялся редактированием и инструментовкой «Хованщины» по автографам в 1958 году, в связи с выпуском студией «Мосфильм» кинофильма «Хованщина» (сценарий А. Абрамовой и Д. Шостаковича при участии В. Строевой, постановка В. Строевой).

За основу был принят авторский клавир, выпущенный Ламмом, без сколько-нибудь значительных отступлений: Шостакович добавил одиннадцать тактов Преображенского марша петровцев в конце II дейст-

¹ Академик Б. В. Асафьев. В работе над «Хованщиной». Избранные труды, т. III, стр. 160.

вия и написал эпилог, включающий музыку вступления к V действию, хора крестьян из I действия и пролога оперы («Рассвет на Москве-реке»). В последней сцене самосожжения использована тема раскольников-го хора, который у Мусоргского был в набросках. Шостакович-редактор допустил небольшие уточнения технического плана (в основном — фактурного и тесситурного свойства). Фактически — ни одного такта собственной музыки!

Тройной состав оркестра используется Шостаковичем для более разнообразного применения темброво-выразительных средств, требуемого масштабной концепцией «Хованщины». Оркестр играет роль своеобразного компонента драмы. Он углубляет динамику происходящего, рельефно показывая стихийный народный бунт (разрушение будки Подьячего в I действии), фанатизм раскольников (I, III и V действия), характер стрельцов и их мольбу о спасении (I, III, IV действия), женственный, трагический образ Марфы.

* * *

Как же оркеструет Шостакович? Для примера проанализируем IV действие — драматическую кульминацию и, фактически, развязку оперы, где особенно выпукло ощутимы сильные стороны таланта Мусоргского: мастерство композиции, замечательный дар мелодии, удивительное психологическое проникновение в глубины человеческого характера, умение показать самые различные аспекты описываемой эпохи. Напряжение музыки достигает высшей точки. Здесь можно найти средства выразительности, типичные для всей оперы и обуславливающие оркестровку.

IV действие «Хованщины» уникально по многообразию встречающихся форм — оно содержит, можно сказать, почти все применявшиеся тогда типы оперных построений. Компактное и цельное, это действие меньше всего подверглось изменениям со стороны Римского-Корсакова.

Действие состоит из двух, приблизительно одинаковых по объему картин (первая немного больше второй); обе написаны по принципу сквозного развития, хотя включают более или менее замкнутые номера

(например, пляска персидок — законченный по форме балетный дивертисмент).

1-ю картину (в хорах князя Ивана Хованского) можно условно разделить на три части: первая построена в своеобразной трехчастной форме (два хора — «Возле речки на лужочке» и «Гайдучок», разделенные речитативом Хованского). Затем следует сцена князя Ивана с клеветом Голицына Варсонофьевым, играющая роль связки (помимо самостоятельного значения), перехода ко второй части картины — «Пляскам персидок». Третья часть начинается приходом Шакловитого. Развернутая декламационно-речитативная сцена Шакловитого с Хованским переходит в хор славления князя («Плывет лебедушка»). Картина завершается убийством Хованского. Своеобразной кодой звучит заключительная фраза Шакловитого и финальный каданс, исполняемый струнной, медной и ударной группами оркестра.

2-я картина (на площади у собора Василия Блаженного) — по характеру отличается от первой, она более сложна по композиции и типам оперных построений. Картина состоит из оркестрового вступления, хора пришлых людей, ариозо Досифея, сцены Досифея с Марфой — интересного ансамбля, не укладывающегося в традиционные рамки, маленького ариозо Марфы, сцены Марфы с Андреем Хованским, включающей как законченный эпизод песню Марфы («Видно ты не чуял, княже»), небольшого оркестрового антракта и хоров стрельцов и стрельчих, звучащих сначала попеременно, а затем и совместно, оркестрового номера — появление потешных (Преображенский марш), речитатива Стрешнева и заключения — тот же Преображенский марш.

Объем действия, разнохарактерность эпизодов предполагают уверенное, мастерское владение инструментатором разнообразными приемами музыкальной выразительности, превосходное знание оркестра.

Вся 1-я картина пронизана народно-песенными интонациями — как русскими, так и восточными. Контрастное сочетание этих интонаций, воплощенных в женских хорах крестьянок и плясках персидок, в соединении с резко индивидуализированным вокальным языком каждого из трех персонажей, действующих в картине (прежде всего, конечно, Ивана Хованского, в

меньшей степени — Шакловитого и Варсонофьева), углубляет драматическое напряжение.

Заметное место в картине занимают фоновые эпизоды, драматургическое значение которых выявляется не столько самостоятельно, сколько в соотношении с основной драматургической линией. Первый из них — ввод в атмосферу действия, общий предыкт, второй («Пляски персидок») — связан с контрастной интонационной сферой, оттеняет предыдущие и последующие события.

Начальный хор 1-й картины «Возле речки на лужочке» основан на мелодичной лирической народной песне. И у Римского-Корсакова, и у Шостаковича инструментовка легка, прозрачна, функция оркестра — аккомпанирующая. Сопровождение — у струнной группы (в оркестровом вступлении к хору у Шостаковича участвуют флейты и кларнеты). Минимальные различия редакций не имеют сколько-либо важного значения (отсутствие у Шостаковича фаготов во вступлении и валторн, введенных в конце хора Римским-Корсаковым). В фоновых моментах Шостакович-оркестратор, в основном, следует Римскому-Корсакову, принимая его решения. Индивидуальное лицо Шостаковича-оркестратора в фоновых эпизодах выявляется не столь значительно. Иное, когда дело касается отдельных действующих лиц. Даже в тех местах «Хованщины», где есть точки соприкосновения между редакциями, подход к триединой сущности оркестровки — эмоциональному, драматургическому и техническому элементам — у Римского-Корсакова и Шостаковича различается.

Это сразу ощутимо в следующем за первым хором речитативе Ивана Хованского. Речитатив определяет общее душевное состояние князя в 1-й картине: Хованский знает, что бунт стрельцов подавлен, власть его фактически уничтожена. Будущее туманно и мрачно. Но, как бывает в подобных жизненных ситуациях, человеку хочется себя успокоить, кажется, что событий словно и не было — отсюда деланно-энергичный тон последней фразы речитатива. В нем — три короткие части: вступление («С чего заголосили...»), ариозный фрагмент («И так уж на Руси великой...») и заключение («Веселую, да побойчее песню мне...»). У Корса-

кова и Шостаковича распределение оркестровых функций в общем сходно, хотя первый сразу же вводит медь, а Шостакович присоединяет ее к струнным и дереву позднее, следуя за изменениями характера вокального текста. Различна степень насыщенности оркестровой ткани. Причина в градациях эмоционального состояния Хованского. Шостакович воспринимает душевное напряжение с большей остротой: потому в основном, ариозном отрывке участвует вся медная группа (аккомпанемент), все струнные — в одном амплуа (тема Хованского в широком трехоктавном изложении). Римский-Корсаков в ариозной части речитатива снимает тембры низкой меди и валторн, оставляя более скромное по объему звучание труб, кларнетов на тремоло скрипок, альтов и литавр при двухоктавном проведении темы виолончелями и контрабасами.

Начиная со второго женского хора — «Гайдучка»¹, действие постепенно «набирает скорость» — пружина заговора раскручивается: Варсонофьев, пришедший предупредить Ивана Хованского о готовящемся покушении, — у дверей дома. Отсутствие в партитуре жесткого звучания медных инструментов вызвано необходимостью приберечь трубы, тромбоны и тубу для диалога Хованского с клеветом, где «глас меди» буквально с карающей силой напоминает князю о действительности.

В «Гайдучке» главное не то, что поют и как поют крестьянки, а отношение к этому Хованского. Он непосредственно участвует в танце (ремарка «...в такт хлопает в ладоши»). Для него «Гайдучок» — погружение в мир, далекий от его переживаний, в родную стихию народных песен; Шостакович в инструментовке «Гайдучка» пытается найти как бы своеобразный эквивалент звучанию народного оркестра — то мягкому, прозрачному, то плотному, колючему. Сопровождение — фигурационного типа. Используются в различных сочетаниях струнная, деревянная группы, валторны. Особенно красочно звучит «Гайдучок» в заключительном эпизоде с традиционными для славянской песенно-

¹ Тема «Гайдучка» заимствована Мусоргским из сборника Ю. Н. Мельгунова «Русские песни». М., 1879, вып. 1. Оттуда же взята и тема первого хора — «Возле речки на лужочке».

сти верхними подголосками у сопрано (цифры партитуры 391—392) ¹.

Римский-Корсаков оркеструет «Гайдучок» иначе; сопровождение построено в более традиционной манере, с «твердой» основой в басу и ясным ощущением гармонического склада фигурации, представляющей разложенные аккордовые созвучия; лишь в последнем проведении темы он вводит чисто фигурационно-орнаментальный аккомпанемент. Для оркестровки «Гайдучка» Римским-Корсаковым характерно обильное применение густых, многокрасочных тембров (в частности, духовые инструменты он использует постоянно, а не со второй строфы, как это делает Шостакович).

Оркестровка следующей за «Гайдучком» сцены Ивана Хованского с Варсонофьевым выявляет еще один существенный штрих оркестрового письма Шостаковича — связь психологической контрастности с оркестровкой. Диалог между Хованским и Варсонофьевым сопровождают медная духовая и струнная группы, причем вначале князю аккомпанируют духовые, Варсонофьеву же — струнные, то есть контрастное сопоставление персонажей дано не только в сценическом, но и в оркестровом отношении (см. пример на стр. 39). Сопоставление групповых оркестровых тембров в целях контрастности характеристик действующих лиц вообще типично для Шостаковича и встречается многократно в этом действии. В начале 2-й картины в сцене Досифея и Марфы у Римского-Корсакова ведущей, основной группой оркестрового колорита является струнная. У Шостаковича же вопрос Досифея («Что ж прознала ты, голубка») идет под аккомпанемент струнных, а ответ Марфы («Не скрою, отче...») — деревянных духовых (лишь в последних трех тактах добавлены сначала трубы, а затем валторны).

Шостакович, следовательно, четко разделяет вопрос и ответ. Так и мыслил Мусоргский: в автографе вопрос Досифея и ответ Марфы изложены в противоположных регистрах, явно подразумевая применение различных групп инструментов.

¹ В статье цитируются только наиболее важные для понимания особенностей оркестровки примеры. В остальных случаях даются ссылки на соответствующие места партитуры (М. Мусоргский. «Хованщина». М., «Музыка», 1963).

Moderato assai

Cor. II *pp*
 Cor. IV *pp*
 Tr-be *pp*
 Tr-ni *pp*
 Tuba *pp*

И Хов. *f*
 Ты за чем о сме лил ся вой - ти?

Archi

Кл. *f*
 Князь Го ли цын ве - дел те бе ска зать; по бе ре - гись, кня же!

Archi *f espressivo dim.* *p*

Еще один пример драматургически важной оркестровой контрастности — инструментовка сцены встречи Марфы с Андреем Хованским.

Все мысли Андрея — об Эмме. Он ненавидит Марфу, предчувствует трагедию. А Марфа пытается успокоить его — любовь не угасает в ее душе. Контрастные чувства. Контрастна мелодика. Контрастно ее оркестровое оформление. Марфе в начале сцены аккомпанируют кларнеты и фагот, Хованскому — струнные, медь, фаготы (последние служат как бы связующим звеном между сопровождением партий Хованского и Марфы). Инструментовка помогает достигнуть драматургического единства, необычайной силы эмоционального впечатления. Инструментовка обостряет трагизм.

Но возвратимся к последовательному рассмотрению партитуры.

Центральное место в сцене Хованского с клеветом занимает небольшое ариозо князя («В моем доме и в вотчине моей»). Тяжелые предчувствия терзают Хованского. В странном оцепенении звучит в оркестре его тема, приобретающая характер жуткого видения в сознании героя. Шостакович поручает тему первым скрипкам, затем виолончелям и контрабасам, вновь первым скрипкам. Подголосочная основа — у кларнетов, вторых скрипок, альтов, виолончелей и контрабасов. В тот момент, когда тема переходит к виолончелям и контрабасам, один из подголосков исполняется первыми скрипками. Последние фразы ариозо — переход Хованского от размышления к действию. Хованский отдает распоряжения, приказывает наказать Варсонофьева. Резкая смена оркестровой краски — прием сам по себе, конечно, не новый — используется Шостаковичем так чутко, что помогает слушателям ощутить за обычными «прозаическими» словами сложный душевный «подтекст» состояния героя. Вступает медная группа — аккорды, сопровождающие заключение сцены князя с Варсонофьевым, звучат только у нее с прибавлением в двух последних тактах литавр. В результате образуется оркестровое «окаймление» сцены: начало и конец — медные духовые инструменты, середина — струнные и дерево — кларнеты (цифры 392—397). Такое обрамление облегчает восприятие, образуя тембровые арки. Драматургическое обоснование подобного приема

в данном случае таится в связи первой и последней фраз Ивана Хованского: мысль о наказании Варсонофьева возникает у него сразу, о чем говорит грубая начальная реплика диалога («Ты зачем осмелился войти»), но ответ клеветы на некоторое время отвлекает Хованского (ариозо). И лишь в конце, придя в себя (реплика князя: «Вставай, Хованский! Проснись и ты!»), он приводит задуманное в исполнение.

Центральную часть 1-й картины занимают «Пляски персидок». Римский-Корсаков инструментовал их еще при жизни Мусоргского, для концерта 27 ноября 1879 года. По свидетельству современников, Мусоргский остался очень доволен работой, сказав, «что сам он «так именно» и хотел было инструментовать, как это сделал Корсаков»¹.

Как известно, балетные дивертисменты — неизменная часть русских опер, начиная с «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы» Глинки. Русские композиторы вводили балет в оперу не только для показа Востока (значительное число балетных эпизодов написано именно в «восточном» стиле). В «Руслане» и «Игоре», «Хованщине» и «Садко» танец играет и важную композиционную роль, делая действие более гибким, разнообразным — не случайно балетные номера находятся, в основном, в «стержневых» местах, обычно перед развязкой. Такая своеобразная оттяжка надвигающейся развязки придает опере более драматический характер. После балетного номера, когда в момент кульминации вступают певцы, психологический, музыкальный эффекты усиливаются.

Все это, разумеется, великолепно понимал Римский-Корсаков, в оркестровке которого сказалась важная черта русской композиторской школы XIX века: точность ощущения инструментального колорита восточных интонаций, их тембрового своеобразия, мастерское владение приемами колористической инструментовки. Негу, чувственность, гибкость танцев рабынь Римский-Корсаков передал изысканно — орнаментированным

¹ Записано В. В. Ястребцевым со слов Н. Н. Римской-Корсаковой 31 октября 1893 г. Цит. по кн. А. Орловой «Труды и дни М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества». М., Музгиз, 1963, стр. 562.

звучанием оркестра, тонким отбором солирующих инструментов, их сочетаний, составлением *tutti*.

Интонационная сфера «Плясок» в целом далека Шостаковичу. Это та образная область, которая в его собственном творчестве не получила сколько-нибудь заметного развития и никогда не вызывала его личного композиторского интереса. Необходимости в особом усилении драматургической роли этого фонового эпизода он не ощущает. Здесь, видимо, и нужно искать объяснение тому, что Шостакович в своей редакции «Плясок», в основном, исходит из редакции Римского-Корсакова, принимает ее без принципиальных изменений (за исключением нескольких моментов, которые будут отмечены ниже). Вместе с тем следует подчеркнуть, что тесная связь с корсаковской редакцией «Плясок» не означает разрыва с собственной оркестровой манерой Шостаковича, конструктивные приемы которой использованы и в инструментовке данного эпизода. Вот один из примеров.

Лирическая первая тема излагается английским рожком, чей задумчивый, чуть приглушенный звук как нельзя более подходит для выражения печали, грусти, затаенного страдания. В дальнейшем английский рожок становится лейтинструментом для этой темы: он проводит ее три раза из четырех. В первом изложении гармонического типа аккомпанемент — у вторых скрипок, части виолончелей и контрабасов (секундовые ходы), первых скрипок, альтов, другой части виолончелей и контрабасов (тонический органнй пункт), причем струнные (кроме контрабасов) играют *con sordini*. Во второй половине темы первые скрипки и альты подключаются к секундовым подголоскам. Выбор оркестраторами английского рожка, несомненно, основан на характерном звучании инструмента, теплый тембр которого сродни человеческому голосу. Разумеется, «человечивание» в данном случае «...нельзя понимать грубо, как подражание человеческому голосу, не подражание, не имитация, а поиски в инструментах выразительности и эмоционального тепла, свойственного человеческому голосу...»¹ — вот в чем сущность подобного обогащения тембра, перехода его в новое качество: на

¹ Б. В. Асафьев. Интонация. Избранные труды, т. V, стр. 170.

последнее обстоятельство обращает внимание М. Бер в статье «Оркестровка мелодических (солирующих) голосов в произведениях Д. Шостаковича»¹. Шостакович не раз использует английский рожок в функции, близкой к применению его в теме из «Плясок», и в собственных сочинениях (Восьмая, Одиннадцатая симфонии). Психологическое претворение Римским-Корсаковым тембровой специфики английского рожка оказалось типичным для Шостаковича — маленький штрих, подчеркивающий прямую связь шостаковической и русской классической оркестровки.

Интересно, однако, что Римский-Корсаков, вначале поручив мелодию английскому рожку, в последующих проведениях темы вводит другие инструменты, в сочетаниях своих довольно близкие, но не эквивалентные звучности английского рожка. Исключение: в первой вариации (как и у Шостаковича) тема в двухоктавном изложении поручена скрипкам в целях непосредственного контраста с только что экспонированной мелодией английского рожка. Во второй вариации Шостакович как бы возвращает к первоначальному эмоциональному состоянию (снова английский рожок); Римский-Корсаков, напротив, активизирует развитие (унисон скрипок с наслоением флейт и гобоев). И, наконец, в отличие от Шостаковича, Римский-Корсаков фактически делает в конце «Плясок» инструментальными средствами динамическую репризу. Тема поручается не английскому рожку, как у Шостаковича, а трубе *соп сordino* и альтам в высоком регистре с последующим включением скрипок, флейт, гобоев. Красочная расцветка Римским-Корсаковым первой темы исключительно тонка — ведь, несмотря на всевозможные варианты инструментовки, теплый, «очеловеченный» тембр звучания, заданный английским рожком, остается, приобретая лишь новые, каждый раз неожиданные оттенки. Шостакович, сохраняя «по Корсакову» орнаментально-колористический характер оркестровки «Плясок», несколько иначе драматургически распределяет краски, придавая большое значение конструктивным элементам — отсюда «арочное» появление начальной

¹ Сб. «Черты стиля Шостаковича». «Советский композитор», 1962.

темы в одинаковом инструментальном оформлении. Возвращение в конце «Плясок» тембра английского рожка подчеркивает репризность — специфическую черту вариационной формы дивертисмента¹.

В интересной статье «Об оркестровке Д. Шостаковича» Э. Денисов справедливо указывает на соответствие оркестровки композитора «рассредоточенности» его музыки, взаимодействию развернутых разделов формы. «Поэтому, — пишет Денисов, — у Шостаковича детализация оркестровки — сравнительно редкий случай»². С таким случаем мы и сталкиваемся в инструментовке «Плясок». Шостакович, сохраняя здесь некоторые черты крупномасштабной оркестровой драматургии (например, «арочные» соло английского рожка), тщательнейше детализирует инструментовку, следуя красочной манере Римского-Корсакова. Близость принципов варьирования, более того, фактурное сходство редакций ясно.

Некоторые важные расхождения в оркестровке «Плясок персидок» Римским-Корсаковым и Шостаковичем влияют на драматургическую картину, смещая «акценты» в форме.

После начального проведения первой темы следует ряд вариаций на нее, постепенно подводящих к эмоциональному перелому — новой динамической ступени. второй, вихревой, энергичной мелодии. И вот здесь-то — характерный и существенный штрих изменения: гобой, которому поручена тема у Римского-Корсакова, Шостакович заменяет первыми скрипками (при, вновь отметим, сильном сходстве оркестровой фактуры)³. Делает он это, видимо, потому, что: а) ранее (в первой теме) солировал английский рожок — видовой инстру-

¹ «Пляски персидок» написаны по типу двойных вариаций с чертами трехчастности: две контрастные темы, каждая со своим «местным» вариационным циклом, реприза первой темы и заключение — вариация на вторую тему, играющая роль развернутой коды. Вид вариаций — фигурационный.

² Сб. «Дмитрий Шостакович». М., «Советский композитор», 1967, стр. 441.

³ Краску Шостакович позаимствовал у Римского-Корсакова, в оркестровке которого первые скрипки помогают гобую, подхватывая у него дважды повторяющуюся триольную фразу (см. партитуру «Плясок» в редакции Римского-Корсакова. СПб., изд. Бесселя, тт. 43—45 и 47—49).

мент семейства гобоев. Английский рожок прозвучит и в дальнейшем — в репризе фа-диез-минорной мелодии. Для подчеркивания контраста тем необходим другой тон, пусть даже не столь своеобразный по характеру; б) энергия и стремительная полетность, упругость темы сами по себе требуют более концентрированного, целенаправленного звучания массы скрипок, а не кокетливого, чуть жеманного колорита гобоя в среднем регистре, в звучности *riano*, как у Римского-Корсакова (у Шостаковича ведущая линия динамики — *forte*).

Цикл из трех вариаций на вторую тему интересен по оркестровке уже в другом аспекте: с точки зрения зависимости распределения тембров от временных границ соответствующего раздела формы. Римский-Корсаков, чтобы придать, как ему казалось, большую компактность и стройность «Пляскам», сократил вариации второй темы почти на треть (66 тактов вместо 90). Такое довольно ощутимое в общем контексте сжатие вынудило Римского-Корсакова в дальнейшем развитии прибегнуть к приему резкого подключения оркестровой мощи в кульминационной третьей вариации (*Più mosso*, цифра G в издании Бесселя), чтобы компенсировать этим недостаточность «разгона», отсутствие постепенного подъема к вершине. Здесь и причина необычного построения *tutti*: все голоса сдвинуты вверх, гармоническая опора — бас — вначале поручена только валторнам, не уравнивающим ведущую линию. Острым динамическим эффектом Римский-Корсаков как бы «перечеркивает» предыдущее звучание, делая скачок на новую ступень эмоционально-драматургического напряжения. Шостакович в своей редакции сохраняет вторую половину первой вариации (*Più agitato*, цифры 411—414), осуществляя в ее оркестровке предварительный подход к будущей кульминации (звучность *fortissimo* медных, ударных и струнных инструментов). Прозрачная по инструментовке вторая (кстати, на треть меньше первой) вариация является как бы маленьким отключением перед кульминацией, предвосхищенной эпизодом *Più agitato*. Сама кульминация достигается не скачком, а постепенным подводом к ней. Поэтому Шостакович может сразу дать равномерное плотное звучание полного *tutti* с мощной опорой в басу.

Здесь им применен и принцип сбережения тембров: основополагающие басовые голоса проводятся не только третьим тромбоном и тубой, но и контрабасами с фаготами — инструментами, не участвовавшими в последних вариациях. Завершающая часть третьей вариации примыкает к своеобразной репризе первой темы. В этом заключении средствами оркестра впечатляюще показан переход от состояния протеста к безнадежности, безысходности. Звучность постепенно сжимается, краски блекнут, отрывки второй темы «мечутся», не находя выхода, под грозной массой меди. Все стихает, и уже в почти полной тишине (*pp*) снова раздается проникновенное соло английского рожка. Собственно, формально считать репризой такое возвращение нельзя, последнее проведение первой темы — еще одна фигурационная вариация, но фактически — это сокращенная, сжатая реприза (полное изложение минорной темы и кода ее — сокращенная третья вариация). Оркестровое оформление идентично второй вариации, изменилась лишь немного фигурация у альтов и отсутствует валторна. Четырехтактовое повторение третьей вариации инструментовано так же, как и полный вариант; можно сказать, что образуется арка между началом и концом «Плясок» (экспозицией и репризой).

Финальный эпизод дивертисмента (*Vivo*) — четвертая вариация на вторую тему — играет роль большой коды. Здесь типичное для восточных танцев построение: беспрестанное повторение в ускоряющемся темпе одних и тех же фигур. (Блистательно воплощен этот принцип и в «Князе Игоре» Бородина.) В оркестре такое непрерывное движение показано часто используемыми Шостаковичем и в собственных сочинениях простыми и яркими приемами: а) постепенным разворотом оркестровой мощи; б) непрерывным потоком своеобразных «инструментальных цепочек», нанизывающихся друг на друга, подобно пряже на веретено; в) противопоставлением струнной и деревянной духовой групп, чередующихся в проведении основного тематического материала, при соединении их в коде вариации; г) опорой на медные духовые и ударные (кроме самого начала вариации, где они отсутствуют). Диапазон постепенно расширяется. Регистры максимально заполняются.

«Пляски персидок» смыкаются со сценой Ивана Хованского и Шакловитого — одной из вершин важнейшей драматургической линии оперы — судьбы стрельцов. Убийство Хованского — кульминация 1-й картины IV действия — один из узловых моментов «Хованщины». Сцену убийства можно разделить на три ясно различимых эпизода: диалог Шакловитого с Хованским, ариозо Хованского («Вот это так...») и женский хор («Плывет лебедушка»). Фактически оканчивается картина внезапным убийством князя. Последняя фраза Шакловитого — своего рода апофеоз действия.

Анализируя оркестровку, следует вернуться к сравнению редакций Шостаковича и Римского-Корсакова, вновь значительно отличающихся друг от друга.

Кульминации, как известно, наиболее отчетливо показывают характеры персонажей. Для Шостаковича диалог Шакловитого с Хованским — как бы продолжение сцены Хованского с Варсонофьевым, причем не только смысловое, но и оркестровое: костяк, опора сопровождения обоих диалогов — струнные, с подключением отдельных инструментов из других групп. Чрезвычайно интересно сравнить средние части диалогов — ариозо Ивана Хованского («В моем доме...» и «Да нам-то что...»). Оба они построены на трансформации одной и той же темы Ивана Хованского (на ней же, кстати, зиждется сопровождение ариозной части декламационного речитатива в начале картины — между женскими хорами). В сцене с Варсонофьевым, после предупреждения клеветы о готовящемся покушении — ариозо Хованского сопровождают струнные и кларнеты (отметим применение с колористической целью кларнетов *in A*, более густых по звуку в низком регистре, а не *in B*, несмотря на шесть бемолей в ключе).

В сцене с Шакловитым при сохранении ведущей линии у струнных к ним подключаются не только кларнеты, но и флейты, валторны и литавры. Фактура очень похожа на ариозный фрагмент Хованского (цифра 385), но инструментальное оформление — иное, гармония поручена не всей меди, а лишь валторнам с присоединением дерева. Литавры по функции сходны: своеобразная переключка ярко выделяющихся среди массовых эпизодов сольных фрагментов. Таким образом, по сравнению с диалогом с клеветом (равно как и на-

чальным речитативом) инструментовка «приподнимает» напряжение на новую ступень, оркестрово оформленную более плотно, с сознательно снятыми резкими тембрами. Слушатель «наэлектризовывается» с каждым тактом, все усиливается ощущение недоговоренности, невысказанности самого главного, что вот-вот должно случиться, что с искусством психолога готовит Мусоргский и что на редкость точно уловил Шостакович.

Шакловитый намеренно спокойно приглашает Хованского на совет. Слушатель еще не предвидит дальнейших перипетий — музыка внешне «нейтральна». «Прорезающий» тембр трубы Шостаковича здесь не устраивает: он включает трубу только перед началом хора «Плывет лебедушка», на заключительных словах Хованского. А в предыдущих фразах звучание прозрачнее благодаря кларнетам, фаготам, «мягким» валторнам, оттенок звучности обусловлен дальнейшим развитием действия, драматизм которого нарастает. Нарастает соответственно и оркестровая мощь; этому способствует постепенное подключение новых инструментов: флейт, труб, тромбонов, тубы. Особый фон создают тревожные удары литавр. Их равномерные «шаги» предвещают неотвратимое, страшное. Литавры словно отстукивают те мгновения, которые осталось жить Хованскому. Фатально звучит его неумолимая тема — неожиданно на *pizzicato*, *ritando* — эффект крадущихся шагов. Сверху наслаиваются валторны с сурдинами и арфы (цифры 436—443).

Римский-Корсаков, распределяя оркестровые краски, шире использует медную группу. В сцене Шакловитого с Хованским он применяет почти весь состав, не прибегая к строгому дифференцированию групп. Усиление звучности в конце диалога возникает в результате неожиданного вступления всего оркестра. Заключительный эпизод 1-й картины IV действия — женский хор «Плывет лебедушка» — одно из красивейших мест оперы, выдающаяся драматургическая находка Мусоргского. Замечательный мелодизм хора, истинно национальная природа интонаций, типичная для славянских песен переменность гармонии и метра ($\frac{6}{4}$ и $\frac{5}{4}$) делают его жемчужиной «Хованщины». «Плывет лебедушка» впечатляет, благодаря контрасту «Пляскам персидок», пронизанным совсем иными, восточными интонациями. Мягкий свет подчеркивает ужас трагиче-

ской развязки. Хор противопоставлен страшным хорам 2-й картины IV действия, с их могильным холодом. Основанный на народной песне, он написан в форме оркестровых вариаций на неизменную хоровую тему.

Инструментовка Шостаковича опирается на струнные, а также флейты и арфы, их ясный, прозрачный звук как нельзя лучше соответствует характеру песни. В первой строфе аккордовое сопровождение поручено струнным и арфам. Во второй — фактура мелодизирована. У первых и вторых скрипок появляется контрапунктирующий подголосок, гармоническая педаль — у флейт и арф (в последнем аккорде добавлены кларнеты). В третьей строфе арфы и струнные дублируют хор, поэтому сопровождение приобретает чисто аккордовый склад. Последняя, четвертая строфа — затишье перед бурей, перед взрывом. Аккомпанемент неожиданно «сжимается»: гармоническая педаль в уменьшенном изложении звучит у флейт, кларнетов и арф. В басу у виолончелей и контрабасов появляется контрапунктирующий хроматический ход. Создается ощущение неустойчивости. Подобные приемы часто встречаются в кульминационных моментах русских опер.

Заключительная фраза четвертой строфы остается недопетой: «Хованского убивают в дверях». Вместо ожидаемой тоники (G-dur) оркестр в полном составе вступает на уменьшенном септаккорде, внезапно обрывающем действие (sfff). Возникает зловещий эффект, еще более усиливаемый контрастом инструментовки последней насмешливой фразы торжествующего Шакловитого, где вместе с флейтами, виолончелями и контрабасами звучат литавры, большой барабан и там-там — впечатление как бы накатывающейся в полной тишине громадной волны, смывающей все на пути.

Особенно ясны отличия индивидуальностей оркестраторов в эпизодах трагической 2-й картины IV действия.

Вспомним начало картины — поезд, увозящий в ссылку Голицына, проезжает мимо собора по площади, заполненной народом... Первые аккорды... Они сумрачны, жестки и неотвратимо печальны. Шостакович снимает светлые тембры; аккорды звучат у труб, тромбонов и тубы, а подголосочная секундовая интонация, из которой в дальнейшем вырастает весь аккомпанемент картины и «тема страдания», — у фаготов, конт-

рафагота, виолончелей и контрабасов. Ни одного светлого пятна (цифра 448). У Римского-Корсакова аккорды — у валторны и труб, что создает более матовое звучание, аккомпанемент — тот же, но отсутствует контрафагот, в сценах подобного рода важный компонент. Сама тема — высшее выражение печали и страдания — в оркестровке Шостаковича появляется у первых скрипок и на всем протяжении собственно оркестрового звучания излагается только ими:

The image shows a musical score for three parts: Fag. (Bassoon), Timp. (Timpani), and Archi. (Archi). The score is in G major and 4/4 time. The Fag. part is marked *f espr.* and has a circled 'X' above it. The Timp. part is marked *mf*. The Archi. part is marked *f espr.* and has a circled 'X' above it. The score consists of two systems of staves. The first system has five staves: Fag., Timp., and three staves for the Archi. The second system has five staves: Fag., Timp., and three staves for the Archi. The Archi. part features a prominent first violin melody with a circled 'X' above it. The bassoon and timpani parts are also visible, with the bassoon marked *f espr.* and the timpani marked *mf*. The string section (Archi) provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern in the lower strings.

Для Шостаковича тема первоначально — смутное видение, будущий сумрачный отблеск свечей в руках приговоренных к казни стрельцов. Образ однородный, приглушенный, без резкостей, но пронизанный страшной внутренней болью и страстью. Тему ведут первые скрипки *forte*, *espressivo*, а, главное, на «баске» — струне, обладающей богатым «эмоциональным запасом», упругой, альтовой по звучности в *piano*; здесь *forte* — оттенок для *sul G* наиболее благородный, сдержанно экспрессивный. В таком качестве тема идеально соединяется с подголосочным аккомпанементом в небольшом по охвату регистре (вторые скрипки, альты и фаготы). Виолончели и контрабасы на протяжении всей сцены (виолончели до появления Досифея, контрабасы — до оркестрового заключения) неизменно проводят аккомпанирующую секундовую фигурацию, создающую неустойчивый и колеблющийся фон музыки. Добавляется очень важный в музыкальном отношении элемент. На слабой третьей доле каждого такта один удар литавр, вскрывающий, если можно так сказать, похоронную маршевость темы.

У Римского-Корсакова тема сразу же — у первых и вторых скрипок и труб: он уплотняет гармонию, поручая ее тромбонам и тубе. Вместо удара литавр у него тремоло литавр. Единственное сходство с будущей редакцией Шостаковича — аккомпанирующая фигурация — также звучит у виолончелей и контрабасов (и также до конца сцены).

Во второй раз аккорды вступления Шостакович поручает гобоям, кларнетам и медным, а фигурацию — струнным, фаготам и контрафаготу. Интересно проследить, как при втором появлении темы ее интонации захватывают буквально все регистры, несмотря на то, что сама тема звучит только у деревянных духовых (кроме фаготов и контрафагота) и первой и второй трубы. Дифференцированная оркестровка Шостаковича заметно обостряет напряжение сценической ситуации, помогает восприятию «модуляций» чувств героев. Многоплановость ее отражает сложное отношение народа к происходящим событиям. Народ сперва безмолвно провожает Голицына; «говорит» оркестр. Бережно, очень точно, скупыми и поразительно эффективными штрихами Шостакович создает у слушателя

настроение, соответствующее развитию сценического действия. Это не разнообразие ради разнообразия: оно диктуется стремлением «очеловечить» звучание оркестра. Оркестр как бы дополняет выразительность вокальной линии. Включаются почти все участвующие в картине инструменты (кроме некоторых ударных). Здесь можно выделить четыре музыкальных «слоя»: 1) Тема (дерево без фаготов и контрафагота, а также первая и вторая трубы *in p*); 2) Аккомпанирующая фигурация (струнные, дублируемые фаготами и контрафаготом); 3) Гармонический костяк (валторны, третья и четвертая трубы, тромбоны и туба); 4) Неизменно повторяющиеся удары литавр на первой и третьей долях, вскрывающие внутреннюю маршевость темы.

У Римского-Корсакова же во второй раз тема по-прежнему проводится первыми и вторыми скрипками с добавлением первой трубы, первой валторны, флейт и гобоев, затем постепенно подключаются кларнеты, тромбоны и т. д. Придерживаясь принципа заполнения средних голосов, Римский-Корсаков вводит несколько самостоятельных подголосков, отдельно идущих у второй, третьей, четвертой валторн, второго, третьего тромбонов, тубы.

Эпизод интересен для анализа составления *tutti* Шостаковичем и Римским-Корсаковым. Шостакович в данном *tutti* придает значение не столько уравновешенности «этажей», сколько характерности каждого из них: так, например, тему в трехоктавном изложении ведут флейта пикколо (верх), флейты, гобои, кларнеты (средний слой), трубы (низ). Образуется сочетание микстового тембра и чистых (*Piccolo* и *trombe*). Ради этого драматургически яркого эффекта Шостакович жертвует чисто акустическими моментами равновесия — девять деревянных инструментов в высоком выгодном регистре несколько перевешивают две трубы в среднем. Римский-Корсаков складывает *tutti* из микстовых тембров, что в целом ровнее по соотношению «этажей», но гораздо менее характерно, чем у Шостаковича.

В заключении первой сцены (после хора) звучит своеобразная оркестровая кода.

Шостаковичем найден великолепный микст. На протянутой чередующейся педали контрафагота и тубы,

затем с прибавлением контрабасов, кода темы «страдания» — только у первых скрипок: вторые скрипки и альты ведут подголоски, а виолончели (сначала вместе с контрабасами, затем одни) продолжают фигурацию, начатую ими в первом такте сцены и выдержанную на протяжении пятидесяти тактов.

Медленно угасает вдали шум колес колымаги, увозящей Голицына в вечную ссылку. «А здесь от поезда печального его одни лишь колени остались», — скажет Досифей. На последних аккордах перед появлением главы раскольников скорбно и спокойно вступают флейты и кларнеты. Они как бы ставят «точку» в печальном первом эпизоде 2-й картины IV действия (цифры 453—455).

В следующем затем ариозо Досифея оркестровый аккомпанемент обеих редакций близок: аккомпанируют струнные с прибавлением валторн, деревянных.

Минуя важную для понимания инструментовки сцену Досифея и Марфы, о которой говорилось в связи с принципом контрастной оркестровки у Шостаковича, обратим внимание на оригинальность оформления маленького монолога Досифея, состоящего из трех фраз различного характера: первая касается общей судьбы раскольников, вторая — Андрея Хованского, третья — Марфы.

Первая фраза «Теперь приспело время в огне и пламени принять венец славы вечная» идет под аккомпанемент медных духовых (в полном составе). Далее Досифей говорит: «Марфа! Возьми Андрея, князя, не то ослабнет и не подвигнется». Темброво близкая первой фразе оркестровая окраска слов «и не подвигнется» связывает судьбу Андрея и общую судьбу раскольников. В инструментовке третьей фразы, где Досифей призывает Марфу к терпению, к смирению, синтезируется принцип сопровождения первой и второй фраз, что полностью соответствует характеристике образа: ведь смысл жизни Марфы — и любовь к Андрею и идея раскола. Инструментовка способствует законченности формы и, кроме того, служит контрастом к последнему маленькому ариозо Марфы (на теме «любовного отпевания»), где вступают создающие очень интересное звукосочетание, резко контрастирующее монологу Досифея, челеста, арфы и высокие

струнные соп *sordini* на педали виолончелей и контрабасов.

После маленького ариозо Марфы начинается заключительная часть второй сцены 2-й картины этого действия — встреча Марфы с Андреем Хованским: о ней уже упоминалось в связи с приемами контрастной инструментовки Шостаковича. Звучит небольшой речитатив и ариозо Андрея («А, ты здесь, злодейка»). Перед каждой из первых двух фраз князя следует двухтактовое оркестровое вступление, характеризующее душевное состояние Хованского (ремарка: «Входит поспешно, в сильном волнении»). У Шостаковича в первый раз вступление играют виолончели и контрабасы, а во второй (гнев Хованского усиливается) — все струнные. Реплики Хованского звучат под аккомпанемент труб, тромбонов. Используется прямое противопоставление оркестровой фразы, передающей внутреннее состояние Андрея Хованского, и его возгласов (см. пример на стр. 55).

Следующее ариозо («Где моя Эмма...») оркестровано «хитро». Чтобы подчеркнуть вновь появляющуюся у виолончелей фигурацию «темы страдания»

(), Шостакович снимает резкие

тембры тромбонов и труб, вводя более мягко звучащие валторны и фаготы, а также оставляя струнные.

Корсаков распределяет оркестровое вступление между струнными (от контрабасов и виолончелей к первым скрипкам, то есть снизу вверх), аккомпанемент ариозо Андрея значительно расширен по составу инструментов, что, естественно, придает ариозо характер более открытого страдания (см. пример на стр. 56).

Ответ Марфы князю («Эмму рейтары увезли далеко») оркестрован у Шостаковича и Римского-Корсакова одинаковыми инструментами — кларнетами и фаготами, но соотношения инструментов разные: у Шостаковича — три кларнета, у Римского-Корсакова — два. Изменение соотношений инструментов, естественно, отражается на колорите фразы: у Шостаковича звучность оказывается сравнительно более прозрачной, чем у Римского-Корсакова.

468 Più vivo

Tr-be *con sord.*

Tr-ni *con sord.* I. II.

(Входит поспешно, в сильном волнении)
А. Хованский

(Марфе)
А, ты здесь, злодейка!

V-o.

C-b.

Tr-be *con sord.*

Tr-ni
e
Tuba *con sord.*

(с гнѣвом сжимая
руку Марфы)
Здесь, змея!

A. Хов.

senza sord.

senza sord.

senza sord.

Archi

Allegro

Cornu in F

Trombe in B

Кн. Анд. Хов.

Colla parte

Recit.

А, ты здесь злодейка!

Violini I

Violini II

Viole

Celli

C.-b.

Cornu in F

Trombe in B

Кн. Анд. Хов.

Colla parte

Recit.

Здесь, аме. я!

Violini I

Violini II

Viole

Celli

C.-b.

После ответа Марфы следует вторая часть ариозо князя («Лжешь, змея»), инструментовка аналогична первой части.

Замечательна песня Марфы — своеобразный ответ на последние слова Андрея Хованского («...тебя, изменницу, сказнят»). Эта песня, удивительная по силе эмоционального воздействия, имеет очень большое значение для развития действия, служит как бы вступлением к следующей сцене стрелецкой казни. Необычная по тесситуре, интонационно (в основе широкие квартовые, квинтовые и секстовые ходы) и ладово (фригийский *a-moll*), она требует от инструментатора тонкого проникновения в тайны авторского замысла. У Шостаковича на фоне неизменно повторяющихся ударов литавр («судьба стучится в дверь») и октав двух труб, под зажатый в терцовые тиски аккомпанемент флейты и фаготов, лишь однажды прерывающийся секундовыми вздохами гобоев, первая строфа звучит застенчиво, страшно.

Вторая строфа следует после маленькой реплики обезумевшего от любви князя Андрея («Эмму, Эмму отдай мне»), где вновь в аккомпанементе струнных появляется фигурация темы страдания. Марфа хочет открыть князю глаза на случившееся, вернуть его к неумолимой действительности (строфа идет *rosso a poco più f*). И вот, во второй половине строфы начинается нарастание мощи оркестра. Сначала (на словах «Только ветер вольный по-над ним гуляет») к ранее звучащим инструментам прибавляется туба, а в конце строфы (на словах «...только тебя вдоль по всей Москве и ищут») — кларнеты, валторны. Андрей ослеплен ненавистью и любовью («Я не верю тебе, я презираю тебя»). И вновь звучит фигурация темы страдания. Наконец, — вершина, кульминация. Тема страдания интонируется не оркестром, а голосом. Она звучит у князя, являясь как бы выражением его мук и терзаний. Аккомпанируют кларнеты, альты, виолончели и контрабасы на педали первого фагота, тубы и тремоло литавр. На самой высшей точке кульминации добавлены валторны, скрипки (цифры 475—476).

Следующие реплики Хованского — своеобразная кода его предпоследнего в опере ариозо. Андрей угрожает Марфе расправой («Колдовкой обзову тебя, а

стрельцы чернокнижницей добавят» и т. д.). Аккомпанируют сначала лишь струнные, во второй половине приведенной выше фразы (на ее вершине) вступают кларнеты, фаготы и три валторны (цифры 476—477).

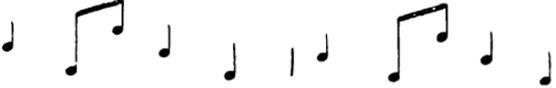
Марфа решается на последний шаг, она требует: «Зови стрельцов!» Хованский трубит в рог (соло первой трубы). Ответом ему служит лишь страшный звон. Это — не привычный колокольный звон — вместе с колоколами Хованскому отвечают: бас-кларнет, контрафагот, литавры, там-там, арфы, фортепиано, виолончели и контрабасы¹. Одновременное звучание инструментов (причем в низких регистрах, преимущественно в субконтр- и контроктаве) создает интересный микст, резко контрастируя светлому звучанию солирующей трубы. Такого звуко сочетания не услышишь, пожалуй, ни в одной классической опере. Звучание жуткое, создается атмосфера гнетущей тревоги, атмосфера смерти.

Напряжение с каждым тактом возрастает, доходя до апогея в двуххорной сцене стрельцовой казни, следующей за эпизодом встречи Марфы и Андрея. ...Под непрекращающиеся удары «страшного» звона появляются стрельцы и стрельчихи. Начинается эпизод шествия на казнь. Звучит тема стрельцов. Шостакович поручает ее первым скрипкам и альтам. Вначале аккомпанируют только виолончели и контрабасы, а затем подключаются фаготы, валторны (фаготы частично интонируют тему). Звон продолжается, он имеет одновременно и самостоятельное значение и значение аккомпанемента теме стрельцов — громадной протяженности звуковой педали (цифры 478—479).

Постепенно тема ширится, захватывает все новые регистры. Во втором проведении (в момент, когда Марфа уводит князя Хованского, умоляющего спасти его) тема звучит уже у флейт (без пикколо), гобоев, клар-

¹ Хотелось бы подчеркнуть применение фортепиано. Шостакович не может обойтись без него ни в одном из своих этапных симфонических сочинений (Первая, Пятая, Седьмая симфонии). Трактую фортепиано преимущественно как ударный инструмент (что видно и по рассматриваемому эпизоду), он придает ему значение интересного и полноправного члена оркестра.

нетов, раскачивающаяся интонация вступления к теме

стрельцов  идет

попеременно у разделенных струнных (первые и вторые скрипки и альты, виолончели и контрабасы), фаготов, валторн, фортепиано. Тема стрельцов, звучащая в начале оперы как мотив удалых, разбойных, бесшабашных, разгульных людей, превращается в тему униженных, молящих о спасении. Она непосредственно переходит в хор стрельчих, требующих сурового наказания «окаянным богоотступникам, злым ворогам». Страшный хор: ведь «вороги» — родные братья, отцы, мужья — вот до чего дошла «паства смиренная Хованских велемудрых». Вместе с хором тема идет у струнных: экспрессивное дублирование ими в четырех октавах хоровой линии подчеркивает характер темы — этого отчаянного вопля истерзанных женских душ. Гармоническую и одновременно подголосочную основу создают гобой, кларнеты и валторны.

Хор стрельчих смыкается с хором стрельцов, молящих о пощаде («господи боже, пощади нас»). В оркестре (у первых и вторых скрипок и альтов) снова звучит тема стрельцов, резко контрастирующая теме хора, с ее неизменно повторяющимся *фа-диез*. Музыка здесь особенно впечатляет: это, в сущности, самоотпевание. В аккомпанементе можно выделить несколько гармонических линий: гармонически-подголосочная основа (у кларнетов, фаготов, валторн и второй трубы), протянутая педаль бас-кларнета, контрафагота, первой трубы, тубы, виолончелей с контрабасами (в последнем такте низкие струнные присоединяются к высоким струнным, заканчивая вместе с ними тему), а также удары литавр на первой доле каждого такта.

Тема стрельцов неожиданно прерывается звучащими из-за кулис фанфарами Преображенского марша потешных (духовой оркестр за сценой — валторны, трубы и тромбоны). А затем снова вступает хор стрельчих. На этот раз гармонию создают трубы и тромбоны, а тема, кроме струнных и хора, — у деревянных духовых, что резко усиливает динамику и напряженность tutti. Чрезвычайно показательно построение tutti у де-

рева (без флейт); кларнеты звучат в очень высоком регистре, причем над гобоями — специфический эффект, примененный Шостаковичем с целью выделить ведущий верхний голос, драматургически и акустически наиболее значимый. Вновь звучат фанфары потешных. Потом еще раз хор стрельцов, как и женский хор, с расширенным оркестровым аккомпанементом: к первым и вторым скрипкам и альтам добавляются виолончели, флейты, гобои и кларнеты, ведущие октавными *in is.* тему стрельцов. Гармония, как и при первом проведении хора, — у валторн и двух труб, а звуковая педаль, кроме бас-кларнета, контрафагота, тубы и контрабасов, — у фаготов, первой трубы и тромбонов. Как и в первом проведении темы, на первую долю каждого такта приходится удар литавр.

Завершение хора стрельцов совпадает с началом кульминации: на одной теме звучат одновременно два хора — стрельчих («Казни их, окаянных») и стрельцов («Смилуйся»), причем оба состава разделены. Вместе с двумя хорами тема звучит также у флейт (включая пикколо), гобоев, кларнетов (без бас-кларнета) и струнных (без контрабасов). Гармоническая основа, играющая одновременно роль звуковой педали, — у бас-кларнета, фаготов, контрафагота, медных и контрабасов на фоне тремоло литавр и ударов тарелок.

Смысл отмеченных оркестровых штрихов — в сопоставлении инструментовки трагических хоров стрельцов и стрельчих и эффектного выхода потешных. Победные фанфары преображенцев — дополнительный импульс, стимулирующий действие. Ворвавшись стремительной волной, звуки марша внезапно заполняют сцену. Стрельцы и стрельчихи умолкают перед этой молодой силой. Нагнетанию действия, таким образом, соответствует нагнетание оркестрового звучания.

После трагической сцены заключение IV действия — драматическая и эмоциональная развязка. Марш преображенцев — типичная походная и строевая музыка, внешняя, неглубокая, парадная. Участвует дополнительный духовой оркестр на сцене (у Шостаковича — валторны, трубы и тромбоны, у Римского-Корсакова только трубы). При первом проведении тема звучит у сценического оркестра. После выхода трубачей и Стрешнева начинается расширенное проведение темы

большим оркестром: она звучит у деревянных духовых (без фаготов и контрафагота), а также у валторн, первой и второй труб. Струнные исполняют интересную фигурацию, которая является, по существу, единственным музыкальным «воспоминанием» о ранее произошедших трагедийных событиях — это фигурация из первой темы картины (темы страдания)



. Теперь она имеет совсем другой

характер — активный, волевой, бравурный. Педальную основу создает звучание фаготов и контрафагота, третьей и четвертой труб, тромбонов и тубы.

Речитатив Стрешнева, следующий после второго проведения темы, довольно прост (хотя и здесь мы найдем весьма интересные гармонические последовательности и тональные переходы). Ему предшествует маленькое оркестровое вступление (три такта) на теме марша, исполняемое оркестром в составе валторн, трубы и тромбона. Сам речитатив сопровождают только медные инструменты (часть речитатива звучит вообще без оркестрового сопровождения), причем речитативу Стрешнева аккомпанирует не сценический оркестр, а ансамбль почти такого же состава, выделенный из большого оркестра.

Сценический оркестр вступает лишь после слов «Играйте, трубы» (исполняя фанфары Преображенского марша) по причине, конечно, прежде всего фонической, звуковой: голос просто был бы плохо слышен из-за труб, валторн и тромбонов — мощных по звучанию инструментов, если бы они играли рядом, буквально под ухом певца. Кроме того, оркестр на сцене должен в первой части речитатива молчать, так как иначе реплика Стрешнева «Играйте, трубы», обращенная к уже игравшему оркестру, нелепа.

После заключительных слов Стрешнева («Царь Петр пешью шествие в Московский Кремль чинить изволит»), исполняемых без аккомпанемента, начинается третье, последнее и расширенное проведение Преображенского марша, являющееся оркестровым заключением 2-й картины и всего IV действия. Это последнее, завершающее tutti выражает апофеоз могущества и силы петровцев. По местоположению и функ-

ции финальный марш напоминает заключительное появление «Коронационного марша» во 2-й картине II действия «Аиды». Аналогично и оркестровое оформление: мощное звучание банды и большого оркестра с четким разделением тематической и педально-гармонической линий.

В редакции Шостаковича тема Преображенского марша проводится деревянными духовыми (без фаготов и контрафагота), четырьмя валторнами (большого оркестра), трубами (большого и сценического оркестров), тромбонами (сценического оркестра), а также скрипками и альтами. Гармонического типа аккомпанемент темы — у третьей и четвертой труб, первого и второго тромбонов большого оркестра с прибавлением валторн сценического. Вся тема звучит на фоне громадного тонического органного пункта (у фаготов, контрафагота, третьего тромбона и тубы, виолончелей и контрабасов), маршевой дробы литавр и барабана, непрерывного звона треугольника и ударов тарелок (цифры 497—498). Кода темы с ее взлетающими пассажами флейт, гобоев и кларнетов, мощными аккордами меди, ударами большого барабана — эффектное завершение марша.

* * *

Сопоставляя «почерки» двух столь значительных мастеров инструментовки, трудно не увлечься конкретными наблюдениями. Сравнения помогают выявить «содержание» индивидуальных приемов оркестраторов.

Констатируя конкретные особенности инструментовки, мы отмечали на ряде примеров ее зависимость от драматургии оперы. Рассмотрим этот важный вопрос несколько подробней.

Еще Глинка писал в «Заметках об инструментовке»: «Дело гармонии (сколько можно реже четырехгласной — всегда несколько тяжелой, запутанной) и дело оркестровки (сколько можно более прозрачной) дорисовать для слушателей те черты, которых нет и не может быть в вокальной мелодии (всегда несколько неопределенной — *un peu vague* — в отношении драматического смысла): оркестр (вместе с гармонизацией) должен придать музыкальной мысли определенное значение и колорит — одним словом, придать ей характер.

жизнь»¹. Завету родоначальника русской классической музыки его последователи всегда были верны. Сколь ни отличны манеры письма Даргомыжского и Рубинштейна, Бородина и Чайковского, Римского-Корсакова и Мусоргского, наконец, Рахманинова и раннего Стравинского, — все они использовали оркестровку как важнейший элемент оперной композиции, дающий действию «характер, жизнь». Лучшие русские оперы отличает исключительно разумное, яркое применение оркестра, соединяющего в себе как аккомпанирующую, так и самостоятельную функцию. Вокальная и инструментальная стороны в сочетании своем способствуют главному: выявлению идейной концепции, показу конфликтных ситуаций и их драматическому разрешению.

Сказанное относится и к «Хованщине». Однако, в силу специфики мышления Мусоргского, колоссальной эмоциональной напряженности музыки «Хованщина» требует особой «отдачи» от оркестра. Он — фактически действующее лицо оперы, гигантский аккумулятор и резонатор происходящих явлений, усиливающий психологизм характеристик, сценических событий, способствующий индивидуализации образов. Оркестр симфонизирует, укрупняет фактуру, объединяя различные эпизоды в единое целое, подчеркивая смысловые обобщения. Чрезвычайно тесно связывает оркестр и вокал единая народно-песенная основа. Благодаря мелодизации оркестровой речи два различных начала соединяются в единое целое. Эту взаимозависимость драматургии и оркестровки несомненно понимал первый оркестратор оперы. Было бы наивно и упрощенно считать, что Римский-Корсаков не осуществлял и в данном случае очевидного для него принципа. Но не задача точного воспроизведения оригинала и соответственной ему оркестровки была для него главной. Желая вывести «Хованщину» из небытия на театральные подмостки, сделать ее пригодной для бытования, доступной, Римский-Корсаков оркеструет соответственно переделанной драматургии оперы, той оперы, которая, по точному выражению Асафьева, была написана композитором Мусоргским — Римским-Корсаковым.

¹ М. И. Глинка. Литературное наследие, т. I. М.—Л., Музгиз, 1952, стр. 350.

Успех редакции Шостаковича — результат глубокого внутреннего духовного родства индивидуальностей Шостаковича и Мусоргского — это главное. Результат стремления максимально полно представить авторский текст, донести до людей каждый такт самого Мусоргского. Успех воздействия редакции невозможно объяснить и понять вне свойственного Шостаковичу обостренного драматургического чутья, сказывающегося всегда и в его инструментровке.

Все это проявляется во многих деталях — частностях и в ряде принципиальных моментов, которые можно ясно наметить в результате анализа. Сюда относится уже отмеченная нами близость драматургически второстепенных фоновых эпизодов, резкое, коренное отличие двух редакций в оркестровке главных действующих лиц, связанных с ними событий, драматургически узловых народных сцен. Это отличие заметно везде, где в столкновениях, взаимодействии героев оперы, показе народной линии «Хованщины» выявляется ее концепция. Здесь коренные различия оркестровок в том, что Шостакович и Римский-Корсаков оркеструют идентичные места не только разными родственными инструментами, но и инструментами других групп.

Шостакович-оркестратор сгущает трагическую атмосферу оперы, общий сумрачный, суровый колорит. Отсюда обилие мрачных жестких красок, уклон в сферу господства нижних регистров, преобладание басовых линий — естественная чуткая инструментальная расшифровка того, что было намечено самим автором в диапазоне главных вокальных партий, порученных низким голосам — басам, меццо-сопрано, в значении низких фортепианных регистров в клавире.

Дифференцированная оркестровка Шостаковича подчеркивает психологическую индивидуализацию персонажей — оригинальность звукового образа полностью соответствует самобытности сценического. Большую роль в связи с этим играет выбор инструментов. Известно, что душевное состояние, выраженное в звуках, воспринимается в разном оркестровом воплощении далеко не одинаково — трудно, например, представить, чтобы тему воли из «Поэмы экстаза» А. Скрябина в основном проведении играла не труба, а валторна, — воздействие принципиально изменится. С другой сторо-

ны, всегда возникает задача выбора того инструмента, возможности которого в данном случае могут быть использованы с особой эффективностью; как верно замечает А. Копленд, требуется «найти максимально выразительную сущность данного инструмента и писать, все время имея ее в виду»¹. Именно так максимально выражает сущность звучания тромбона и тубы Шостакович в характеристике грубого и спесивого Ивана Хованского: появление князя «оформляется», как правило, медными духовыми с предпочтением грозно возглашающим тромбонам и тубе. Напротив, светлые тембры скрипки, флейты, арфы, челесты обрисовывают чистый облик Марфы; исключение — песня 2-й картины IV действия «Видно, ты не чуял, княже», оркестрованная по принципу контраста (дерево, медь, литавры), что связано с резким переломом душевного состояния героини, безжалостно холодной в своем отчаянии.

В инструментовке «Хованщины» Шостакович в общем не изменяет манере, откристаллизовавшейся в процессе работы над собственными композициями. Он использует приемы, свойственные его оркестровой палитре, по которой мы сразу ощущаем самобытный «шостаковический» стиль: это, в частности, применение фортепиано в ударной функции, и весьма ответственные соло бас-кларнета — излюбленного инструмента Шостаковича, и красочные миксты в низком регистре, заставляющие вспомнить партитуры «Катерины Измайловой», Четвертой, Пятой, Седьмой, Восьмой, Десятой и Тринадцатой симфоний, и многое другое. Вместе с тем, в известной степени, он видоизменяет свою обычную манеру, как бы сквозь призму содержания оперы. Сравнительно с инструментовкой собственных сочинений, шостаковическая партитура «Хованщины» в целом более традиционна, включает технические приемы, типичные для оркестровки кучкистов. Элементы традиционности, разумеется, не означают подражательности. Редакция Шостаковича внесла в «Хованщину» черты музыкального искусства нашей эпохи, утонченность быстро меняющихся красок, предельно резко обозначенную конфликтность оркестровых характерис-

¹ А. Копленд. Музыка и воображение. «Советская музыка», 1968, № 3, стр. 110.

тик персонажей и т. д. Известные приемы оркестровки (например, «страшный» звон в сцене стрелецкой казни), будучи поставленными в столь естественные для Мусоргского условия повышенной драматической «температуры», зазвучали по-новому. Отметим яркое использование инструментовки как многофункционального компонента действия: так, в проанализированном вступлении ко 2-й картине IV действия оркестровка эмоционально обостряет напряжение сценической ситуации, драматургически дополняет выразительность вокальной линии реплик хора, раскрывая внутренний смысл происходящей трагедии, технически создает определенную звуковую атмосферу выбором инструментов и их сочетаний.

Несколько слов об инструментовке как факторе формы. Мусоргский ставит и здесь перед редактором особые задачи. «Хованщина», в еще большей степени, чем «Борис Годунов», написана по принципу сквозного развития (единственный целиком замкнутый вокальный номер — ария Шакловитого; дивертисментом, законченным по форме, являются и «Пляски персидок»). Казалось бы, и оркестровка должна быть построена вне зависимости от двух, — трехчастных и иных музыкальных образований. Однако классические принципы формообразования своеобразно претворены в операх Мусоргского, и оркестровка помогает их выявлению. Яркий пример: завершение 2-й картины IV действия (выход потешных). Здесь мы сталкиваемся с «притаившейся» трехчастностью внутри действия, которая вне инструментального звучания, в клавише воспринимается не столь отчетливо, как в ярком оркестровом оформлении (см. схему):

Преображенский марш	Речитатив Стрешнева	Преображенский марш
а	б	а
Сценический и большой оркестры, причем тема у духовых инструментов (первое проведение — сценический оркестр, второе — большой оркестр).	Валторны, трубы, тромбоны, туба.	Сценический и большой оркестры, причем тема у духовых инструментов, скрипок и альтов.

Если учесть, что скрипки и альты занимают второстепенное место, только помогая духовой группе, а распределение аккомпанемента гармонического вида идентично в обоих «а», можно сказать, что налицо своеобразная оркестровая трехчастность. Такого же типа трехчастность, наряду с вариационной формой — в «Плясках персидок», где начальное и заключительное проведения первой темы, получающие одинаковое инструментальное воплощение, как бы окаймляют середину.

Классические формы, ясно ощутимые благодаря оркестровке, можно обнаружить и во многих других сценах «Хованщины».

* * *

В заключение вкратце о судьбе редакции Шостаковича.

Первое исполнение оперы в этой редакции, после выпуска кинофильма «Хованщина» в 1959 году, состоялось на сцене Ленинградского академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова 25 ноября 1960 года. Спектакль был подготовлен режиссером Л. Баратовым, художником Ф. Федоровским, хормейстером А. Михайловым, балетмейстером Ф. Лопуховым. Дирижировал старейший дирижер С. Ельцин. В главных ролях выступили ведущие актеры театра: Л. Ярошенко — князь Иван Хованский; В. Пучков — князь Андрей Хованский; К. Лаптев — боярин Шакловитый; М. Гаврилкин — князь Голицын; Б. Штоколов — Досифей; Т. Кузнецова — Марфа.

Пресса единодушно дала высокую оценку новой редакции оперы и ее реализации на сцене. С тех пор опера в редакции Шостаковича заняла прочное место в репертуаре Кировского театра.

Затем оперу в оркестровке Шостаковича поставили и некоторые другие оперные театры — не только в Советском Союзе, но и за рубежом, в частности, в Белграде, Софии. В 1962 году Белградская опера показала «Хованщину» на Эдинбургском фестивале.

Хотя редакция Шостаковича встречается с интересом и одобрением, нужно все же признать, что она до сих пор не получила того распространения, которого

заслуживает. Большой театр ее, к сожалению, не использует. Даже в 1963 году, когда партитура в редакции Шостаковича была уже издана, Киевский театр ставил «Хованщину» в старой редакции.

Значение редакции Шостаковича для современного музыкального театра велико. Не менее важно оно и для самого композитора. Шостакович берется за инструментовку двух опер Мусоргского не только потому, что хочет возродить их для слушателей, следуя просьбам оперных театров. Эта работа нужна ему самому, необходима Шостаковичу-творцу. Шостакович продолжает учиться у Мусоргского. Оперное творчество Шостаковича идет от Мусоргского, наследует ему, продолжает его традиции. Инструментуя по подлинникам «Бориса Годунова» и «Хованщину», Шостакович вновь вслушивается в интонационный строй, в оперные приемы гениального мастера, новаторское значение которого живет и в наше время.

Шостакович — автор лишь двух опер, произведений со сложной судьбой. В течение многих лет, после несправедливой критики «Леди Макбет», он отходит от оперного творчества, но мысль, мечта о нем не покидает композитора. Чем ближе к нашим дням, тем чаще Шостакович обращается в своих произведениях к человеческой речи, к вокальным жанрам, к сценичным по своей сути образам, пример тому — «Казнь Степана Разина», Тринадцатая и Четырнадцатая симфонии — сочинения вокально-симфонические, где голос играет не меньшую роль, чем оркестр.

Все эти важные процессы развития творчества Шостаковича еще мало исследованы. Они во многом объясняют постоянный интерес Шостаковича к Мусоргскому, нашедший выражение в редакциях «Бориса Годунова» и «Хованщины».

О ЦИКЛЕ ШОСТАКОВИЧА
«СЕМЬ РОМАНСОВ НА СТИХИ АЛЕКСАНДРА БЛОКА»

Семь романсов на стихи Блока¹ объединены в краткое и строгое музыкальное повествование, тема которого — художник в своей связи с миром: с природой, городом, с людьми, со временем. Стихи Блока, составившие цикл Шостаковича, при всей их неравноценности (в основном, это юношеские стихотворения) посвящены проблемам непреходящим, незыблемым. Мы найдем здесь много таких образов, которые призваны сопровождать путь каждого художника. И для композитора они явились словесным выявлением многих важнейших идей его творчества. Некоторые строки встают в цикле как сильнейшее выражение самого глубокого, сокровенного в искусстве Шостаковича; те, кто издавна находились в мире его музыки, найдут это в таких, например, стихах:

Ужасна ночь! В такую ночь
Мне жаль людей, лишенных крова,
И сожаленье гонит прочь —
В объятья холода сырого!..
Бороться с мраком и дождем,
Страдальцев участь разделяя..

(«Буря»)

Или образ родного для обоих художников города:

Город спит, окутан мглою,
Чуть мерцают фонари...
Там, далеко за Невую,
Вижу отблески зари.

¹ Д. Шостакович. Ор. 127. Семь романсов на стихи Александра Блока. Для сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано. № 1. Песня Офелии; № 2. Гамаюн, птица вещая; № 3. Мы были вместе; № 4. Город спит; № 5. Буря; № 6. Тайные знаки; № 7. Музыка.

В этом дальнем отраженье,
В этих отблесках огня,
Притаилось пробужденье
Дней тоскливых для меня.

(«Город спит»)

Есть в текстах цикла и другое, также издавна составившее особую сферу творчества Шостаковича: чуткое постижение внутреннего смысла жизни родины, событий внешней жизни, смысла, порою укрытого от глаз и от сердца большинства современников: это именно та чуткость, которая позволяла поэту раньше других ощущать беспокойные ритмы грядущих бурь и потрясений — они постоянно угадываются во всем, что он пишет, и даже в чистой любовной лирике ранних времен порою дают себя знать тревожные ноты и напряженное биение ритма.

К 1900 году относятся два стихотворения, написанные под впечатлением живописи Васнецова, «Сирин и Алконост» и «Гамаюн, птица вещая». Стихотворение «Сирин и Алконост» завершается строфой:

Вдали — багровые зарницы,
Небес померкла бирюза...
И с окровавленной ресницы
Катится тяжкая слеза...

Стихотворение «Гамаюн, птица вещая» приведем полностью:

На гладях бесконечных вод,
Закатом в пурпур облеченных,
Она вещает и поет,
Не в силах крыл поднять смятенных...
Вещает иго злых татар,
Вещает казней ряд кровавых,
И трус, и голод, и пожар,
Злодеев силу, гибель правых...
Предвечным ужасом объят,
Прекрасный лик горит любовью,
Но вещей правдою звучат
Уста, запекшиеся кровью!..

С какой бы степенью равнодушия ни воспринимать эти гулкие строфы, трудно не расслышать в них грозного пророчества, трудно не почувствовать силы трагического образа. Не будем вскрывать его слой за слоем: достаточно обратить внимание читателя на краски стихотворения, словно хранящего на себе от-

блеск кровавых зарниц. Последнее же двестишие — не что иное, как скорбное провидчество поэта. Несомненно, стихотворение это являет образ родины, грозной, трагической, страдающей... Казалось бы, трудно выразить мощнее напряженное «предгрозе», внутренние взрывы, которые влекли за собой множество событий тех и последующих лет.

Но, как часто случалось со стихами Блока (и не только Блока), грозная внутренняя музыка не сразу была услышана...

Звучание подтекста, внутреннее пение стихов оживает в музыке Шостаковича. Но об этом — позднее. Сейчас несколько слов о других стихотворениях цикла. Каждое из них отражает какую-то грань духовной жизни Блока и потому полно для нас особого смысла. Таково, например, стихотворение, открывающее цикл, Песня Офелии. Известно, какую роль в биографии Блока играл этот образ. Не касаясь подробностей, обратимся к шекспировскому спектаклю 1 августа 1898 года в усадьбе Менделеевых: молодой Блок исполнял роль Гамлета, Л. Д. Менделеева — Офелии. Блок постоянно хранил в мыслях и памяти то событие, образы же Гамлета и Офелии сделались ему дороги, и он часто к ним возвращался в стихах разных лет (см. например, «Я — Гамлет. Холодеет кровь», цикл «Офелия», отдельные стихотворения, посвященные спектаклю в Боблове, как «Мне снилась снова ты», другие стихотворения... О спектакле «Гамлет» см.: М. А. Бекетова «Александр Блок», Л., 1930, стр. 62—63; М. А. Рыбникова «Блок — Гамлет», М., 1923, стр. 9). Почти во всех стихах Офелия появляется безумной, и потому образ хранит черты надлома, болезненной печали, словно выглядывая из темноты, словно растворяясь в тени грозной фигуры смерти — ее присутствие постоянно угадывается.

Именно с таким образом Офелии связаны некоторые мотивы блоковской лирики: тема раннего одиночества, ранней смерти, ранней неразделенной любви, трагизм одинокой гибели, одиночество чистой и возвышенной любви в равнодушном и преступном мире, любовь, связанная с ранней смертью. Все эти мотивы присутствуют и в коротеньком стихотворении (три четверостишия), фигурирующем в цикле Шостаковича;

написанное спустя несколько месяцев после памятного для Блока спектакля (в феврале 1899 года), оно представляет собою вольную импровизацию на сюжеты песен и монологов безумной Офелии (рукопись была первоначально озаглавлена Блоком так: «Этюды песен Офелии [импровизация]»). Удивительно емкая по образам (на продолжении двенадцати строк автор дает и пейзаж, и портрет, и картину внутренних событий — смерть, и внешнее действие — расставание). Песня, при всем своем трагизме, светла по колориту и чиста по краскам. Каждая строфа закончена и замкнута в себе. При большом (опять-таки внутреннем) динамизме, образы стихотворения «живут» в каком-то удивительно спокойном и светлом движении, легко и незаметно модулируя и «перетекая» друг в друга. Это светлое и гармоничное течение блоковских строф — скажем об этом теперь же — породило такое же светлое и гармоничное течение и строф музыкальных. Музыкальная основа стиха, то, что поэты называют «музыка слов», «ток» и «нерв» поэтического образа выявились в ином материальном звучании, в иной музыке. Не будем забывать, что обе эти «музыки» редко совпадают. Музыкальный «подтекст» стиха — явление весьма многоликое, по-разному оживающее в ушах поэта, читателя и музыканта. Редко музыкант слышит слово слухом поэта — и не в этом состоит его задача. Но откликнуться на мысль поэта «своим голосом», создать силами своего искусства нечто неповторимо новое и, в то же время, связанное с поэтическим образом, вытекающее из него, построить, сотворить новый неповторимый «организм» — вот во что, по существу, превращается воспроизведение стихотворного текста музыкой. Это новая — и порою совсем другая — жизнь стиха. Так в цикле Шостаковича мы по-новому видим и слышим Блока: новый Блок, и, в то же время, давно знакомый, давно любимый; музыка блоковских стихов и, в то же время, «музыка музыки» Шостаковича.



Подобно тому, как переливаясь и скользя, «перетекают» один в другой образы стихотворения «Песня Офелии», так же точно, естественно и плавно модули-

руют, переходя из одного состояния в другое, романсы цикла. Нельзя говорить о стихах — основе этих романсов, — не касаясь их места в цикле: в этой последовательности они, составив единый организм, зазвучали и неким единым аккордом. После «Песни Офелии» следует трагически-напряженный второй эпизод цикла — «Гамаюн, птица вещая», за ним светло и спокойно разлился лиризм третьего — «Мы были вместе». Наряду с номером четвертым («Город спит»), шестым («Тайные знаки») и последним, седьмым («Музыка») этот романс включается в круг самой сокровенной лирики, лирики вполголоса, очень потаенной: такова эта лирика для композитора, такова же была она и для поэта — все стихотворения обращены далеко вглубь. Поэт словно прислушивается к какой-то, ему одному слышной музыке, словно вглядывается в свой мир, спрятанный от мира внешнего, словно вчитывается в некие тайные знаки, помогающие ему постигнуть собственную судьбу, судьбу мира, судьбу родины. Такое тихое «тайное» общение с потаенной музыкой вселенной, со звучащим глубинным тоном самой земли, как обычно, рождает строки высочайшего накала, пророчески-вдохновенные:

Надо мной небосвод уже низок,
Черный сон тяготеет в груди.
Мой конец предначертанный близок,
И война, и пожар — впереди.

(«Разгораются тайные знаки».
В цикле — «Тайные знаки»).

Завершение цикла — стихотворение «В ночи, когда уснет тревога» (в цикле названо «Музыка») перекликается с цитированными строками:

Прими, Владычица вселенной,
Сквозь кровь, сквозь муки, сквозь гроба —
Последней страсти кубок пенный
От недостойного раба!

Стихотворение это, написанное в 1898 году, перерабатывалось Блоком в 1918 и 1919 годах — таким образом оно охватывает словно бы весь творческий путь поэта, представляя собой своеобразное прощание — последние строфы первоначального варианта читались так:

Тебе, царица мира и вселенной,
Царица ясная, лазурные мечты
И гимны дивные, восторгом упоенный,
Слагаю, удалясь от бедной суеты!..

Нетрудно заметить, что в последней редакции это четверостишие приобрело иной смысл: мысль поэта стала и смелее, и проще. словно он достиг некоей вершинной точки, откуда может лучше и спокойнее обозреть мир и свою в нем дорогу.

«Сквозь кровь, сквозь муки, сквозь гроба» своего пройденного пути ему все время виделась цель; сквозь шум «бедной суеты» постоянно слышалась музыка вселенной — поэзия, о которой в другом месте Блок сказал, что это не что иное, как освобожденная гармония. Прощание с жизнью, которая вся была посвящена служению этой гармонии, этой музыке — Царице Вселенной, последний взгляд, которым поэт с ней обменивается перед концом — вот смысл стихотворения, вот к чему вели исправления во второй редакции. И в таком виде стихотворение предстает как законченное выражение одной из самых дорогих для художника мыслей: о его взаимоотношениях с гармонией, которую поэт, по словам Блока, добывает как драгоценную руду и вносит в мир...

* * *

Взаимоотношения Шостаковича с поэзией и, в частности, с русской поэзией непросты: композитор, чья музыка глубочайшими корнями с этой поэзией связана, внешне заплатил ей не очень богатую дань, лишь однажды обратившись к Пушкину («Четыре романса для голоса и фортепиано», 1936), Лермонтову («Два романса», 1950), к сатирическим стихам Саши Черного («Пять сатир на слова Саши Черного», 1960); остается вспомнить еще стихи революционных поэтов конца XIX — начала XX веков («Десять поэм для смешанного хора», 1951) и несколько переводов Б. Пастернака и С. Маршака (в цикле «Шесть романсов для голоса и фортепиано», 1942). Особым образом композитор откликнулся на творчество Е. Евтушенко — этот случай не имеет отношения к теме статьи, так же как и многочисленные песни на стихи советских поэтов, романсы на стихи Е. Долматовского и т. д.

Музыка Шостаковича связана с русской поэзией нитями внутреннего, духовного родства. Родство это может проявляться по-разному: как некое родство «высшего порядка», если так можно выразиться, совпадение эстетических устремлений, близость этических идеалов. Родство, сходство может затрагивать и более поверхностную сферу, касаясь лишь приемов выражения, что не исключает, конечно, и проникновений в сферы глубинные, тождественность поисков оформления материала — при самом различии внутренних устремлений.

Возвращаясь в проблеме «Блок — Шостакович», следует признать, что оба художника связаны тесным внутренним единством при внешнем полном и резком различии. И первое, что роднит их обоих, связывая также с извечной традицией русской поэзии — глубина измерения образа, в основе которого всегда бьется и трепещет главенствующий «тон», живой пульс, та тревога и беспокойство художника, без которых нет жизни искусства. Эта высокая тревога рождает высокую трагедийность образов Блока: его поэзия, при всей своей внешней отрешенности, густо окрашена цветом времени. «Предреволюция», «грозы революции», «предгрозь» — все это живет в лирике Блока, наполняя живой болью каждый изгиб его певучей строки.

Если же отойти от стихов и взглянуть на поэта в его жизненной среде, то мы вновь, прежде всего, будем ощущать это его вечное беспокойство и ранимость его чуткой совести; именно с такой стороны рисуют Блока, например, воспоминания о нем К. Чуковского: беспокойство Блока, особенно в последние предреволюционные годы, наложило отпечаток на его внешний облик и поведение. Так, Чуковский вспоминает эпизод из «светской жизни» поэта, когда он шокировал публику своими пророчествами о грядущем возмездии и грозе. Чуковский цитирует слова хозяйки салона, сказавшей по уходе Блока своим гостям: «А. А. опять о своем». Да, — продолжает автор воспоминаний, — А. А. говорил опять о своем, он думал и говорил об этом «своем» постоянно¹.

¹ К. Чуковский. Современники. М., «Молодая гвардия», 1963, стр. 449.

Время стихов Блока — бурное, грозное для художника время. И он постоянно прислушивается к нему, ощущая подземные толчки и дрожь будущих потрясений задолго до того, как они становятся ощутимы и явственны уже для всех. Эта тревога совести, это вечное напряжение, высокий накал, беспокойство духа создает особый климат всей поэзии Блока, начиная с его самых ранних строк. Наивно было бы полагать, что поэт откликнулся на время, осознал его только в своих поздних вещах («Возмездие», «Двенадцать»), до того оставаясь совершенно глухим к нему: вновь повторим, что грозные ритмы времени постоянно дают себя знать в его стихах, а тревога, горечь и боль — глубокая, тайная и неизменная основа его лирики, движущая ее сила.

Этот напряженный внутренний тон поэзии Блока прежде всего уловил Шостакович: прежде всего то, что всегда было «сродни и близко сердцу» его музыки. Отсюда — драматический пафос второго романса («Гаммаюн, птица вещая»), отсюда же и горячая человечность пятого: «В такую ночь мне жаль людей, лишенных крова». То есть, иными словами, композитор нашел у Блока мотивы, которые издавна составляли главный «нерв» его творчества. Ему оказались близки и гражданская лирика Блока, и различные аспекты лирики любовной. Стихотворения в цикле подобраны в строгом соответствии с устремлениями композитора; и не только с устремлениями данного художника вообще, но и в соответствии с интересами его нынешнего дня, с интересующими его сегодня проблемами.

Помимо этого очень важны в цикле и «отражения» некоторых давно живущих в музыке Шостаковича образов. Таков образ Офелии. Это далеко не случайная встреча: шекспировский «Гамлет» с самых ранних времен сопровождал путь Шостаковича. Не будем здесь говорить о «гамлетовском» в его музыке, о том глубоком отклике на «гамлетовское», которым всегда была музыка Шостаковича: обратимся просто к некоторым фактам «биографии» Гамлета в его творчестве. Первая встреча с «Гамлетом» — музыка к спектаклю Н. Акимова в театре им. Е. Вахтангова (1931). Не место здесь оценивать спектакль, где Шекспир толковался весьма своеобразно. Поблагодарим лучше постановщика за

его идею заказать музыку спектакля молодому Шостаковичу: слушая ее, нетрудно догадаться, что, вероятно, она была самым ценным и прекрасным элементом этого зрелища, быть может, единственно ценным и истинно непреходящим. Сюита для симфонического оркестра, составленная из главнейших эпизодов музыки, осталась замечательным художественным памятником размышления молодого Шостаковича на темы трагедии Шекспира (пусть даже размышления несколько торопливого). Партитура Сюиты (содержащей 13 номеров) хранит удивительную свежесть и чистоту. Музыка крайне проста, временами элементарна (не будем забывать о ее назначении и специфике), написана как бы «широким штрихом». Но при этом по-настоящему широка и общечеловечна. От первых тактов Вступления к завершающему Маршу Фортибраса протягивается очень четкая и прямая внутренняя линия. Замечателен Похоронный марш — это высочайшая трагедийность: пожалуй, не впадая в преувеличение, можно утверждать, что здесь сказано все необходимое о трагедии Гамлета, сказано мужественно и сильно.

Прекрасна в Сюите маленькая Песенка Офелии: до кристальности прозрачный, чистый и целомудренный образ, как луч, пробивающийся сквозь толстую стену предрассудков, ложной театральности и весьма недорого стоящей буффонады спектакля; слушая музыку, угадываешь, как молодой художник внутренне сопротивляется заданию театра и, в конечном итоге, преодолевает его, выполнив задание собственное. Несмотря на специфику языка (своеобразная «массовая» песня), несмотря на некий «груз» навязанной извне театральной идеологии, Песенка Офелии — пребывание в очень высоких сферах. Ее светлая, как-то по-детски чистая красота наложила отпечаток на музыку соседних эпизодов: это Колыбельная и Реквием, а раньше — вся танцевальная музыка на балу.

Так образ Офелии промелькнул на страницах музыки «раннего» Шостаковича. Промелькнул не бесследно: Офелия оказалась сродни многим чистым и юным образам тех лет: нечто напоминающее ее черты мы найдем в музыке к кинофильму «Подруги» и даже в некоторых инструментальных произведениях; а в последующем — в более глубоком и серьезном воплоще-

нии «Гамлета» в музыке к кинофильму Г. Козинцева (1964), где характеристика Офелии несравненно более глубока. Но при всем различии этих «двух Офелий», их роднит одно: чистота и ясность, высокий дух образа.

Неизменно такова же и Офелия Блока. То, что она во всех стихотворениях является в сопровождении смерти (на это указывалось на стр. 71—72), придает ее чистоте оттенок отрешенности, переносит образ в некие заоблачные сферы.

Такой она предстает и в цикле Шостаковича. Это нечто большее, чем отражение конкретного литературного образа — здесь мы имеем дело с поэтической идеей в неразбавленном состоянии. Офелия в цикле — самостоятельное выражение поэзии высокой и отвлеченной.



Если теперь обратиться к романсам цикла, воспринимая их как самодовлеющую данность, отвлекаясь от литературных прообразов, от литературного происхождения каждой пьесы, то каждая из них так и возникает перед нами: сгустком поэтической идеи, высоким обобщением категории прекрасного музыкой. Каждый романс цикла — что-то неизмеримо большее, чем музыкальная пьеса в привычном для нас жанре: стоит лишь погрузиться в мир этой музыки, и мы оказываемся в каких-то новых измерениях, постигая образы в новых, не совсем привычных для нас гранях. Вот начало первого романса цикла — дуэт виолончели и голоса, звучание которого словно обращено в бесконечность: в сущности, обе мелодии — и вокальная, и виолончельная — представляют собой тоже какой-то замкнутый в себе мир (что не исключает их глубокой внутренней связи и взаимодействия) — на этот раз мир чисто звуковых образов. Каждая мелодия — фиксация какого-то временного отрезка и, вместе с тем, строго организованное звуковое пространство. Три строфы этого дуэта так и воздвигаются в глубине нашего внутреннего слуха как погруженный в себя совершенный организм. Следует сказать, что самое характерное свойство этих мелодий — именно отсутствие характерности: композитор преднамеренно избегает характерно-запоминающегося тематического образа. Чувствуется,

что здесь мелодия — это словно бы выхваченный из пространства, в себя устремленный отрезок бесконечности.

Сделано это в строгом соответствии с текстом: дело в том, что каждая строфа текста тематически замкнута в себе, и все они выдержаны на одном динамическом уровне. Внешне разорванные и друг от друга не зависящие (каждая строфа — «о своем»: «Разлучаясь с де-вой милой...» — расставание, «Там за Данией счастливой» — тоска разлуки, «Милый воин не вернется» — гибель), они составляют единство внутреннее: образ смерти, поселившийся в больном сознании Офелии (смерть — разлука; смерть — тоска; смерть — гибель); один из аспектов стихотворения и есть этот единственный образ, принявший три обличия. Таков подтекст стихотворения. Он и раскрыт музыкой: отсюда статичность мелодии и самой по себе и в своем развертывании; отсюда — единообразие всех строф, «одинаковость» вступлений, «одинаковость» мелодического образа. Но одинаковость не есть однозначность: один и тот же мелодический образ всякий раз тождествен предыдущему по-разному, и этим измеряется его глубина. Внимательный слушатель заметит разницу в едва ощутимых, но очень тонких колебаниях ритма, в ниспадающих всякий раз на другом интервале (при одной формуле окончания) и в другом ритме концовках мелодических фраз: наиболее чувствительный сдвиг, самое сильное нарушение формулы конца — окончание последней строфы, где мелодия, вместо обещанного всем предыдущим и так горячо ожидаемого слушателем падения, как-то незаметно и очень легко выпрямляется и взлетает вверх, словно окончательно оттолкнувшись от земли и теряясь в безграничности звукового пространства.

Совершенно иной мир лирических образов — третий романс цикла «Мы были вместе». Вернее же сказать, это один, данный в одном измерении, лирический образ. Его словесное выражение:

Скрипка пела.

Ночь волновалась,

.

Сквозь тихое журчанье струй,

Сквозь тайну женственной улыбки...

.

Звуковое же выражение — звуковой символ-выражение, — Des-dur'ное трезвучие, которое словно струится где-то в безоблачном пространстве. Этот аккорд в его взаимоотношении со вспомогательным к нему — основная гармоническая краска романа, словно бы лейтгармония. Роман «Мы были вместе» — один из немногих, имеющих четкую тональную определенность. Это, собственно, даже и не столько тональная определенность, сколько определенность одной краски, одного аккорда, кристально ясного и прозрачного, как от даленный луч светящейся в ночном сумраке яркой звезды.

* * *

«Город спит», «Тайные знаки» и «Музыка» объединены внутренней связью: все три романа — пребывание в одной сфере, углубление в области постижения музыки искусства, музыки нашего духовного бытия. Эта тихая, тайная музыка в своем материальном звучании, в своем телесном воплощении оживает в приглушенной тени полутонов, намеков, в полувывысказывании: музыкальный текст романсов говорит скупее, чем подтекст, например, текст романа «Город спит» создает главным образом атмосферу, какой-то определенный климат вокруг объекта. Образ города как бы подернут дымкой, «окутан мглой», его очертания лишь угадываются в тумане зыбких неопределенностей многозначной гармонии и фактуры. Одноголосное остигато у фортепиано создает лишь кажущийся фундамент для двухголосия виолончели и линии вокальной партии; соединяясь, они образуют именно то «дальнее отражение» образа, которое рождает слова. Замечательны в этой музыке едва уловимые «повороты» гармонии вслед за текстом, тонкая игра светотени: внезапное просветление краски при словах «вижу отблески зари»; прекрасен по колориту последний эпизод романа «В этом дальнем отражении». Таинствен смысл (вернее, полон тайного значения) образа («дальние отражения», «отблески огня», дальний и близкий лик грядущего, подразумеваемый и угадываемый облик настоящего, где мы чувствуем и «город», и нечто над городом, и повседневность, и то, что над повседневностью); так же

неуловимо блуждает угадываемая тоника, скрытая «плетением» линий виолончели и фортепиано. За скупостью и лаконичной «графикой» этих линий — объемная глубина звучащего и многокрасочного мира.

* * *

Как уже говорилось, текст романса «Тайные знаки» затрагивает самые глубокие и сокровенные области художественного творчества. Это своеобразное «самопризнание» художника («разгораются тайные знаки на глухой непробудной стене») о сокрытых истоках, началах его жизни в искусстве. Вслед за поэтом в «тайные знаки» (но уже в свои) вчитывается композитор: в ответ на звуковую символику поэта он дает свою; его звуковая символика воплощает тайное содержание текста. Тема романса (начальные такты, виолончельное solo) имеет свою, весьма сложную специфику: мелодия предельно насыщена скрытыми полифоническими голосами, ее четкий («графический») линейизм — очень точная и строгая конструкция, где каждому звуку отведен свой, точно и строго выверенный смысл:

Разгораются тайные знаки
На глухой непробудной стене.

Словесное выражение звукового символа — та же строфа, о которой уже была речь. Основной композиционный принцип всей вещи — имитационная полифония (своеобразная инвенция, где главенствует тема виолончельного solo вступительных тактов пьесы. Эта тема служит материалом для всех других голосов, выявляя и разоблачая скрытые в ней полифонические возможности). Музыкальный язык романса вытекает из основного образа стихотворения — «тайные знаки» пробудили к жизни сложную звуковую символику, где господствует принцип «малых конструкций», «короткого времени», где роль каждого отдельного звука и каждого момента очень велика. Именно поэтому мы воспринимаем всю пьесу как само по себе прекрасное время и замкнутое в самом себе пространство музыки, за которым раскрыты тайные знаки; но как бы ни был самостоятелен каждый голос и каждый момент, все развитие устремлено к кульминации («Мой

конец предначертанный близок, и война и пожар впереди»), где раскрывается сокровенный смысл стихотворения.

* * *

Скуп и лаконичен язык и последнего романа цикла — «Музыка» («В ночи, когда уснет тревога»). Первая половина романа выдержана точно по такому же фактурному принципу (остинатное октавное ведение линии у фортепиано — неменяющийся фон для других линий), как и в романе «Город спит».

Эта фактура резко меняется в заключительной строфе романа — концовке всего цикла, его смысловом завершении (начиная со слов: «Прими, Владычица вселенной, сквозь кровь, сквозь муки, сквозь гроба»). Последняя эта строфа — прочная конструкция, поддерживающая все здание; несомненно — это широкое закругление, конец всего цикла в целом (и не только потому, что здесь достигнуты все кульминации и «поставлены все точки»: очень важно услышать здесь тематические связи с предыдущим) — и здесь, в последнем разделе, подчеркивается тема из романа «Буря», несущего в цикле, как видно, особую смысловую нагрузку. Главный тематический образ «Бури», эти резко взлетающие и резко ниспадающие в характерном ритме малые секунды в последней строфе «Музыки» появляются у скрипки и подчеркнуты партией виолончели. Затем, в «чистом виде», эта интонация появляется у голоса (намеком в партии фортепиано), чтобы окончательно раствориться в широких «разливах» инструментального заключения. Тематически фортепианное заключение — утверждение этой, общей для двух родственных по образам романсов, интонации: она проходит в восьмикратном увеличении, ровными длительностями, в спокойном и торжественном движении истаявая в высочайших регистрах скрипки и виолончели.

* * *

Цикл на стихи Блока — совершенный и глубоко в себе существующий мир, в который можно проникать с разных сторон; в который можно погружаться глубоко-

ко или пребывать на его поверхности, или, наконец, можно лишь переступить порог этого мира, остановившись в раздумье перед его сложностью и красотой. Ни в какой мере эти скромные заметки не претендуют на описание такого сложного мира — правильнее всего будет признать, что мы лишь остановились у порога. Но говоря о том, что произведение Шостаковича — совершенный и законченный мир, не следует забывать, что мир этот разомкнут, как разомкнуто всякое мироздание. А потому и суждения наши об этом мироздании поневоле носят незавершенный характер, лишь наталкивая читателя на осознание тех или иных проблем.

В творчестве Шостаковича цикл на стихи Блока смыкается с другими произведениями ближайших лет, в которых новое постижение жизни и искусства раскрывается по-новому в строгой и трагически светлой красоте. Это новая страница творчества Шостаковича и новый этап развития его стиля. Этап этот начат Вторым виолончельным концертом и ведет к просветлению и утончению стиля Четырнадцатой симфонии через линейность квартетов: Одиннадцатого, Двенадцатого, Скрипичной сонаты, Второго скрипичного концерта. Особый, новый инструментализм Скрипичной сонаты, Второго скрипичного концерта в цикле на стихи Блока нашел свое отражение. Интересно, что жанровые принципы «Блоковского цикла» по-другому оживают в Четырнадцатой симфонии, которая также представляет собой «особый случай» вокально-инструментального цикла: в этом смысле камерный цикл явился предтечей симфонического (как это было, например, у Малера — его вокальные циклы «Песни на стихи Рюккерта» и «Песни об умерших детях» в известной мере подготовили симфонию «Песнь о земле»; у Веберна, чьи вокальные циклы ор. 8, ор. 13, ор. 14 предшествовали кантатам на стихи Х. Йоне).

Стилистические черты «Блоковского цикла» знаменуют в большой степени наступление новой эпохи стиля Шостаковича. О некоторых из этих черт следует сказать подробно. Говоря широко, произведение по-новому ставит проблему жанра: это не «вокальный цикл» в обычном понимании слов, скорее это новый тип камерного вокально-инструментального ансамбля, где все голоса-участники даны в единстве и равнопра-

вии. Можно без преувеличения сказать, что скрипичная партия здесь предъявляет на слушающего не меньше прав, чем вокальная, вокальная — не меньше, чем виолончельная; фортепианная также имеет собственное, вполне самостоятельное, значение. Однако вокальная партия при этом получает некоторый приоритет: ей принадлежит слово, и для того, хотя бы, чтобы это слово было услышано, ей все время создаются наиболее хорошие акустические условия. Но и этого было бы мало; дело в том, что вокальная партия прежде всего носитель замысла, она словами раскрывает музыку остальных участников ансамбля, и, стало быть, при равноправии полифонически равноценных голосов, образная ценность их различна, в сфере образной, несомненно, господствует голос. Иными словами: контрапунктическая равноценность линий отнюдь не умаляет главенствующей роли вокала и слова, приоритет, несомненно, отдан голосу. В то же время, творчество Шостаковича не дает нам прецедента этому необычному камерному составу, где голосу предоставлена возможность концертировать наряду с инструментами, инструментам же — «петь» наравне с голосом. Иными словами, все четыре участника ансамбля совершенно равноправны и одинаково трактованы как сольные и ансамблевые участники. Темброво-колористические возможности каждого из них безгранично раздвигаются: вокал заимствует краски инструментальной палитры, инструменты обогащаются красками вокала. Можно было бы указать множество примеров подобного рода, однако в таких случаях читателю допустимо верить автору на слово: литературное изложение имеет свои законы.

Из упомянутой особенности вытекают особенности языка цикла: его полифония, его гармония, его тематизм. Мы имеем дело здесь с полифонией, где издавна знакомый нам «почерк» Шостаковича приобретает новые черты. Слушатель музыки Шостаковича знает этот аскетически немногословный язык его контрапункта, мелодическая линия которого, освобожденная от всего внешнего, живет жизнью весьма напряженной: драматургия композитора и в этих сферах остра, лаконична, эконома: никаких поблажек вниманию, ничего отвлекающего — мысль сосредоточена лишь на самом глав-

ном. И вот при всех этих, всегда свойственных полифонии Шостаковича моментах, мы находим и новое. Новое это, во-первых, усиление тембрового начала. При строжайшей экономии выразительных средств, композитор стремится исчерпать до дна тембровые возможности каждой линии и изыскивает наиболее лаконичные возможности новых тембровых сочетаний; напомним читателю такие моменты, как упомянутый на стр. 78 дуэт виолончели и голоса в первом романсе цикла, где виолончель и голос предстают в глубоком внутреннем слиянии и также слиянии чисто звуковым: голос как бы парит и возвышается над пением виолончели, тембры их то смешиваются, образуя одну краску, то разъединяются, давая уху две новые и разные звуковые линии. Таким образом, полифония здесь не только линейная — она темброво-линейная.

Во-вторых, мы встречаемся в цикле с новым по качеству изложения типом многоголосия, с новым принципом сочетания линий. Основа этого принципа — полная свобода мелодического развития, приоритет горизонтали. Разумеется, это свобода мастера, которая далека от анархии дилетанта; эта свобода линии не приводит к случайности гармонии, но диктует ей свои законы, связывая воедино все компоненты целого. Такой контрапункт рождает свою гармонию — гармонический язык цикла отличается свежестью и необычностью: и здесь мы вступаем в новые сферы мышления композитора: для творчества Шостаковича это новый этап, правда, берущий начало уже в ранних его произведениях.

Здесь скажу о фоническом эффекте, который рождается также в результате взаимодействия линий; соединение их дает интересные «темброво-ансамблевые» сочетания: например, в начале третьего романса («Мы были вместе») звучат две контрапунктические линии, два концертирующих солиста, скрипка и голос; в романсе «Тайные знаки» голосу контрапунктирует сначала виолончель, затем скрипка, — тоже интереснейший пример двухголосия, многозначного двухголосия: это и линейный контрапункт в своем чистом выражении, и тембровая полифония, и полифония психологически-образная. Завершая все сказанное о полифоническом языке цикла, необходимо повторить, что произведение

составляет этап развития полифонической мысли Шостаковича, что его любимейший принцип выражения — особый тип инструментального многоголосия, полифонии чистой, строгой, сурово немногословной (очень хочется избежать здесь слова «графичность», которым злоупотребляет литература о музыке) — ныне по-новому развит и претворен. После «Прелюдий и фуг» это новая вершина полифонического стиля композитора.

Цикл должен также рассматриваться и как новая вершина развития камерных жанров — вокального, вокально-инструментального, камерно-инструментального. Начиная от первых сонат, от первых квартетов, квинтета, первых произведений для голоса с сопровождением, через весь путь композитора тянется непрерывная линия развертывания: открывались все новые и новые сферы мышления, завоевывались новые материки. Каждое произведение было подлинным открытием — как это и свойственно подлинному художественному творчеству; в каждом произведении художник по-новому находил себя и свое искусство; и каждое из них по-новому решало задачи своего искусства. Проблемы камерных жанров в романсах, квартетах, сонатах — все это ожило в цикле, все получило здесь новое логическое переосмысление. Но не только это. Камерный этот цикл открыл дорогу и для решения проблем симфонического жанра, это бесспорно, это очевидно тем, кто знаком с Четырнадцатой симфонией, которая впитала элементы камерных и симфонических форм; которая в такой же мере принадлежит жанру камерному, как и симфоническому; которая, при мысли о возможном прототипе (а такая мысль естественно рождается в процессе освоения незнакомого), заставляет прежде всего вспомнить «Блоковский цикл». Можно было бы многое сказать о закономерностях всех сфер Четырнадцатой: образной, стилевой, жанровой, — но это не является предметом статьи. Однако в связи с Четырнадцатой скажем еще об одной важной закономерности «Блоковского цикла» — о том, как трактован вокал в обоих произведениях. Следует сразу отметить, что линия голоса в симфонии заметно выделена по сравнению с циклом, — и это естественно, так как фактура ее не так прозрачна и дифференцирована, как в цикле. Но законы деклама-

ции стиха в обоих произведениях одни и те же. Композитор выделяет слово. Для этого он прибегает к сумме приемов, о которых здесь говорить не место; важно подчеркнуть одно, самое принципиальное, еще раз сказать о законе прочтения стиха в музыке. Выше было указано на различие музыки стиха, музыки слова и музыки звука. Композитор, находясь постоянно в сфере своей музыки, почувствовал музыку Блока прежде всего как музыкант: он раскрыл подтекст стихов, их поэтический смысл. Декламация подчинена законам прежде всего музыкальным: слово подчинено мелодии, кантилене, взаимодействует с мелодией так, что стихи получают новое качество, превращаясь в песнь, в произведение музыкальное. Вот что важно понять, слушая декламацию такого рода: стих рождает мелодию, энергия слова породила энергию музыки. И только с такой позиции следует оценивать речитатив Шостаковича, декламационное начало вокальной кантилены цикла. И уж поняв это, будем расчленять в своем слуховом сознании две смысловые линии — стиха и мелодии, будем думать о соответствии звуков мелодии — звукам стиховой речи, декламации стихотворной поэта — стихотворной же декламации музыканта: обе они — искусство, но каждая по-своему, ибо, если вспомнить здесь слова поэта, существо каждого искусства — отвлечение, иными словами, каждое искусство оперирует своими средствами и имеет свою неповторимость, свою вещьность, как говорят философы. Музыка Шостаковича на стихи Блока дала новое качество этим прекрасным и, как давняя музыка, известным стихам поэта — известным уже не одному поколению. Теперь они получили новую красоту и новую жизнь — для новых поколений людей, надолго.

**ХОРЫ А КАПЕЛЛА В. ШЕБАЛИНА
В СВЕТЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ ХОРОВОЙ
КЛАССИКИ**

Хоры без сопровождения представляют собой интересную и, к сожалению, очень мало исследованную отрасль советской хоровой музыки. Одна из причин недостаточного внимания к хоровой литературе а капелла кроется, видимо, в самой ее специфике, в силу которой главенствующим жанром этой музыки является концертная миниатюра, естественно не ставящая тех больших идейных проблем, которые в состоянии поставить музыка кантатно-ораториальная или оперная.

Особую трудность в исследовании хоровой музыки а капелла составляет исключительное своеобразие ее традиций. Никакой другой музыкальный жанр не имел в нашей стране таких прочных многовековых традиций и такого резкого отказа от них сразу же после Октябрьской революции.

Русское хоровое пение а капелла — это одна из замечательных страниц не только отечественной, но и мировой музыкальной культуры. Глубокие, сокровенные истоки профессионального русского хорового искусства уходили в народное песенное творчество и исполнительство, в формировавшуюся веками склонность народа к распеву, к любованию красотой человеческого голоса, к выражению через пение самых различных переживаний.

Говоря о русском хоровом искусстве, мы намеренно не разделяем это понятие на исполнительскую и собственно творческую категории. Взаимосвязь этих двух сторон нам представляется типичной для русской хоровой музыки без сопровождения, в значительной степени определяющей стилевые черты хоровой литературы. Возможно, именно наличие высокой хоровой культуры

давало возможность развиваться и крепнуть в России органической связи между хоровым творчеством и исполнительством. В отношении русской хоровой музыки а капелла установилась характерная традиция: композитор в своем творческом воображении обычно опирался на определенный хоровой коллектив и писал для него. Отсюда взаимосвязь: с одной стороны, хоровой коллектив с определенным стилем исполнения и определенной аудиторией — с другой, композитор, ориентирующийся на определенного исполнителя и слушателя. Вряд ли в каком-нибудь другом жанре можно проследить такую последовательную и закономерную взаимную обусловленность. Традиция эта перешла и в советскую хоровую музыку. И подобно тому, как нельзя рассматривать хоры Д. Бортнянского вне петербургской Придворной певческой капеллы, А. Кастальского — вне Синодального хора, так невозможно анализировать творчество, скажем, А. В. Александрова вне Краснознаменного ансамбля песни и пляски Советской Армии, обработок А. Свешникова — вне Государственного академического русского хора СССР, Г. Эрнесакса — вне исполнительской работы его мужского хора. И даже если эта связь менее очевидна и менее непосредственна, чем в указанных случаях, все же нельзя анализировать хоровую музыку а капелла без учета совершенно конкретных черт современного ей исполнительского стиля.

Одной из специфических традиций профессиональной русской хоровой музыки а капелла была, как известно, общность ее с музыкой церковной. Роль, которую сыграла церковь в истории русской хоровой культуры, чрезвычайно противоречива. С одной стороны, именно на этой базе возникли замечательные хоровые коллективы; например, Синодальный хор или петербургская Придворная певческая капелла, восхищавшие современников своим несравненным мастерством, выковавшие яркий и своеобразный стиль исполнения, несомненно, оказавший влияние и на советские хоры русских авторов. С другой стороны, церковь набросила на русскую музыку а капелла тень идейной реакционности. Не случайно передовые русские композиторы XIX века оставили сравнительно мало образцов этого жанра и вписали блестящую страницу в историю му-

зыкальной культуры своими оперными, а не концертными хорами а капелла.

Русское профессиональное исполнительство в начале XX века достигло исключительной высоты, пожалуй, вершины своего расцвета в истории дореволюционной России. Широкое развитие исполнительской деятельности русских хоров породило целую плеяду «композиторов-хоровиков», может быть и не обладавших особенной глубиной творческих потенций, но много и успешно писавших для хора. К ним относятся, например, М. В. Анцев, Ф. С. Акименко, А. А. Архангельский, А. Т. Гречанинов, Вик. Калинин, А. Д. Кастальский, Н. М. Ладухин, Ю. С. Сахновский, Н. Н. Черепнин, П. Г. Чесноков и другие. Многие из них были профессиональными хоровыми дирижерами и все являлись знатоками хора, отлично понимали его вокальную специфику, выразительные возможности и блестяще владели хоровым письмом; они создали большое количество хоров без сопровождения для церкви и для концертной эстрады, причем культивировали преимущественно жанр лирической миниатюры, как бы лирического «хорового романса» (напомним, например, такие характерные образцы как «Жемчуг и любовь» Аренского, «Нам звезды кроткие сияли» Калиникова, «Теплится зорька» Чеснокова и т. п.).

Поскольку и церковные и светские сочинения принадлежали перу одних и тех же авторов и в большинстве случаев исполнялись одними хорами, они, естественно, не могли резко отличаться друг от друга.

Сходный или очень близкий круг настроений (доминировала лирическая созерцательность), умеренность эмоций, типичная гармоническая фактура, выгодно использующая возможности хоровых тембров и диапазона, применение устоявшихся «общепринятых» гармонических средств, благообразие звучания, порой яркая нарядность его, — все это характеризовало в равной мере и светские, и церковные хоры а капелла начала века¹. При этом известная идейная ограниченность их

¹ Сближение этих жанров шло даже по линии собственно структуры, выражаясь в широком применении и культивировании строфической формы, то есть такой многочастной куплетной формы, где ряду строф литературного текста соответствует ряд музыкальных строф, р а з н ы х по музыке.

содержания и узость эмоциональной амплитуды порождали стремление к некоторой «компенсации»: к необыкновенной вокальной роскоши, упоению хоровым звуком как таковым, что являлось одной из характерных особенностей стиля русских хоров без сопровождения (особенностью, связанной и с богатейшими возможностями русских хоровых голосов).

Конечно, несмотря на общность черт, русские хоры а капелла начала века нельзя рассматривать как однородную массу. Были здесь и обращения к эпической традиции, идущей от Бородина—Римского-Корсакова, и к ориентальным мотивам, и попытки драматически трактовать жанр хоровой миниатюры. Всякий раз специфика содержания вызывала к жизни особые средства выразительности, но все-таки в рамках господствующего стиля хорового пения а капелла.

Понятно, что светлая, благодушная лирика русских хоров конца XIX и начала XX века, созерцательное, бесконфликтное приятие мира ее авторами менее всего отвечали запросам дней жесточайшей борьбы нового со старым, наступивших после Октябрьской революции. Помимо того, что эта музыка сразу потеряла массовую аудиторию из-за существа своего содержания, она стала не просто чуждой, но вызывала даже враждебное отношение к себе, поскольку жанр хорового пения а капелла в глазах широких масс был «скомпрометирован» своей преимущественной принадлежностью церкви. Поэтому после Октября все огромное, пышное здание традиций профессионального пения без сопровождения оказалось далеко в стороне от путей, которыми пошло молодое советское хоровое искусство, естественно обратившееся в своих исканиях к первоисточнику, то есть к народному песенному творчеству и исполнительству.

* * *

Хоры Шебалина — не просто крупный и высокоценный художественный вклад в советскую хоровую музыку без сопровождения, но и определенная веха на пути ее развития.

Авторы многочисленных критических статей и заметок о музыке Шебалина в общем сходятся в характеристике его творческого облика и в оценке его произведений. Обычно отмечают «коренной русский фундамент» музыки Шебалина, высокий профессионализм, «музыкальная ученость в хорошем смысле слова», «внутренняя духовная серьезность» его по существу лирической натуры. Шебалин-композитор (и педагог) тяготеет более к изучению и развитию традиций, нежели к их ломке во имя новаторства. Очень показательно, что в своей статье «Мясковский учитель» Шебалин останавливается на таких, например, высказываниях Мясковского: «Если вам не суждено быть новатором, то, искусственно придумывая необычайные сочетания и подражая «последнему слову» техники, вы тем более им не станете»¹.

В статьях и высказываниях самого Шебалина² красной нитью проходит идея необходимости глубокого изучения классического наследия и всего богатства современной мировой музыкальной культуры, необходимости широкого образования в самом подлинном смысле этого слова.

Если говорить о характере музыкальных образов Шебалина, о тематике его хоров, о типе их фактуры, то линия преемственности протянется отчетливее всего к хоровой музыке Танеева (в ор. 15, 27, 35). И для того и для другого композитора характерен чисто русский тип лирических образов и манеры высказывания: мужественная сдержанность глубокой эмоции, предпочтение косвенного высказывания непосредственному обнажению чувства, этическая чистота и серьезность.

Оба художника в совершенстве владеют техникой обработки материала и строят музыкальную форму путем развития потенций, заложенных в темах-стимулах. Шебалин мягче Танеева, музыка его имеет более ярко выраженный русский колорит, он не так «принципиально» полифоничен, и полифонизм его проявляется не столько в чисто полифонических конструкциях, сколько

¹ «Советская музыка», 1941, № 4.

² В. Шебалин. Хорошая музыка прежде всего. «Советская музыка», 1956, № 2.

в особой дифференциации голосов хоровой партитуры. К хорам Шебалина можно в известной мере отнести высказывание Асафьева о возрождении в симфоническом творчестве Мясковского и Шебалина линии Чайковский — Танеев¹.

Что касается специально хоровой стороны — хоровой инструментовки, использования вокальных возможностей хорового коллектива, то здесь Шебалин является прямым наследником всего того богатства, которое было создано русскими композиторами-хоровиками — Чесноковым, Виктором Калинниковым, Сахновским (в меньшей мере Кастаньским, так как последний ориентировался на особый тип смешанного хора — мужской хор с мальчиками, и на особый тип мелоса — древние роспевы).

Жанр хоровой музыки без сопровождения занимает в творческой биографии Шебалина своеобразное место. В отличие от многих других композиторов, Шебалин обратился к сочинению хоров а капелла зрелым мастером, находящимся в расцвете таланта. Позади было уже более четверти века интенсивной композиторской работы, 41 опубликованный опус, в том числе кантата для хора и оркестра «Синий май, вольный край» на слова Н. Асеева (op. 13, 1930), драматическая симфония «Ленин» по поэме В. Маяковского (op. 16, 1931) для чтеца, солистов, хора и оркестра, Увертюра для хора (*ad libitum*) и оркестра на слова С. Городецкого (op. 20, 1939) и кантата «Москва» для солистов, хора, органа и оркестра на слова Б. Липатова (op. 38, 1946).

В юные годы Шебалин отдал дань также сочинению массовых песен. Вспомним, например, «Песню о встречном промфинплане» на слова С. Липкина (1930), «Октября кровавые знамена» на слова Н. Асеева (1930), «Песню борьбы» на слова Т. Сикорской (1931) для хора без сопровождения, а также ряд песен для хора с фортепиано на тексты разных авторов, написанные главным образом в 1930 году. Лучшим своим произведением в этом жанре Шебалин считал «Песню 3-й Крымской дивизии» (1934) на слова И. Сильченко

¹ См.: Б. В. Асафьев. Симфония. В сб. «Очерки советского музыкального творчества», т. I. М., Музгиз, 1947.

для двухголосного хора с фортепиано, которую он затем ввел во вторую часть своей Четвертой симфонии, посвященной героям Перекопа (1935). Однако сам автор признавался в том, что массовая песня ему «не давалась»¹. Таким образом, хоры а капелла 1949 года были по сути первым обращением Шебалина к этому жанру². Создав свой первый пушкинский цикл ор. 42 Шебалин начинает интенсивно работать в области данного жанра. В самое короткое время появляются Три хора без сопровождения на слова А. Софронова (ор. 44, 1949), Шесть хоров без сопровождения на слова М. Танка (ор. 45, 1950), Три хора без сопровождения на слова М. Лермонтова (ор. 47, 1951), Три хора на стихи советских поэтов (ор. 49, 1951), Четыре хора на слова М. Исаковского (ор. 50, 1952)³. После некоторого перерыва, в 1959 году Шебалин пишет Три хора на стихи молдавских поэтов и в 1963 году — два цикла детских хоров: «Моим внучатам» ор. 57 и «На лесной опушке» ор. 59.

Композитор пришел к созданию хоровой музыки а капелла в конце 40-х годов, то есть в тот период, когда с небывалым подъемом развивалась в первые послевоенные годы советская хоровая исполнительская культура. Расцвело мастерство основанного в 1942 году Государственного академического хора русской песни под руководством А. Свешникова, возрождался переживший тяжелейшие годы эвакуации старейший русский хор — Ленинградская академическая капелла под руководством Г. Дмитриевского. Вышла на большую эстраду с академическим репертуаром Республиканская хоровая капелла под руководством А. Степа-

¹ В. Шебалин. О пройденном пути. «Советская музыка», 1953, № 2.

² Во втором действии оперы Шебалина «Солнце над степью» ор. 27 (1939—1956—1959) есть мужской хор партизан и в третьем — смешанный хор пленных — оба а капелла. Хоры эти написаны с большим чувством стиля. Но они не являются непосредственным высказыванием композитора, так как в драматургии целого выполняют роль как бы вставных номеров, где автор говорит не «от себя», что вызывает в данном случае некоторую, правда, очень тонкую стилизацию музыкального языка. К этому же типу произведений примыкают хоры а капелла из кинофильмов «Пугачев» и «Глинка».

³ В эти же годы Шебалиным был сделан ряд обработок народных песен для хора с сопровождением и без сопровождения.

нова. Продолжали интенсивную деятельность Краснознаменный ансамбль А. В. Александрова и хор Всесоюзного радио под управлением И. Кувыкина. Чрезвычайно плодотворным оказалось также творческое общение хоровых коллективов РСФСР и Прибалтики.

Естественно, что эта блестящая полнокровная жизнь прекрасных хоровых коллективов и деятельность лучших советских хоровых дирижеров не могла не отразиться самым непосредственным образом на творчестве композиторов. Этим, в частности, объясняется выбор Шебалиным сразу и без колебаний одного определенного жанра: концертной хоровой миниатюры а капелла для большого хорового состава очень высокой квалификации¹.

При самом беглом обзоре хоров Шебалина прежде всего бросаются в глаза необычайно возросшие требования к текстам этих произведений по сравнению с теми требованиями, которые предъявлялись к поэтическим текстам сочинений того же жанра в начале века. Известно, что тексты хоров а капелла русских композиторов представляли собой самую пеструю картину — от поэзии Пушкина до стихов-однодневок неизвестных поэтов, появляющихся где-нибудь в приложениях к «Ниве». Доминирующей линией в этих стихах была линия той светлой бездумной лирики (часто лирического пейзажа), которая нашла широкое отражение в дореволюционных школьных хрестоматиях («Ночь пролетала над миром», «Острою секирой ранена береза», «Звезды меркнут» и т. п.).

Уже в двадцатых годах проколловцы — А. Давиденко, М. Коваль, Б. Шехтер, В. Белый — с принципиальной остротой поставили вопрос не только о новых средствах выразительности хоровой музыки, но и в первую очередь об идейной значительности ее текстов.

Для Шебалина характерен отбор текстов исключительно высокого качества. В этом сказывается, с одной стороны, тонкий поэтический вкус автора, тяготевшего

¹ Характерно, что каждый свой хор Шебалин посвящает какому-либо известному хоровому дирижеру своего времени: А. Свешникову, Г. Ширме, В. Мухину, Г. Эрнесаксу, К. Птице, В. Степанову и другим.

с самого юного возраста к лучшему в русской поэзии — к Пушкину, Тютчеву, Блоку. С другой стороны, обращение Шебалина именно в своем первом хоровом опусе к Пушкину симптоматично вообще для советских композиторов конца 30-х и 40-х годов, в связи со 100-летием со дня гибели поэта. Мудрый оптимизм, этичность Пушкина, типичные для него темы жизнеутверждения, радости творческого труда закономерно получили новый и мощный резонанс в советской вокальной лирике тех лет¹.

В 1935 году Шебалин написал «Двенадцать стихотворений А. Пушкина» для голоса с фортепиано (ор. 23); в 1949 году Пушкин вдохновил его на создание музыки в новом по существу для композитора жанре. Выбранные им пять стихотворений Пушкина очень разнохарактерны по содержанию: благородная гражданственная патетика «Послания к декабристам», унылый русский пейзаж в «Зимней дороге», искрящаяся жизнерадостной веселостью шутка «Стрекотунья белобока», народный сказ об удалом Степане Разине и необыкновенно тонкое по своей философской лирике «Эхо». Вероятно, Шебалина привлекала именно широта тематического диапазона и возможность создать ярко контрастные музыкальные образы².

Содержание циклов на слова Софронова ор. 44 (1949) и на слова Танка ор. 45 (1950) в основном посвящено тематике военных лет. Наиболее характерная черта стихотворений Софронова и Танка — глубочайший оптимизм, вера в негибимое мужество народа и в его светлое будущее.

Из Лермонтова Шебалин взял «Парус», «Могила бойца» и «Утес» — разнохарактерные, но очень «философски наполненные» стихотворения. Это было первое обращение композитора к лермонтовской романтике (если не считать музыки к «Маскараду», 1939 год)³.

¹ См. об этом статью В. А. Васиной-Гроссман «Романс и песня» в сб. «Очерки советского музыкального творчества», т. I, стр. 221.

² Аналогичный отбор стихотворений мы находим и в пушкинском цикле Шебалина для голоса с фортепиано — от простодушной «Адели» к золотому фейерверку испанских романсов и к одному из глубочайших по содержанию стихотворений Пушкина «Пора, мой друг, пора».

³ Параллельно с этими хорами Шебалин написал Шесть романсов на слова Лермонтова (ор. 48) и посвятил их Н. Д. Шпиллер.

Тексты 49 и 50 опусов (М. Исаковский, Ю. Южанин, Я. Уховский) менее интересны, поскольку в большинстве своем находятся в русле отлакированных колхозных и строительных «приволий», имевших распространение в начале 50-х годов.

Если попытаться все же уловить какую-то основную, наиболее типичную черту, объединяющую разнообразные тексты, выбранные Шебалиным для его хоров, то это будет тема высокой этики, тема патриотического «воспитания чувств», при этом данная чаще всего в образах природы, характерных для русского народного творчества: «Дуб» непобедим для бурь потому, что крепкими корнями связан с родной землей; «Тополь» показывает, как нужно быть «сильным душою»; скромный, незаметный, но выносливый «Полынок» не может быть затоптан сапогами фашистов; «Бессмертник» является символом бессмертия народной силы и отваги; «Береза» — символом вечной, неумирающей любви к родине и т. п.

Хоры Шебалина были написаны в основном в течение четырех лет. Подобная кучность во времени обусловила не только единую «этическую линию» их тематики, но и их музыкально-стилевое единство, позволяющее на основании этих 27 произведений составить суждение об индивидуальных особенностях хорового стиля Шебалина.

Обратимся прежде всего к музыкальным темам, написав (ради наглядности в одной тональности) в первую очередь минорные темы, потому что они преобладают в хоровой музыке Шебалина:



песнях. Это последнее впечатление особенно усиливается в тех случаях, когда концовки фраз представляют собою разновидности трихордных попевок.

Характерное общее качество всех приведенных тем — их принадлежность к натуральному минору, причем свойства этого натурального звукоряда подчеркнуты: натуральная VII ступень появляется либо в сопряжении с V ступенью, образуя контуры натуральной доминанты, либо с I ступенью, что подчеркивает специфичность натурального вводного тона. Подобное активное проявление натурального звукоряда мы встречаем и в инструментальных темах Шебалина, особенно близких по времени к хорам (см., например, тему скерцо из квартета ор. 41).

Ладофункциональная основа данных тем также в общих чертах схожа: тоника — натуральная доминанта — субдоминанта — доминанта.

Темы «Послания к декабристам», «Дуба», «Полынка» (а также первого хора из кантаты «Москва») при тех же общих свойствах несколько отличаются от приведенных. Они более развиты, больше по объему, шире по диапазону. Объясняется это сольным назначением данных тем: они служат запевами солирующей басовой партии. Фактура же «Полынка» вся построена на ведущей мелодии у первых теноров, с сопровождением остальных голосов. Конструктивно темы «Послания к декабристам», первого номера кантаты «Москва» и «Дуба» являются темами полифоническими, в дальнейшем развитии имитируемыми другими голосами.

В темах хоров «Эхо», «Бессмертник», «Казак гнал коня», «Могила бойца», «Мать послала сыну думы» интонационное родство с первой группой тем ощущается не так ярко. В них наличествуют лишь отдельные сходные характерные попевки и типичная «выпуклость» VII натуральной ступени.

К каким же выводам приводит констатация общих свойств минорных хоровых тем Шебалина?

1. Ряд типичных черт этих тем (яркие обороты натурального минора, последования субдоминанты после доминанты, трихордные попевки, окончания фраз характерным падением голоса на нижнюю квинту) придадут всем им отчетливо ощутимый русский национальный колорит.

2. Интонационные различия тем обусловлены и жанровыми и конструктивными признаками (большей близостью каждой данной темы либо к народной песне, либо к романсовой лирике, либо к теме полифонического сочинения и т. п.).

3. Лаконичность начальных тематических ячеек и их интонационный строй уже сами по себе указывают на полифоничность мышления автора, так как в полифонии, как известно, важно не только (и не столько) что развивать, но и как развивать. Не случайно упомянутое сходство первого мотива тем Шебалина с тематическим зерном хора «Посмотри, какая мгла» Танеева, который в данном случае путем сложной тематической работы строит из этого предельно краткого тематического ядра целую сонатную форму.

Что касается мажорных тем хоров Шебалина, то в общем они мягче, лиричнее, приветливее минорных тем:



(См. также «Хорошо весною бродится» и «Великую стройку».)

Как видно из примеров, мажорные темы шире по диапазону, раскистее по рисунку. В частности, большую роль в них играет мягкий терцовый тон мажора, а также характерный для русской лирической мелодики интервал сексты. Мажорные темы отличаются такой же строгой диатоникой, как и минорные, и всем им — в той или иной форме — свойственна ладовая переменность. По своему стилю они связаны с русским народным мелосом как непосредственно (см. интонации «Славы» в примере 7 или характерное начало с мелодической

«вершины-источника» в примере 8), так и через преломление его в мелодике Бородина, Римского-Корсакова, Глазунова.

Подобная мелодическая и ладофункциональная схожесть начальных тематических ячеек произведений ведет к одному важному следствию: существенному увеличению удельного веса всех других средств музыкальной выразительности в формировании индивидуальных качеств каждого отдельного музыкального образа. Усиливается выразительное значение тональности, темпа, ритма, гармонии и особенно хоровой инструментовки. Так, рассматривая первые пять примеров, интонационно наиболее близких друг другу, мы замечаем, какое существенное различие между ними вносит темп (относительно скорый, например, в «Зимней дороге», в отличие от умеренного темпа «Утеса» и «Паруса»), тональность (яркий си минор в «Парусе», мягкий фа минор в «Березе» и редко встречающийся в хоровой литературе «затуманенный» си-бемоль минор в «Зимней дороге»). Гармония также иногда вносит существенные изменения в ладофункциональное раскрытие темы (так, например, в «Парусе» последний звук темы гармонизован не доминантовой, а тонической гармонией, что придает теме особую завершенность, законченность в отличие от других).

И, наконец, как было уже сказано, особенное значение для индивидуализации тем у Шебалина приобретает хоровая инструментовка, на характеристике которой следует остановиться подробнее.

В самом деле, легкий, типично «бубенцовый» колорит темы «Зимней дороги» связан с тем, что первая фраза ее поручена нежному тембру сопрано в их среднем регистре (остальной хор играет роль лишь фона), а вторую фразу подхватывают альты, и вместе с ними ее произносит пиано мужской хор в дробном и однообразном ритме «колокольчика под дугой».

В «Утесе» первая фраза поручена солирующим альтам наподобие запева в русской народной протяжной песне. В «Березе» всю первую часть трехчастной формы ведет солирующая партия альтов (сопрано выключены), но в соответствии с жанровым оттенком — лирической песни-романса — тема дана не как одnogолосный запев, а на фоне мягкого бархатного аккордового ак-

компанемента мужского хора с закрытым ртом (именно так обычно переключаются для хора сольные лирические песни-романсы). В «Парусе» тему начинают параллельными терциями сопрано и альты, что вызывает ассоциации с лирическим дуэтом. Тема «Песни о Степане Разине» «с силой и удалью» проводится октавным унисоном форте хором тутти, что решительно отличает ее от предыдущих лирических тем. Таким образом, хоровая инструментовка Шебалина является одним из важных компонентов индивидуализации музыкального образа в целом.

Но, индивидуализируя музыкальные темы и художественные образы, хоровая инструментовка Шебалина одновременно служит и типизации их. Отнюдь не случайно, например, I часть хора «Да будет светел каждый час» по инструментовке сходна с хором «Березе», народнопесенная начальная мелодия хора «На взгорье», как и в «Утесе», поручена запеву женских голосов (в этом случае, благодаря более светлому, радостному характеру, уже не альтам, а сопрано). И в том и в другом случае сходство инструментовки связано с близостью жанровых истоков этих произведений.

Характерно, что все «значительные» одноголосные темы полифонического типа Шебалин, как правило, поручает солирующей партии басов («Москва», «Послание декабристам», «Дуб», «Осень»). Темы, раскрывающие образы народных героев, народной силы, Шебалин нередко излагает различного вида унисонами хора («Песня о Степане Разине», «Казак гнал коня», «Бесмертник»). Крайние части шутовой «Стрекотуньи белобоки» построены на одновременной скороговорке всего хора, как это часто практикуется в хоровых скерцо.

Хоровая инструментовка Шебалина играет самую существенную роль и в музыкальной форме, так как, во-первых, служит одним из действенных способов создания контраста между частями формы, во-вторых, активно участвует в построении кульминации, в-третьих, является одним из важных средств динамизации реприз и вообще повторов, и, наконец, представляет собою один из приемов варьирования.

Так, например, середина «Стрекотуньи белобоки», помимо красочного тонального и ритмического контраста, ярко контрастирует крайним частям и по инстру-

ментовке: вместо легкой, подвижной одновременной скороговорки всего хора, из которой в последней фразе даже выключаются басы — весь хор с закрытым ртом исполняет колышущийся гармонический фон с плотным двойным органом пунктом у басов, и на нем вдруг вступает с широкой песенной мелодией солистка сопрано. При этом композитор выключает здесь партию сопрано вообще, чтобы не помешать солирующему голосу и не затемнить его индивидуальной прелести.

В средней части хора «Да будет светел каждый час» вместо звучания мужского хора с закрытым ртом и соло альтов на этом фоне автор дает имитационный диалог женского хора с тенорами, выключая басы. В середине хора «Хорошо весною бродится» выключается мужской хор, и о «белой метелице цветущих вешних садов» поют мягкие прозрачные женские голоса. Такое же выключение мужского хора имеется и в хоре «Весна красна».

Подобные яркие смены тембров — едва ли не более действенное средство контраста, чем собственно тематическая контрастность, и во всяком случае они остро подчеркивают последнюю.

Применение различной хоровой инструментовки как одного из способов варьирования — давно известный и широко используемый прием в хоровой музыке. В этом же плане использует его и Шебалин (см., например, куплетно вариационный хор «Мать послала сыну думы»).

К той же категории явлений относится и динамизация реприз (и вообще повторов — например второго предложения периода, сходного с первым) средствами хоровой инструментовки в произведениях Шебалина.

Приведем несколько примеров подобной динамизации:

«Утес»

- 1-е предложение — исполняет только женский хор после запева альтов.
- 2-е предложение — начинают басы соло, к ним присоединяются тенора и далее женский хор.

«Послание к декабристам»

- 1-е предложение — начинают басы, затем с имитацией вступают тенора.
- 2-е предложение — начинают альты, сопровождаемые мужским хором.

«Могила бойца»

I часть — начинают альты одноголосный запев.
Реприза — басы с сопровождением женского хора.

«Бессмертник»

I часть — октавный унисон альтов и басов.
Реприза — альты на фоне мужского хора, поющего с закрытым ртом.

«Осень»

Экспозицию фуги начинают басы.
Реприза — альты вместе с тенорами на органном пункте в басовой партии.

«Великая стройка»

I часть — тема у теноров на органном пункте в басовой партии.
Реприза — тема у альтов на фоне мужского хора, поющего с закрытым ртом.

«На взгорьи»

I часть — одноголосный запев у сопрано, который затем подхватывают альты.
Реприза — мелодия у сопрано, вплетающаяся в многоголосную ткань всего хора.

Даже в таких однородных миниатюрах как «Зимняя дорога» реприза очень тонко динамизирована тем, что все голоса хора (вместе с темой в увеличении) произносят текст в одном ритме с сопрано, что придает репризе большую значительность, большую смысловую весомость по сравнению с первой частью, где доминировала скорее темброво-колористическая сторона.

Из приведенных примеров ясно, насколько важными были для композитора тембровые изменения реприз и вообще повторов и насколько непосредственно хоровая инструментовка входила в композиционный план сочинения, являясь одним из находящихся в непрерывном развитии компонентов формы.

Особенно поучительно проследить это положение на оформлении кульминаций хоров Шебалина.

Шебалин дает кульминацию всегда на наиболее значительных словах текста. Таким образом, решающий фактор при выборе местоположения кульминации — содержание поэтического текста, а не соображения музыкальной архитектоники. Во многих хорах Шебалина эти наиболее значительные слова являются резюмирующими, подводящими итог, утверждающими главную мысль стихотворения. Поэтому очень часто кульмина-

ция приходится на последние такты. Так построены кульминации в хорах: «Дуб» («и бури его не сломают»), «Великая стройка» («и былою на Волге встает их мечта»), «Казак гнал коня» («над ворогом свищет [клинок] расплатой»), «На взгорье», «Полюнок», «Бес-смертник», «Весна красна», «Послание декабристам», «Песня о Степане Разине». Разумеется, подобная последняя кульминация не исключает частных кульминаций внутри произведения. Так например, в хоре «Да будет светел каждый час» каждая часть этой трехчастной формы заканчивается торжественной, утверждающей кульминацией. В хоровой фуге «Осень» первая кульминация находится перед репризой на словах «и в Москву пишут письма колхозы о победе своей трудовой». Некоторые хоры в связи с содержанием текста не имеют этой «утверждающей» конечной кульминации, и смысловая вершина их находится где-то раньше — иногда примерно в точке золотого сечения («Мать послала сыну думы»), перед репризой («Хорошо весною бродится») или в центре произведения, имеющего спокойную, уравновешенную линию развития («Березе»).

Если в поэтическом тексте нет единой яркой смысловой кульминации, нет ее и в музыке Шебалина, как например в «Утесе», в «Зимней дороге» (кульминация в последнем хоре очень «частная», имеющая изобразительно иллюстративный характер на словах «то разгулье удалое»). Иногда в этих случаях отдельные кульминационные вершины рассредоточены в ряде фраз, как например в «Стрекотунье белобоке», в «Жаворонке».

В некоторых произведениях подобные кратковременно вспыхивающие кульминации с поразительным проникновением подчеркивают самый глубокий сокровенный нерв поэтической концепции. Таков «вздых» хора в «Эхо» на словах «тебе ж нет отзыва», или мучительно скорбный возглас в «Могиле бойца» — «но песнь все песнь, а жизнь все жизнь».

В кульминациях Шебалин применяет помимо обычных динамических и регистровых средств¹ и определенные, видимо, отстоявшиеся приемы хоровой инстру-

¹ Как правило, Шебалин в кульминациях дает высоким хоровым голосам *ля-бемоль* или *соль* 2-й октавы, реже *ля* (в «Березе» *фа*), что обеспечивает наиболее благоприятную tessitura для мощного, но не крикливого «музыкально-эстетического» форте.

ментовки. Так например, в момент кульминации Шеба-лин обычно отстраняет типичную для него полифонизированную фактуру и излагает основную мысль текста в гармонической аккордовой фактуре, что, с одной стороны, увеличивает физическую мощь звучания (сплошное тутти), с другой, — максимально обеспечивает доходчивость текста, поскольку такой прием связан с одновременным и однородным произнесением слов. Текст при этом отчетливо декламируется по одному слогу на каждую ноту, а иногда ради особой значительности слово подчеркивается распе-вом слога на две ноты (нередко композитор в этих случаях пишет: «расширяя». См. последние такты хора «Казак гнал коня» и пример 12).

Кроме того для хоровых кульминаций Шебалина характерно широкое использование различных разделений партий; наиболее типично дублирование первых сопрано первыми тенорами и альтов — первыми басами.

В целом хоровая инструментовка Шебалина восхищает своей виртуозностью и разнообразием приемов. Композитор свободно и всегда в соответствии со смыслом меняет и чередует самые различные тембровые краски и их сочетания в хоровой партитуре: мощные хоровые унисоны, одноголосные и двухголосные запевы хоровых партий, кратковременные соло отдельных партий, однородные хоровые скороговорки, соло на фоне хора, поющего с закрытым ртом, антифонные переключки разных партий, причем этот последний прием в усложненном и преобразованном виде иногда является принципом своеобразной дифференциации хоровой партитуры (см. начало хора «Парус», «Жаворонок»).

Тонкость хоровой инструментовки у Шебалина порой почти переключается с изысканностью регистрово-тембровой системы Чеснокова¹. Так например, в «Вес-

¹ Идея регистрово-тембровой системы Чеснокова, как известно, заключалась в разделении каждой хоровой партии на «треугольники» — трио сходных по тембру голосов (так например, четырехголосная партитура «Восхода солнца» Танеева, обработанная Чесноковым подобным методом, превращается в двадцатигемистрочную). При таком разделении динамические оттенки хоровой звучности должны были достигаться не увеличением или сокращением силы звука каждого певца, а включением или исключением соответствующего числа «треугольников», что, разумеется, существенно влияло на тембр звучания.

не красне» на «бархатном» двойном органном пункте басов тенора параллельными терциями пиано маркируют тему, а над ними пианиссимо реют подголоски у женского хора в половинном составе.

В «Бессмертнике» соло альтов на словах «с ним рядом на гребне курганов» сопровождают несколько голосов мужского хора с закрытым ртом. Иногда этот прием приобретает значение как бы выписанного *tenendo* (по аналогии с выписанным *ritenuto*). Так перед репризой в «Стрекотунье» фраза «серебрится снежный прах» повторяется как эхо тремя альтами. Принципиально сходный случай мы находим в заключении хора «Сумерки в долине», где сначала поет хор *tutti* с соло басов «родная, доброй ночи», а на следующей фразе выключаются басы, затем тенора (подобно Прощальной симфонии Гайдна) и остается лишь пианиссимо ля-бемоль-мажорного трезвучия в женском хоре, которое только в последний момент обволакивается мягкой гармонией мужского хора.

В некоторых случаях выключение партий применяется Шебалиным с целью «освободить» звучание солирующей партии. Отметим, например, выключение сопрановой партии в хорах «Великая стройка» и в «Бессмертнике» в момент соло альтов. (Аналогичным примером является уже упомянутое выключение сопрано в средней части «Стрекотуньи».)

Реже всего Шебалин обращается к хоровой инструментовке как к средству иллюстративной изобразительности¹.

Такие моменты наличествуют в его хорах, но они редки и являются второстепенными подробностями его инструментовки (к ним относятся, например, жужжание жнейки в хоре «На взгорьи», разводы гармошки в хоре «Хорошо весною бродится», внезапный возглас мужского хора на словах «то разгулье удалое» в «Зимней дороге», звукоподражание полету пчелки и капанью дождика в детских хорах). Единственный и особенный пример изобразительной инструментовки Шебалина — его «Эхо», построенное с начала до конца на приеме

¹ Это нежелание «отвлекаться иллюстрацией второстепенных поэтических деталей» отмечает Вл. Протопопов в статье «О музыке Шебалина» («Советская музыка», 1958, № 11).

непрерывной тембровой и динамической имитации, где Шебалин использует этот полифонический прием в издавна установившихся в хоровой музыке традициях; этот прием можно определить как инструментовку по принципу эхо (вспомним хотя бы популярное «Эхо» Орландо Лассо).

Анализ хоровой инструментовки Шебалина тесно связан с вопросами полифонического стиля композитора.

Полифоническое мастерство Шебалина общепризнано; как известно, он отдал большую дань чисто полифоническим формам в различных жанрах¹. Среди его хоров мы находим фугу («Осень»), фугетту («Над курганами»), фугато (Первый хор из кантаты «Москва»), миниатюрное фугато в средней части «Могилы бойца». Хоры эти весьма интересны как примеры советской хоровой полифонии, сочетающей у Шебалина строгие ограничения искусства фуги с чертами чисто русской песенности. Точное соблюдение тональных соотношений темы и ответа в фуге, перестановка голосов в двойном контрапункте, изложение тем в обращении — все эти приемы соединяются у Шебалина с совсем необычным для фуги тематическим материалом:

9 Подвижно Осень

Жи.то у.бра.но ско.ше.но се.но, о.то.шли и стра.да и жа.ра

10 Кантата „Москва“

Сомь.ю семь до.рог, семь.ю семь си.них рек,
всей зем.ли пу.ти, всей зем.ли мол.ва,

(См. также пример 5.)

¹ Например, фуга в первой части и фугато в финале симфонии «Ленин», фугетта из фортепианной сонатины, пассаля и фуга из Третьей симфонии, фуга из скрипичного концерта и другие.

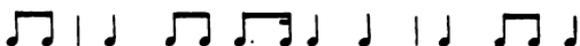
Как видно, темы хоровых фуг Шебалина отличаются от классических тем именно своими песенными свойствами¹.

Это не краткие темы-импульсы, а широко развернутые, напевные и относительно законченные построения, что особенно заметно в теме из кантаты и в хоре «Над курганами»². (Тема «Осени» в быстром темпе более нейтральна, хотя также диатонична, построена в натуральном миноре, своеобразно плагальна, поскольку ее начало звучит как бы в тональности субдоминанты.) Благодаря этим свойствам они производят впечатление скорее запева песни, чем темы фуги. Очень существенным их «русским» песенным качеством является равномерное насыщение каждой темы выразительными интонациями в отличие от типичных полифонических тем, для которых, как прагма, характерна концентрация остро выразительных интонаций в первой половине тематического зерна и растворение их в общих формах движения во второй половине.

Другое своеобразное свойство хоровых фуг Шебалина — особенности их композиционного плана, в котором сразу обращают на себя внимание необычная для полифонических произведений отчетливость цезур на гра-

¹ Инструментальные полифонические темы Шебалина, особенно в более ранних сочинениях (в том числе и темы из симфонии «Ленин»), напротив, изобилуют хроматизмами, угловатыми мелодическими ходами, остро неустойчивыми интервалами. Это в свое время было отмечено Вл. Протопоповым в статье «О тематизме и мелодике С. И. Танеева» («Советская музыка», 1940, № 7), где автор пишет о близости тем Первой и Второй симфоний, Второго квартета и симфонии «Ленин» Шебалина к темам «философского типа» Танеева. (Любопытно отметить, что темы Симфонии, которую Шебалин писал одновременно с хорами в 1949—50 гг. (ор. 43), имеют русский песенный характер).

² В этой связи показательна переритмизация Шебалиным поэтического текста, в котором он заменяет амфибрахическую стопу стиха четырехдольной с ритмом, несколько напоминающим ритм «Высота ли, высота поднебесная».



См. также аналогичные ритмы в «Песне о Степане Разине».

нях частей формы и связь каждого очередного проведения темы с новой фразой текста. Проведения темы как бы включаются непрерывно «по ходу действия» текста. Как известно, одной из классических закономерностей хоровой фуги является связь каждой темы с одной определенной фразой текста. Шебалин решительно отступает от этого принципа и, по справедливому замечанию Протопопова в цитированной уже статье, объединяет таким образом закономерности композиционного плана фуги и куплетной песенной формы. Следовательно, Шебалин, полностью владея мастерством полифонического письма, вносит в жанр хоровой фуги совершенно новые черты и разрешает по-новому и очень своеобразно проблему русской хоровой фуги.

С точки же зрения вопросов чисто хорового стиля полифония Шебалина, пожалуй, наиболее интересно проявляется в его гомофонных, а не сугубо полифонических формах, прежде всего и ярче всего в живой, находящейся в процессе непрерывного становления драматургии хоровой партитуры.

В этом отношении, то есть в отношении возможностей широкого развития потенций тематического зерна мы наблюдаем интересный парадокс: короткие однородные темы гомофонных хоров Шебалина не только «симфоничнее», то есть импульсивнее, чем развернутые темы его полифонических произведений, но и полифоничнее их в том смысле, что они более действенно стимулируют все голоса хоровой партитуры к активному и самостоятельному участию в формировании и развертывании многоголосной ткани. Исходя из этого последнего положения, небезынтересно проследить приемы развития на каком-либо конкретном примере. Заметим попутно, что в композиционном плане — в форме в узком смысле слова — Шебалин придерживается структур, прочно установившихся в хоровых сочинениях а капелла русских композиторов. Это либо периоды («Утес», «Послание декабристам»), либо куплетно-вариационные формы («Мать послала сыну думы»), но в большинстве случаев простые трехчастные формы, обычно несколько усложненные влиянием строфичности. Таким образом, при анализе хоров Шебалина интересен не столько их итог — архитектоника в целом, сколько сам процесс развития.

Обратимся, например, к партитуре «Паруса»:

11 Умеренно Парус

А.С. Бо . ле . ет па . рус о . ди . но . кий в ту . ма . не

Т. о ди . но . кий

Б.

мо . ря го . лу . бом что ищет он в стране да . ле кой

в ту . ма . не го . лу . бом

что ки . нул он в кра . ю род . ном в кра . ю род . ном

что ки . нул он в кра . ю род . ном

12 над ним луч

С.А. Под ним стру . и свет . лей ла . зу . ри

Т. Свет лей ла . зу . ри

Б.

солн .

над ним луч солн ца зо . ло той, а

солы ца луч зо . ло той

он мя . теж . ный про . сит бу . ри как буд . то

в бу . рях есть по . кой

как буд . то в бу . рях есть по .

как буд . то в бу . рях есть по . кой *pp*

кой по кой *pp*

Как самостоятельны, разнообразны и изменчивы функции каждой хоровой партии в ткани целого!

— Белеет парус... начинает «лирический дуэт» сопрано и альты —
...одинокий... мягко подхватывает мужской хор —
— в тумане моря... снова солирует женский хор —
— голубом... отвечают им тенора.
— Что ищет он в стране далекой... поет весь хор, произнося слова
одновременно и в одинаковом ритме.
— Что кинул он в краю родном... выводят тенора втору к мелодии
сопрано —
— в краю родном... басы и сопрано держат двухоктавный унисон —
«горизонт», на фоне которого звенит аккордовый отыгрыш у альтов
и теноров —
— в краю родном?... задумчиво повторяют вопрос басы.

В третьей строфе вдруг расцветает соло альтов — «под ним струя светлей лазури...» с прекрасной, напряженно лирической темой (напоминающей одну из самых взволнованных «татьянинских» тем Чайковского) на фоне гармонического аккомпанемента мужского хора — над ним луч солнца золотой... подхватывают и уносят мелодию ввысь сопрано, альты переходят на контрапункт к теме — а он мятежный просит бури... сливаются в кульминации все голоса хора, после чего хор смолкает, а басы повторяют последнюю фразу «как будто в бурях есть покой...» и остаются на тонике, в то время как звучание женского хора, подобно трепетному облачку, уносится к последнему си-мажорному трезвучию пианиссимо.

Вот эту самостоятельность, индивидуальность каждой партии, дифференциацию ее функций, поочередное участие в композиции целого, мы имели в виду, когда отмечали полифоническую сущность партитур Шебалина, не относящихся к его собственно полифоническим формам¹, фактуру, развивающую в полифоническом плане традиции «поющей гармонии» Чайковского. С этой точки зрения каждая партитура Шебалина представляет увлекательнейший материал для анализа.

Отмечая своеобразное преломление черт русского национального искусства в полифонии Шебалина, нельзя не сказать о том, что этот русский колорит подчеркивается и некоторыми свойствами гармонического языка композитора. Истоки его гармонического языка уходят в конечном счете в ту линию глинкавской гармонии, которая нашла широкое развитие в гармонии кучкистов, а впоследствии получила своеобразное преломление у Прокофьева. Мы имеем в виду диатоничность

¹ Достаточно, например, проследить альтовые партии хоров Шебалина, чтобы убедиться, насколько они отличаются от крепко установившегося типа альтовой хоровой партии, как правило наименее подвижной и тематически безликой. Даже приведенный беглый обзор «Паруса» показывает яркую тематическую насыщенность альтовой партии и разнообразие ее драматургических функций.

гармонии, обилие плагальных оборотов, особенно в заключительных каденциях, ладовую переменность, частое применение побочных ступеней вместо главных, в частности замену доминанты или квартсекстаккорда I ступени секстаккордом III ступени и т. п. Но особенно следует подчеркнуть широкое применение Шебалиным так называемой ладовой модуляции¹ и мажоро-минорных систем, то есть обогащение и расширение гармонических ресурсов благодаря взаимопроникновению одноименных натуральных ладов.

Обычно связанная с применением мажоро-минорных систем простота аккордовой структуры, свежесть функциональных сопоставлений, ощутимый оттенок диатонических народных ладов — все это есть в гармонии Шебалина, и все это, как уже было отмечено, подчеркивает русский характер его музыки. Но, используя установившиеся в русской классике традиции мажоро-минора, Шебалин вносит сюда и некоторые новые индивидуальные черты.

Нам представляется, что эти индивидуальные черты Шебалина заключаются в том, что из всех возможных мажоро-минорных аккордов он охотнее выбирает те, благодаря которым в гармонии ярче всего играют грани звукорядов народных диатонических ладов. К ним относится, например, трезвучие VII натуральной ступени в мажоре, придающее ладофункциональной последовательности миксолидийский характер (см. окончания хора «Да будет светел каждый час» и хоровой обработки «Сторонушка, сторонушка»). Или мажорная субдоминанта в миноре, окрашивающая лад в дорийский оттенок (см. окончание хора «Казак гнал коня»). Иногда такая дорийская субдоминанта является модулирующим аккордом в ладовой модуляции, широко применяемой Шебалиным (см. последнюю каденцию «Бес-смертника»).

Благодаря замечательному чувству меры в гармонии, иной раз простейшие ладовые средства у Шебалина производят впечатление удивительной свежести колорита. К таким случаям относится, например, обыкновенное трезвучие гармонической доминанты в «Диком винограде». Эффект, производимый этим аккордом, объ-

¹ Большинство минорных хоров Шебалина кончается в одноименном мажоре.

ясняется тем, что весь хор выдержан в строгих красках натурального минора. Поэтому появление секстаккорда мажорной доминанты звучит как совершенно новый яркий блик. К такого же рода средствам относится «игра» натурального и мелодического минора в этом хоре.

Мажоро-минорные обороты Шебалин сочетает и с некоторым усложнением аккордики в них (см., например, нонаккорд VII натуральной ступени в каденции хора «На взгорье»).

Таким образом гармония хоров Шебалина, как уже было отмечено, подчеркивает национальный русский колорит его тематики как непосредственно — путем раскрытия ладофункциональных соотношений натуральных диатонических ладов — так и ассоциативно, через развитие одной из традиций гармонического языка кучкистов¹.

Три хора на стихи молдавских поэтов, посвященные Т. Мюллеру и написанные в 1959—1960 годах, отличаются по стилю от основного хорового наследия Шебалина. Они написаны удобно для хора и представляют благодарный материал для исполнения на концертной эстраде. Но они значительно проще по тематизму и фактуре и характером напоминают скорее хоровые аранжировки, чем самостоятельные сочинения для хора. Вероятно, здесь имела место известная стилизация молдавского фольклора (что, в частности, ярко сказалось на ладовой структуре «Тополя» и «Уезжает Мариора»), повлекшая за собою и «обработочный» стиль этого цикла.

Особенного внимания заслуживают Одиннадцать детских хоров без сопровождения, написанных Шебалиным в последний год его жизни.

Может быть ни одна жанровая разновидность хоровой музыки а капелла не была так «обижена судьбой», как детская хоровая литература. Известная ограниченность исполнительских ресурсов детского хора (ограниченность диапазона и динамики, однообразие тембров и их специфичность) была одной из существенных причин неохотного обращения «больших» композиторов к

¹ В этой связи можно упомянуть хор Шебалина «Цветы, советская страна» (1947) для солиста баритона и хора с сопровождением фортепиано, где влияние бординских гармоний выступает с особенной очевидностью.

этому жанру. Обычно детские хоры писались с сопровождением фортепиано. Хоры же для детей а капелла отличались, как правило, уж очень «облегченным» музыкальным содержанием. Тем более интересна работа в этом жанре такого мастера хорового письма и такого серьезного композитора как Шебалин, обратившегося к сочинению детской музыки уже на склоне своих лет¹.

Тексты хоров (Е. Серовой, Б. Заходера и Л. Квитко) предназначены для дошкольников, и в выборе их сквозит трогательная, пронесенная через всю жизнь любовь Шебалина к русской природе, на этот раз преломленная в образах детского мировосприятия («В саду», «На лесной опушке», «Дождик» и т. п.). Хоры написаны для трех голосов (ор. 57 для дисканта и двух альтов, ор. 59 для двух дискантов и альты)².

Если в своих предыдущих хоровых опусах Шебалин предстает перед нами как композитор, бережно культивирующий и развивающий с позиций своего времени традиции русской хоровой музыки, то в детских хорах он проявляет себя как яркий новатор. Вероятно, Шебалин был первым советским композитором, который начал писать детскую хоровую музыку а капелла современным языком в полном и хорошем смысле этого слова.

Новаторство и современность в детских хорах Шебалина более всего сказываются в ладофункциональной стороне его музыки, затем в типе трехголосной фактуры и в связанном с этими моментами исполнительским стилем.

¹ В 1930—1931 годах Шебалин писал много песен для голоса и хора с сопровождением фортепиано. Среди них были и детские песни. К ним, например, относятся «Мы полей и заводов дети» на слова Ф. Чернышева, «Колхозные ребята» на слова С. Кирсанова, «Наша песня пионерская» на слова С. Болотина, «За индустриализацию» на слова А. Минних, «Посевная» на слова Е. Тараховской. Произведения эти, видимо, были данью времени, они мало интересны по музыке, и творческая индивидуальность Шебалина в них не сказалась.

² Предельной верхней нотой первого дисканта является фа 2-й октавы (в хоре «Пчела» один раз встречается соль 2-й октавы), предельной нижней нотой второго альты — си-бемоль малой октавы. Каждый голос имеет примерно октавный диапазон и отличается от соседнего не столько диапазоном, сколько тесситурой.

Как и в других хорах Шебалин здесь разрабатывает разнообразные возможности диатоники. Детские хоры изобилуют оборотами переменного лада, мелодического и гармонического мажора, дорийского, фригийского и лидийского ладов. Частое сочетание дорийских и лидийских оборотов естественно вытекает из терцовой ладовой переменности, при которой лидийские попевки мажора легко перекрашиваются в дорийские попевки параллельного минора. Однако существенно новым в гармонии детских хоров Шебалина является специфическая трактовка тонической функции и связанные с нею особенности тонального плана. Конечная тоника здесь в большинстве случаев служит лишь завершающим созвучием, но не центром, объединяющим все произведение. На протяжении же всей формы непрерывно возникают тоники локальные, объединяющие каждую фразу (и даже более мелкие построения) и не связанные модуляцией. Эти локальные тоники связаны между собою соотношениями параллельных или одноименных ладов.

В хоре «Подснежник», например, мы встречаем дорийский *ми*, лидийский *до*, *ми* мажор, натуральный до-диез минор, соль мажор, дорийский *ми* и гармонический *ми* мажор. Если при этом учесть, что в хоре всего 27 тактов, и мы не назвали ряд более мимолетных отклонений, то станет ясной причина ощущения непрерывно колеблющегося, смещающегося тонического центра, впечатление наличия не единой тоники, организующей ладофункциональное движение, а местных, локальных тоник, возникающих в каждой фразе, и при этом тоник более подразумеваемых, чем реально выявляющихся.

Такого типа ладофункциональное развитие у Шебалина (и у других современных композиторов), связанное, разумеется, помимо всего прочего со сложным гармоническим языком, напоминает ладофункциональное развитие в музыке контрапунктистов строгого стиля, но на новом этапе развития, «на новом витке спирали» (там единый организующий тонический центр еще не установился, здесь он уже преодолевается). Некоторые детские хоры Шебалина в этом отношении проще («Филалка», «Одуванчик»), некоторые очень сложны («Подснежник», «Гвоздика»).

Второе интересное и новое свойство детских хоров Шебалина — особенности их трехголосного склада. Это не полифоническое трехголосие, которое складывается из трех самостоятельных мелодических линий. Но это и не «уцененное» четырехголосие, какое широко практиковалось именно в детской и педагогической трехголосной литературе: гармоническое четырехголосие минус один голос.

Трехголосие детских хоров Шебалина это именно трехголосие как самостоятельный особый склад, имеющий свои собственные закономерности, частью мелодического порядка, частью гармонического, но закономерности свои, специфические, не совпадающие ни с гармонией, ни с полифонией.

Из этих существенно новых качеств — ладофункциональных и фактурных — вытекает и третья особенность детских хоров Шебалина — стимул новой манеры исполнения и в частности методики разучивания. Представляется совершенно нерациональным и иногда просто невозможным осваивать подобную музыку на базе крепкой выучки отдельных партий (хотя в какой-то мере подобная выучка и может здесь присутствовать, но она не решает проблемы). Партии как самодовлеющей линии здесь нет. Здесь есть ансамбль, и с позиций этого трехголосного целостного ансамбля сразу и должна восприниматься эта музыка не только слушателем, но и в первую очередь исполнителем. Позволим себе сказать, что в своих детских хорах Шебалин в значительной мере ориентируется не на хор, а скорее на ансамбль как на более современный тип вокального коллектива.

* * *

Шебалину были даны понимание хора и любовь к хоровой звучности не меньшие, чем замечательным композиторам-хоровикам, создавшим русскую хоровую литературу а капелла. Анализируя хоровую инструментовку Шебалина, мы уже указывали на его исключительную виртуозность в этой области, на мастерское использование выразительных возможностей хоровой фактуры, диапазона и тесситурных условий, на разно-

образии приемов, используемых для раскрытия художественного образа, на взаимосвязь хоровой инструментальной и музыкальной формы и даже на некоторые способы дифференциации партитуры, перекликающиеся с регистрово-тембровой системой Чеснокова.

В этом Шебалин возродил традиции великолепного русского хорового письма а капелла с типичной для него опорой на совершенное профессиональное исполнительское мастерство, неисчерпаемые вокальные возможности хоровых партий, на красоту звучания, которое должно восхищать благодарного слушателя-любителя и поклонника хорового пения.

Однако партитуры Шебалина вовсе не являются повторением партитур русских хоровых композиторов, хотя бы и на новом этапе развития музыкальной культуры, так как они связаны с другим, советским стилем исполнения, определившимся к 40-м годам. Стиль этот выковывался мощными советскими хоровыми коллективами, построенными на новых принципах внутренних творческих взаимоотношений, коллективами, где каждый артист — не столько послушное орудие воли дирижера, сколько активный участник исполнительской концепции, где исполнение рассчитано не на узкий круг тонких знатоков и ценителей, а на широчайшую отзывчивую аудиторию людей принципиально новой культуры.

Партитуры Шебалина отражают в себе это полное, насыщенное жизненными соками исполнение. Несмотря на всю свою тонкость, они менее акварельны, чем партитуры классиков русского хорового письма без сопровождения и более пронизаны песенной манерой исполнения; они впитали в себя в той или иной мере исполнительский опыт Краснознаменного ансамбля, Государственного хора русской песни, хора имени Пятницкого (мы говорим сейчас именно об исполнительском опыте, а не о репертуаре этих коллективов)¹. В этом смысле, то есть в смысле широты отражаемого исполнительского и слушательского опыта, партитуры Шебалина в какой-то мере соприкасаются с хоровыми пар-

¹ Далеко не случайно, создавая свои оригинальные хоры, Шебалин в 50-х годах одновременно занимался и обработками народных песен.

титурями русской оперной классики. И все же наиболее непосредственно Шебалин возрождал жанровую линию русской хоровой концертной миниатюры, в отличие от Шостаковича, который в своих хоровых поэмах пошел по совершенно новому пути, скрещивая в них принципы выразительной сольной декламации с напряженной драматургией оперных сцен и принципами тематического развития симфонического типа (в цикле в целом).

Как и русские классики хоровой музыки, Шебалин избрал для этого жанра область лирики. Но его тонкое и умное чутье, глубокая образованность, эстетические установки, выработанные всем ходом советского искусства, прививающего художнику самые высокие требования к себе, сообщили лирике его хоровых миниатюр глубину, достигнутую прежде лишь в отдельных образцах русской хоровой музыки а капелла. Ведь очень часто характерное любование роскошью хоровой звучности в русских хорах заслоняло собой содержательность музыки.

Хоры же Шебалина не только доставляют наслаждение звучанием, но и воспитывают слушателя и прежде всего воспитывают душевную чистоту, любовь к Родине (что является их доминирующим мотивом) и понимание высокой идейности музыкального искусства.

Можно расходиться в оценках отдельных хоров Шебалина, можно говорить о некоторой замкнутости композитора, слишком большой сдержанности его лирических высказываний, но никогда нельзя упрекнуть его в художественной бестактности, в отсутствии вкуса, в «неполновесности», поверхностной трактовке художественной темы.

Т. Хренников в статье, написанной к 60-летию Шебалина,¹ назвал его «обманчиво тихим человеком». Это меткое определение как нельзя более подходит к нему и как к создателю хоровых сочинений а капелла. О них не писали критических статей и никак не пропагандировали их. Хоровые коллективы ввели прочно в репер-

¹ Т. Хренников. Выдающийся художник. «Советская музыка», 1962, № 6.

туар, пожалуй, только «Зимнюю дорогу». Хоры Шеба-лина опубликовались отдельными номерами, появление их не вызывало сенсации, и только post factum пришлось констатировать, что в сущности произошло большое событие в истории советской хоровой музыки а капелла, что в нее фактически сделан большой высокохудожественный вклад, преломляющий на основе достижений современного нам искусства, в аспекте эстетических установок советской культуры, лучшие русские традиции этого жанра.

**ПРОГРАММНОСТЬ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА
В ФОРТЕПИАННЫХ ПРЕЛЮДИЯХ ДЕБЮССИ**

Творчество Дебюсси постоянно привлекает внимание исследователей. Интерес этот закономерен: музыка великого французского мастера при всей ее нестареющей новизне и ярком своеобразии давно перестала казаться странной, необычной, предназначенной для восприятия лишь особо утонченным слухом. Высокая художественная ценность искусства Дебюсси — факт бесспорный, а изучение его нередко выдвигает проблемы, выходящие за пределы индивидуального творчества, как и направления, в русле которого оно развивалось — музыкального импрессионизма. Художественные открытия Дебюсси приобрели ныне поистине всеобщее значение.

Однако внимание при рассмотрении особенностей стиля композитора распределяется очень неравномерно. В работах о Дебюсси почти безраздельно господствует тематика, связанная с идейно-образным, эстетическим содержанием его искусства. Отдельные наблюдения, касающиеся собственно музыкального языка (мелодики, лада, гармонии, ритма, оркестровки), хотя и многочисленны, но, как правило, не организуются в стройную, последовательно разработанную теоретическую концепцию. И весьма слабо изучена структурно-композиционная сторона музыки Дебюсси; основные и специфические принципы построения его музыкальной формы раскрыты далеко не полностью. Даже положения по существу верные (а их трудно пока, на наш взгляд, признать вполне установившимися) обычно не аргументируются анализом музыки и носят по большей части общий, недостаточно конкретизированный характер. В результате они оказываются лишены той аналитической гибкости, которую с необходимостью предполагает вся

сложная, необычайно разветвленная система композиционных средств Дебюсси.

Между тем вне активного и многостороннего исследования этой системы невозможно полное или во всяком случае вполне четкое представление и о других чертах стиля Дебюсси, включая черты образно-эстетические. Шире, такое исследование должно способствовать исторически более объективному взгляду на музыкальный импрессионизм и импрессионизм как целостный, законченный этап в развитии французской культуры. Взять хотя бы «извечный» вопрос о соотношении в музыке Дебюсси (шире — в импрессионистском искусстве) стихийного, импровизационно-колористического и рационального, логически-обобщающего начал.

Часто высказывается мысль о разрушительной, «анархической» направленности стилистических принципов Дебюсси относительно с принципами, отстоявшимися в исторической практике. «Дерзкий ниспровергатель традиций», «убежденный выразитель антиклассических идей в музыке» — эти и аналогичные им характеристики прочно закрепились за композитором уже с первых его зрелых, самобытных сочинений, надолго заслонив от исследователей некоторые истинно важные и существенные элементы его стиля. Причем критики, которые усматривают в творчестве французского мастера преобладающую роль «антиклассических» тенденций, якобы predeterminedенных самим характером импрессионистской образности, как правило, склонны умалять организующую, логически-синтезирующую сторону музыки Дебюсси. В применении к музыкальной форме этот «оценочный параллелизм» проявляет себя с меньшей силой, чем в суждениях о других областях композиторского мастерства. Так, полагая, что «Дебюсси свел на нет систему классической музыкальной логики, классических музыкальных форм, получив взамен (?) поразительные богатства причудливых, пленяющих и ласкающих слух звуковых сочетаний», Ю. Кремлев с уверенностью говорит о «слабости Дебюсси как логика, как мыслителя в музыке»; композитор, по убеждению исследователя, подошел «вплотную к крушению логических основ музыки»¹.

¹ Ю. Кремлев. Клод Дебюсси. М., 1965, стр. 741.

Несмотря на, казалось бы, ясную уже для многих несостоятельность подобных взглядов, влияние их на трактовку идейно-эстетических позиций Дебюсси все еще очень велико. Особенно заметно оно в работах зарубежных ученых — тех, кто, подобно французскому музыковеду А. Голеа, видит и ценит в композиторе прежде всего ниспровергателя вековых музыкальных закономерностей, «предшественника новых форм, свободных от железного ошейника классицизма»¹. Естествен поэтому итог их рассуждений: Дебюсси объявляется прямым вдохновителем современных авангардистских течений, вплоть до электронной музыки. Также естественно, что Ю. Кремлеву наиболее близким оказывается именно этот взгляд (крайности сходятся!): «Расшатывая систему тональных функций, фигур ритмической логики, темброво-оркестровых группировок, стройных музыкальных форм, Дебюсси действительно подготовил анархию модернистской музыки и, в частности, додекафонию»².

Не возражая против возможного в принципе утверждения о том или ином воздействии Дебюсси на становление музыкального авангарда, мы, однако, не можем принять его категоричности, какая, к примеру, отличает цитированные высказывания. Такое утверждение нуждается по крайней мере в обстоятельных комментариях, объективно разъясняющих художественные цели композитора и результат их осмысления и специфически-индивидуального истолкования в музыке авангардистов. Необходим также подробный дифференцированный анализ новейших музыкальных явлений, столько же не равноценных художественно, сколь и различных по своим эстетическим задачам и основным выразительным средствам. При этом, несомненно, станут очевидны внутренние различия современных персеработок идей Дебюсси. Думается, что дальнейшее изучение этого вопроса — одного из остроактуальных в зарубежном творчестве наших дней — покажет во многом «невольную» роль Дебюсси в приписываемой ему «подготовке анархии» (опять-таки, если иметь в виду лишь определенную область современной музыки). Слабость и ограниченность последователей не есть еще признак и доказательство аналогичных качеств художника-«предтечи»...

Нетрудно заметить, что, характеризуя творчество Дебюсси в его связях (а вернее, в противопоставлении) с музыкальным прошлым, Ю. Кремлев, по существу, не разграничивает понятий «классическая музыкальная логика» (шире — «классическая традиция») и «логические основы музыки». Здесь эти понятия неизбежно подразумевают одно другое, то есть если классическое искусство всегда логически совершенно, то логическое и совершенное, коли оно действительно таково, всегда обнаруживает в себе прямые и конкретные связи с классическим искусством; вне таких связей будто бы нет подлинной музыкальной логики, нет

¹ Цит. по статье: Ю. Келдыш. На рубеже XX столетия. «Советская музыка», 1967, № 2, стр. 113.

² Ю. Кремлев. Клод Дебюсси, стр. 741.

конструктивного совершенства. Однако мы знаем музыкальные явления, весьма сходные по своим общим стилистическим показателям с классическими образцами, но не представляющие ныне интереса более чем исторического. Знаем также и такие, где отдаление от традиции вело к возникновению новых, отличных от всех прежних, средств музыкальной выразительности, которые во многом и надолго определили дальнейшие пути композиторского творчества. При этом сохранялись, разумеется, в различных стилистических вариантах, общелогические (или принципиальные, «вечные») основы музыки¹ — то непереносимое, объективно необходимое, что составляет «жизненный нерв» любого музыкального явления, достойного называться искусством, к какой бы эпохе или стилю оно ни принадлежало, какие бы идеалы ни проповедовало. Каждая эпоха по-своему претворяла в своей музыке эти основы, но не догматизировала их и практически всегда оставляла для будущего возможность их внутреннего «раздвижения», творческого обновления и развития. В этой особенности музыкально-исторического процесса — сама его сущность и высший художественный смысл.

Между тем новое в искусстве, развивающее дальше его основные принципы, порой не сразу (и не перед всеми) раскрывается как оригинальное выражение старого, исторически сложившегося. Очень хорошо пишет об этом Д. Житомирский: «Многое наиболее оригинальное и выразительное в музыке Прокофьева, Шостаковича, в лучших произведениях Хиндемита, Бриттена, Онеггера, Орфа останется за пределами восприятия, если не замечать, что эти композиторы постоянно пользуются выразительностью старого, поставленного в новые условия. И именно этим они часто высекают искры художественной новизны. Поэтому, между прочим, произведения многих современных композиторов несколько теряют в своей специфичности и особой стилистической прелести для той категории слушателей, которая не владеет старым настолько свободно и легко,

¹ То есть сохранялось общее направляющее значение тех конструктивных принципов (во всех сферах музыкального языка), которые исторически сложились в музыке, определив ее основные черты как искусства.

чтобы улавливать художественный эффект его тонких, иногда парадоксальных изменений»¹.

К названным здесь именам с полным правом можно было бы добавить имя Дебюсси. Свободно трансформируя привычные элементы и внутренние связи музыки, он, вместе с тем, не только не нарушал «критического предела», за которым музыка как таковая превращается в нечто существенно отличное от нее², но и никогда не склонялся к нарочитому искажению или, тем более, к полной отмене ее классических закономерностей. Достижения предшествующих стилей претворяются им в исключительно оригинальной, новаторской манере; преобразуясь в тончайшие импрессионистские модификации, они как бы получают продолжение на новом витке единой «спирали». Естественно, что преемственная связь с конкретными типовыми средствами и приемами могла при этом ослабляться, система традиционного музыкального мышления — корректироваться в соответствии с новыми задачами, с иными критериями восприятия искусства и жизни. Но даже тогда, когда черты этой системы трансформировались более значительно, когда ее типические приметы сглаживались или вовсе исчезали, нарушение привычных связей неизменно восполнялось новыми средствами музыкальной логики. Отнюдь не отменяя логические основы музыки, они художественно целесообразно, с точки зрения данного стиля, дополняли эти основы, можно сказать — изнутри вскрывали в них новые, не использованные доньше возможности. Ибо, как уже было сказано, классическая логика и принципиальные (логические) основы искусства — понятия хотя и близкие, исторически взаимосвязанные, но вовсе не однозначные. Надо полагать, что многие последующие композиторы, в той или иной мере испытавшие влияние Дебюсси, взяли у него не только принцип «раскрепощенного мышления» и не только пленяющую выразительность импрессионистских звукосочетаний, но также эти новые формы логически-созидательных соот-

¹ Д. Житомирский. К спорам о гармонии. Сб. «Музыка и современность», вып. 3. М., 1965, стр. 316—317.

² Понятие «критического предела» в соотношении нового и нормативного подробно характеризует Д. Житомирский в цитированной выше статье.

ношений, претворив их в специфических условиях своего творчества¹.

Большая правомерность именно такой оценки исторической параллели «Дебюсси — музыкальное прошлое» в частности и в особенности подтверждается структурно-композиционным анализом его музыки. Зыбкость, субъективная неопределенность образов, долгое любованье колоритом и его оттенками, непрестанная эмоциональная переменчивость способствуют подчас интригующе-«мнимому» ощущению расплывчатости, сплошной фрагментарности композиции, быть может, случайности ее развертывания. Однако углубленный анализ с большой систематичностью показывает цельную, отточенно-логичную форму со строгой упорядоченностью и внутренне сосредоточенной динамикой композиционного движения. Не стремясь к подчеркнутой внешне-конструктивной завершенности, Дебюсси прежде всего ищет и активизирует скрытые факторы формообразования.

Таким образом достигается органическое единство элементов гипертрофированного «художественного эмпиризма» (преимущественное внимание к отдельным, как бы случайно выхваченным из жизни частностям) с элементами реалистического восприятия и отражения действительности (подчинение этих частностей общелогическим закономерностям музыки, стремление обобщить их в едином жизненном комплексе). В итоге то,

¹ Когда эта статья была уже сдана в редакцию, нам представилась возможность ознакомиться с мнением Ю. Холопова: «Отказавшись от многого в классической системе музыкального мышления, не преследуя обычно и самой идеи строго логического выведения каждого последующего звена из предыдущего (что часто отождествляется с логикой вообще), музыка Дебюсси не превратилась тем не менее в эклектический конгломерат не связанных между собой частей. В том, что делает Дебюсси, есть безусловная художественная логика... хотя бы она часто и не совпадала с типичным для классиков логическим развертыванием мысли» (из книги Ю. Холопова «Очерки современной гармонии»; рукопись готовится к печати в издательстве «Музыка»).

О своеобразии логического элемента в музыке Дебюсси, сознательной неподчиненности его академическим («консерваторским») схемам, непредугаданности, «незаданности» развития, направляемого логикой новой эстетики, убедительно говорил Э. Денисов в докладе «О некоторых особенностях композиционной техники Дебюсси» (московское отделение ССК, 5 октября 1970 года).

что могло уже в силу самой своей художественной природы привести к разорванности музыкального мышления, к расчлененности формы, выступает у Дебюсси ингредиентом его обновленной восприимчивости к жизненной правде, его обновляющего воздействия на методы организации музыкального материала. В этом главная особенность композиционных принципов Дебюсси и величайшая его новаторская заслуга¹.

Вполне очевидно, что от того или иного отношения к Дебюсси (в частности, к проблеме его музыкальной формы) в значительной степени зависит отношение к музыкальному импрессионизму в целом, а также к отдельным его явлениям. Возьмем для примера творчество Равеля — одного из самых ярких импрессионистов в музыке².

Широко распространено мнение об эстетической несовместимости некоторых черт равелевского стиля с общей направленностью импрессионистского искусства. К этим чертам обычно относят свойственные Равелю ясность, рациональный склад композиторского мышления, способность к созданию строго логичных, динамически устремленных композиций, какой отмечены уже первые, наиболее «импрессионистичные» его работы, — черты, противостоящие импрессионистской неопределенности колорита, расплывчатости и туманности музыкальных образов. На этом основании многие типические элементы равелевской музыки объясняются как якобы выходящие за рамки импрессионизма, порой и вовсе как «антиимпрессионистские». Такие выводы по меньшей мере односторонни. Эстетические принципы импрессионизма преломляются Равелем глубоко само-

¹ Дополним изложенное ссылкой на верное суждение К. Розеншильда: «Дебюсси... отнюдь не был свободен от субъективизма, но аморфность совершенно не свойственна его музыке. Сужение той сферы, где действует логика художника, коснулось отбора форм (равнодушие к полифонии, сравнительно редкое влечение к сонатности). Но когда он избирал форму, она достигала под его пером полной ясности и совершенства структуры, разумеется, в его стиле» (К. Розеншильд. Молодой Дебюсси и его современники. М., 1963, стр. 108).

² Имеются в виду преимущественно произведения первой половины творчества (конец XIX — первое десятилетие XX века). В последующие годы в музыке Равеля, как известно, начинают преобладать иные тенденции, порожденные новыми художественными веяниями столетия.

бытно, насыщаются новыми живописными деталями и эмоциональными тонкостями, отнюдь не утрачивая своих изначальных свойств. Между тем резкое отделение своеобразно-характерного в импрессионистской манере Равеля от ее исторических источников неминуемо ведет к искаженному представлению о всей культуре импрессионизма.

Одна из причин заблуждения — в излишне прямолинейном соотнесении равелевского творчества (импрессионистского периода) с творчеством Дебюсси. Сопоставление двух мастеров стало вполне оправданной традицией в исследованиях о французской музыке. Но принимая искусство автора «Пеллеаса» за некий эталон музыкального импрессионизма, зачастую рассматривают индивидуальные черты музыки Равеля вне пределов импрессионистского стиля — потому лишь, что они не отвечают характерному для Дебюсси кругу образов и музыкально-выразительных средств¹.

И тут настойчиво проявляет себя тенденция трактовать искусство Дебюсси как искусство по преимуществу эмпиричное, логически несовершенное, чуждое художественной обобщаемости. В музыке Равеля, в композиционных структурах его произведений логическое начало действительно представлено ярче, полнее, инициативнее. Однако и формам Дебюсси, с их более заметной деструктивностью, как правило, свойственны внутренняя стройность, отчетливое осознание логической цели развития, тщательная отделка деталей и их композиционно согласованная связь, выраженные обычно в тонко завуалированном, опосредованном виде. Иначе говоря, перед нами два индивидуальных варианта музыкально-импрессионистского стиля, во многом отличные друг от друга, во многом сходные и взаимосвязанные, но в любом случае равноправно составляющие самую его сердцевину. Углубленное и объективное, свободное от всякой предвзятости изучение структурно-композиционных принципов Дебюсси должно, по нашей мысли, широко и убедительно аргументировать данную точку зрения...

¹ Следует отметить также сопутствующую этому недооценку самостоятельного значения Равеля во французской музыке начала XX века, его во многом независимой от Дебюсси роли в выработке стилистических норм музыкального импрессионизма.

Сказанное о чертах композиционного своеобразия произведений Дебюсси поясняется дальнейшим анализом его музыки.

Этот анализ ограничен кругом специальных вопросов, связанных с ролью программности в музыкальном формообразовании. Такой ракурс исследования позволяет понять многие особенности структуры в их зависимости от конкретных приемов и средств воплощения программы. В более широком смысле становится возможным уяснение указанных особенностей в единстве и взаимодействии с собственно содержательной стороной музыки (программность как органически-составная часть целостного художественного замысла), что в конечном счете и является «путеводной звездой» любого композиционного анализа. Это, в свою очередь, дает возможность распространить некоторые из специальных наблюдений на непрограммное инструментальное творчество Дебюсси; прежде всего отметим здесь динамическую, функциональную трактовку музыкальной формы — разумеется, в характере эстетико-стилистических критериев великого импрессиониста.

Материалом для анализа послужили две тетради фортепианных прелюдий, которые, как известно, отразили в глубоко сконцентрированном и художественно совершенном виде все характерное, своеобразно-индивидуальное в стиле композитора, включая также его программный метод. В силу этого ряд выводов по программности и структуре прелюдий может найти применение и за рамками малых форм, в крупных программно-инструментальных композициях Дебюсси.

* * *

Существует мнение, согласно которому названия прелюдий Дебюсси «обозначают не сюжеты, а скорее субъективные ассоциации, вызванные музыкальными образами... Эти беглые, смутные обозначения отнюдь не определяют собою содержание музыки и нередко выступают как нечто безразличное ей»¹. Наблюдение это вряд ли можно признать верным: оно если не отрицает программность пьес полностью, то во всяком

¹ А. Альшванг. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля. М., 1963, стр. 86.

случае касается, отдаленно и словно бы невольно, лишь одного из ее свойств — а именно элемента программно-поэтического обобщения.

Не будем особо доказывать программную содержательность прелюдий — она подтверждается как эмоционально-образным строем музыки, так и, в известном смысле, самим фактом специальных авторских указаний¹. Но обратим внимание на неоднородность представленных здесь программно-композиционных типов.

Есть прелюдии, действительно не связанные непосредственно с программой, с конкретным сюжетом. Тем не менее содержание их поэтически восходит к общей эмоциональной настройке программы и, следовательно, служит музыкально-обобщенным выражением неких конкретных образов. Так, в «Дельфийских танцовщицах» и «Канопе», вдохновленных созерцанием древнегреческого барельефа и египетской вазы, Дебюсси обращается к мотивам далекого прошлого. «Холмы Анакапри» и «Ворота Альгамбры» навеяны излюбленными композитором национально-характерными образами Италии и Испании. «Девушка с волосами цвета льна» — оригинальный музыкальный портрет, воспринимаемый как поэтическое высказывание о прелести вечно женственного. Некоторые картины-настроения передают впечатления от природы, пейзажа — «Ветер на равнине», «Туманы», «Вереск», «Паруса». Композицию этих пьес можно отнести к роду обобщенных несюжетных программных композиций².

¹ «Как бы он (композитор. — Д. Ф.) ни был сдержан и скромн, он, несомненно, хочет, чтобы его музыку лучше понимал возможно более широкий круг людей. И если к числу необходимых условий полноценного восприятия его музыки принадлежит знание слушателем программы произведения, композитор не станет ее скрывать...» (Л. Мазель. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена. Сб. «Фридерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов». М., 1960, стр. 209—210). И конечно же трудно допустить, что Дебюсси — художник четких творческих намерений, вовсе не безразличный к тому, верно ли будут поняты эти намерения другими, — сознательно пытался бы дезориентировать или по крайней мере ослабить восприятие слушателя (а вместе с тем — творческую фантазию исполнителя), с настойчивостью вводя «безразличные» музыкальные программные обозначения.

² Принятая в настоящей статье классификация программных произведений по их «сюжетной» выразительности принадлежит В. Бобровскому (см. В. Бобровский. Программный симфонизм Шостаковича. Сб. «Музыка и современность», вып. 3, стр. 33—35).

Программность названных прелюдий исторически близка листовскому типу — при всей несхожести эстетических посылок искусства двух композиторов.

Вместе с тем мы встречаемся и с иным методом претворения программы, имеющим в основе ясно выраженную тенденцию к изобразительности, детализации программного замысла. Элемент субъективного обобщения в таких пьесах безусловно присутствует — как и всюду у Дебюсси, наблюдаемые объекты реальности, жизненные прообразы неминуемо вовлекаются в общий поток авторского восприятия, в сферу личных поэтических ассоциаций, живописных представлений. Но при этом заметно повышается роль объективного начала в музыке, явственней проступают ее связи с содержанием программных названий (происходит это не благодаря детализации самой по себе — в психологическом плане детализация имеет место и в прелюдиях предыдущей группы, — а потому, что она носит здесь очень конкретный, жизненный характер). Импрессионистская звукопись музыкальных зарисовок в своей тонкости и многокрасочности палитры не уступает выразительной силе других, упомянутых уже прелюдий. Однако это богатство художественных средств подчинено в первую очередь передаче конкретизированной идеи сюжета, порой предметно-определенному, почти зримому воплощению тех или иных внемузыкальных образов («Танец Пека», «Менестрели», «Генерал Лявин — эксцентрик», «В знак уважения С. Пиквику эск. П. Ч. П. К.») или последовательному развитию сюжета, событий («Затонувший собор», «Прерванная серенада»). Композицию этих пьес, в зависимости от силы и характера проявления сюжетной конкретности, можно отнести к роду обобщенно-сюжетных или последовательно-сюжетных композиций.

Программность названных прелюдий предстает перед нами как выражение одной из типичных национальных черт французской музыки — склонности к изобразительной конкретности (к дескриптивному), ведущей, по словам Б. Асафьева, «к сжатости, точности и пластичной детализровке»¹. Исторической же параллелью

¹ Игорь Глебов (Б. Асафьев). Французская музыка и ее современные представители. Сб. «Шесть» («Новая французская музыка»). Л., 1926, стр. 27.

этой программности может служить скорее берлиозовский тип — при том, что образный строй произведений Берлиоза также не имеет ничего общего с содержанием творчества Дебюсси¹.

При всей индивидуальной отчетливости программно-композиционных типов в сборнике, между ними все же нет резко обозначенной границы. Способствуют этому чрезвычайно гибкие градации в пределах каждого из них. Подобное смягчение переходов от несюжетности к обобщенно- и, далее, к последовательно-сюжетному воспроизведению программы характерно для всего исторического процесса жанровой кристаллизации программной музыки. Оно тем более близко программности Дебюсси с ее типично импрессионистской метафоричностью и интригующей недосказанностью. Так, некоторые прелюдии, не выходя в целом за рамки несюжетной композиции, содержат отдельные выразительные штрихи, пробуждающие вполне определенные ассоциации с предметом программы. Это может быть какая-нибудь деталь чисто изобразительного порядка («Шаги на снегу», «Мертвые листья»), либо характерная музыкальная «цитата» (начальная фраза популярной французской песенки «При свете луны» в «Террасе, посещаемой лунным светом») — затаенные, но вместе с тем очень точные приметы основной идеи сюжета. Равно и в обобщенно-сюжетную композицию могут проникать элементы сюжетной последовательности («Танец Пека»).

Как видим, основные исторические типы программной музыки представлены в прелюдиях достаточно полно. Весьма симптоматично наличие последовательно-сюжетных композиций; в этом еще одно, частное свидетельство логически целенаправленного начала в музыкальном мышлении Дебюсси.

Какова же связь сюжетных показателей программности с общей композиционной структурой прелюдий, с их главными формообразующими средствами? Эта

¹Сравнивая характерные черты программности прелюдий с программностью Листа и Берлиоза, мы, естественно, имеем в виду преобладающие в творчестве этих авторов принципы. Ибо Лист не только поэтически обобщает, но и музыкально детализирует, а Берлиоз, как известно, не только детализирует, но и всегда музыкально обобщает.

связь едина для всей программной музыки, и определить ее можно было бы словами В. Бобровского, с четкостью сформулировавшего в указанной статье ведущий принцип такой связи: «По мере отхода от непрограммной композиции усиливается индивидуализация формы, тенденция к нарушению ее исторически закрепленных норм»¹.

В самом деле, наряду с некоторыми общими для всех пьес чертами (из которых особенно характерна уже отмеченная нами внутренняя организованность при частой внешней расплывчатости, фрагментарности) в каждой из них — разумеется, с различной силой — проявляется и типическое, наиболее свойственное данному типу программности. Сказывается это прежде всего в самой трактовке той или иной формы как исторически сложившейся схемы. Несюжетные композиции дают образцы форм, во многом приближающиеся к традиционным. Конечно, импрессионистская специфика накладывает на строение этих прелюдий свой отпечаток, в большей или меньшей степени преобразуя привычные соотношения формообразующих элементов. Но в целом форма сохраняет свою принадлежность к определенной музыкальной конструкции и может быть естественно воспринята и истолкована с позиций традиционного учения. В этом родстве с классическими структурами — то типическое, что заметно выделяет несюжетные программные композиции среди остальных пьес сборника. Сюжетные композиции также имеют свое типическое. Детализация программного содержания — дескриптивное начало — ведет к отдалению от классических принципов формоорганизации, к значительной свободе в построении целого. Причем отдаление это тем очевидней и существенней, чем сильнее в произведении черты программной сюжетности. Восприятие формы, опирающееся на традиционные критерии, бывает в таких случаях подчас весьма затруднено (особенно же при последовательно-сюжетном изложении программы), поскольку процессом формообразования руководит основная идея данного сюжета — индивидуально-характерного, неповторимого...

¹ Сб. «Музыка и современность», вып. 3, стр. 35.

Известно, что Дебюсси всегда был пристрастен к трехчастной форме, и наиболее всего к репризной трехчастной. О многом говорит уже самый тот факт, что реприза — с ее имманентной функцией логического вывода, с изначальной ее философией обобщения (в возникающей конструктивной симметрии также есть существенная доля обобщения) — становится предметом повышенного интереса музыканта-импрессиониста, поприщем его настойчивых исканий новых образно-выразительных возможностей музыкальной формы¹. Здесь мы видим одно из ярких проявлений того единства сугубо эмпирического и логически-синтезирующего, о котором была речь выше. В свою очередь особое влечение композитора к трехчастной форме в значительной мере было предопределено специфической (импрессионистской) направленностью его стилевых установок, намеренным его самоограничением в выборе формоорганизующих средств. Ни завершенная композиция в масштабах периода, ни вариационная форма², ни полифонические структуры, ни, тем более, сонатная форма, естественно, не могли полноценно служить, подобно трехчастной репризной форме, выражению основных художественных целей Дебюсси — и в первую очередь его стремлению сочетать свободу, импрессионистскую непринужденность показа и развития образа со стройной выразительно-смысловой концепцией целого³.

Именно трехчастная репризная форма избирается для большинства прелюдий, отнесенных к обобщенным несюжетным программным композициям.

¹ Черты оригинального, самобытного в репризах двух- и трехчастных форм Дебюсси убедительно раскрыты К. Розеншильдом (см. К. Розеншильд. Молодой Дебюсси и его современники, стр. 118—120).

² Мы, разумеется, не связываем с ней типично импрессионистские вариантно-колористические обыгрывания «интонационных моделей», столь характерные для музыки Дебюсси.

³ Сказанное о сонатной форме не означает, конечно, что Дебюсси беспомощен был в ее создании; если он обращался к ней, то достигал значительных результатов (разработка первой части струнного квартета). Кроме того, у Дебюсси наблюдается иногда «компромиссное» решение сонатности, импрессионистски претворяющее принцип сонаты без разработки (некоторые ранние фортепианные сочинения, «Что видел западный ветер») или другие, более «эпизодические» сонатные черты — обычно в пределах трехчастной формы («Паспье» из «Бергамасской сюиты», «Танец Пека»).

В чем же, собственно, состоит здесь традиционность подхода к трехчастной форме? Главное — в проявлениях структурной четкости, более или менее ясной отграниченности, контрастности частей, в их пропорциональности (отмеченной часто не столько внешними признаками, сколько соразмерностью скрытых элементов, как это нередко бывает у Дебюсси)¹. Внутри формы многое может решительно переосмысляться — общедраматургические функции разделов, роль отдельных тем, ладотональные закономерности и т. д. Но сама форма неизменно воспринимается как трехчастная репризная и в этом смысле является как бы проекцией традиционной формы в импрессионистскую плоскость.

Обратимся к композиции «Девушки с волосами цвета льна». Об очевидной близости к классическому типу трехчастной формы свидетельствуют прежде всего ее общая цельность, завершенность, композиционно индивидуализированный облик каждой части, структурная определенность и ясность каденционных моментов. Пьеса, вместе с тем, остается типичным произведением музыкального импрессионизма, отразившим в себе многие своеобразные черты стиля Дебюсси.

Первая часть формы:

Très calme et doucement expressif

¹ Ю. Кремлев слишком категорично и недифференцированно определяет трехчастные формы Дебюсси как формы «без четких тематических разграничений, с перетекающими и затуманенными контурами» (Ю. Кремлев. Клод Дебюсси, стр. 734).

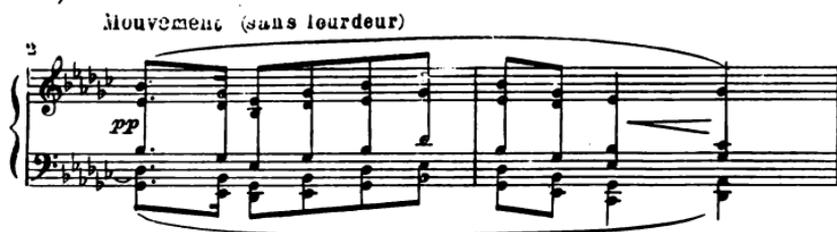


изложена в виде периода повторной структуры, первое предложение которого в свою очередь распадается на две фразы, а второе, сокращенное, незаметно переходит в дополнение связующего характера — элементы классического музыкального синтаксиса. Окончания предложений (первого в *Es-dur*, второго в главной тональности *Ges-dur*) воспроизводят тональное соотношение плагального типа; колористически-изысканное, но, одновременно, функционально оттеняющее во втором предложении главную ладотональную опору, оно воспринимается как своего рода импрессионистский вариант вопросо-ответной структуры. Внутри же предложений имеет место последовательное углубление цезур путем их функционального обострения — плагальный, а затем автентический каданс в сходных фразах (ср. такты 2—3 и 9—10), — что создает единую линию ладогармонического развития и позволяет воспринимать второе предложение не только как варьированное повторение первого, но и как естественное его продолжение. Наконец, удивительную стройность придает периоду классическая логика мелодического развития. В первом предложении нисходящему движению одной фразы противопоставлено восходящее другой (оба раза в пределах октавы: $des^2—des^1$ и $es^1—es^2$), а второе предложение как бы завершает это волнообразное развитие, обобщает его, направляя мелодию поступательно вниз (теперь спад занимает уже более двух октав — своеобразное масштабное-мелодическое суммирование).

Середина (до 19-го такта) мало контрастирует первой части — те же элегически-созерцательные настроения, сходные формы движения и склад фактуры. Однако бесспорна именно срединная функция этого раздела композиции, основанного на развитии уже изложенного материала, и главным образом, первых трех тактов прелюдии — ее тематического зерна. Так, в пер-

вом такте середины дается свободно обращенный вариант начального мотива, во втором — заключительный элемент зерна (с «дополняющими» звуками, как это было в конце первой части). Трехтактное Es-dur'ное дополнение к середине и следующая за ним двутактная связка также используют тематизм экспозиционного периода.

Репризу прелюдии отличают особая тонкость и изобретательность. Начинается она музыкой переходного характера, заметно выпадающей из общего плана (уплотненный аккордовый склад, эмоциональная «нейтральность»). Но прямому ощущению репризности способствует возврат главной тональности и тематические реминисценции из первой части (излагается начальный мотив темы, интонационно-ритмически видоизмененный):



Окончательно реприза осознается во втором предложении — тема звучит в нем почти без изменений. В то же время несомненна и ее «кодовая» окраска, достигаемая скоплением субдоминантовых гармоний (прерванный оборот с участием IV ступени в начале предложения, органнй пункт на той же ступени, плагальное отклонение в es-moll) и перенесением мелодии в верхний регистр, где образ, расплываясь, как бы таинственно исчезает¹. Своеобразное репризно-кодовое изложение вскоре плавно переключается в собственно кодовую сферу, закрепляясь в извлеченном из середины самостоятельном тематическом элементе (ср. такт 14); здесь он вариантно «растянут» на два такта — импрессионистское выражение романтической «семантики прощания»:

¹ Последнее позволяет отнести рассматриваемую репризу к ряду «затухающих» (или «истаивающих», «поникших»), ведущих свое происхождение от музыки Шопена и столь частых впоследствии у Дебюсси (примеры: «Дельфийские танцовщицы», «Терраса, посещаемая лунным светом», «Медленный вальс» Ges-dur).



Перед нами, таким образом, оригинальная синтетическая реприза, в которой дан органичный сплав нескольких компонентов формы: связующей части, собственно репризы и коды. Возникающие в связи с этим ассоциативные параллели непосредственно соприкасаются с творчеством романтиков (Шопен, Шуман), а также и с другими произведениями Дебюсси¹.

Несколько слов о специфике общего функционально-гармонического движения в прелюдии: Логика его основывается не на планомерном развитии, создающем единую систему функциональных связей, но на отдельных импульсах, сообщающих этому движению определенную направленность (одна из важных стилистических черт Дебюсси). Имеется в виду скрытая инерция ладотональности Es, которая в мажорной окраске сначала ненадолго появляется в каденции первого предложения, вновь «пробивается» и утверждается в дополнении к середине и затем, уже в минорном варианте, неоднократно возникает в переходе к репризе и в самой репризе. Такая тональная устремленность способствует функциональному продвижению формы (остинатная функциональность в широком смысле), но, как это видно, в характерно импрессионистском аспекте.

В несколько иной манере выполнена трехчастная форма «Холмов Анакапри». Прелюдия, чутко воссоздающая образ солнечного пейзажа Италии, вполне ясна как по своему языку, так и общему строению. Поэтому, не вдаваясь в детали композиции, выделим в ней самое примечательное.

¹ Так, в «Дельфийских танцовщицах» наблюдается еще более глубокое взаимопроникновение репризных и кодовых функций; существенное в пределах сильно сокращенной третьей части, оно образует своего рода репризное дополнение. Укажем попутно на аналогичные репризы в «Парусах», «Канопе», «Посвящении Рамо». Во всех этих пьесах, как и в «Девушке с волосами цвета льна», отмеченное совмещение формообразующих функций в различной мере способствует процессуальной направленности формы, подвижной гибкости внутрикомпозиционных переходов (об этом принципе «всеобщей подвижности функций» в музыкальной форме см. В. Бобровский. О переменности функций музыкальной формы. «Советская музыка», 1965, № 9).

В пьесе сразу же обращает на себя внимание четкая разграниченность частей, обусловленная ярким контрастом средней части. Хорошо известно, насколько велика в создании контрастирующей «сердцевины» трехчастной формы роль ладотональной стороны контраста. Средние части, изложенные в главной тональности или, по крайней мере, не содержащие при этом хотя бы кратковременных тональных отклонений (что придает данному разделу формы не свойственный ему устойчивый ладогармонический характер), в профессиональном творчестве достаточно редки. Между тем «Холмы Анакапри» демонстрируют именно такого рода среднюю часть. Однако отсутствие ладотональных противопоставлений и сдвигов, возможно, вызванное (как частное художественное задание) импрессионистским стремлением к разнохарактерности и эмоциональной многоплановости внутри единообразного — к картинной «спектральности»¹, восполняется в пьесе целым комплексом других контрастирующих средств. Каковы же они?

После двух эпизодов первой части, из которых один основан на остро импульсивной, полетно-блестящей теме тарантеллы, другой — на широком напеве народного происхождения (оба в H-dur)²:

¹ Не исключено также намеренное следование народно-ладовой традиции, сочетаемой с собственно импрессионистскими задачами; это в высшей степени оригинальное сочетание разных художественно-стилевых черт характерно для всей музыкальной ткани прелюдии.

² Эти темы, во многом различные, тесно связаны единой образно-эмоциональной сферой; в конструктивном отношении значительна роль оstinатного ритма сопровождения, пронизывающего всю первую часть и еще более сближающего ее темы.

(Avec la liberté d'une
chanson populaire)

5 Cédez // a tempo Cédez . . . //

pp

un peu en dehors

a tempo

следует эпизод — средняя часть — совершенно иного содержания. В нем излагается и развивается новая тема — Н-диг'ная мелодия баркаролы. Мягкая, пластичная, изнеженно-медлительная, она резко противостоит динамической поступательности и красочно-эмоциональной напряженности предыдущих эпизодов. Эта волнующая игра жанрово-тематических контрастов находит подкрепление в контрасте фактурном и регистровом: прозрачный мелодический склад первой части сменяется насыщенным аккордовым складом, а мелодия баркаролы звучит в среднем регистре, тогда как первые две темы занимали преимущественно верхний и нижний:

6 Modéré et expressif

p

Тем ярче, острее репризное «вторжение» тарантеллы, перенесенной, к тому же, в самый высокий регистр и

динамически усиленной (она впервые звучит *forte* — после тишейшей звучности баркаролы)¹.

Итак, в создании самостоятельной средней части ладотональные отношения не принимают никакого участия, но благодаря внутренней активизации остальных формоорганизующих средств (и прежде всего средств жанрово-тематического контраста, регистровой и фактурной динамики) грани композиции оказываются предельно четкими, общая планировка частей в форме — стройной и логичной, а образно-эмоциональные контрасты между основными разделами — очень выразительными, рельефными.

В обеих рассмотренных прелюдиях стройности формы немало способствует масштабная уравновешенность, пропорциональность ее частей. Но встречаются несюжетные пьесы, лишенные этого качества и все же отличающиеся значительной цельностью, структурной законченностью. Казалось бы, произвольное нарушение масштабных норм неизбежно должно было вызвать заметный изъян в общей композиции. Однако искусное совмещение внешней непропорциональности (кстати сказать, всегда оправданной у Дебюсси драматургией образного развития) с логичностью внутреннего развертывания формы ведет к тому, что масштабное несоответствие частей не воспринимается как нечто ущербное, препятствующее композиционной завершенности. В этих случаях композиция обычно имеет два плана: явный, определяющий строение прелюдии в целом (носитель образно-драматургической идеи произведения), и скрытый, стимулирующий развитие формы изнутри (носитель общефункционального начала в форме); взаимодействуя и дополняя друг друга, они сообщают композиции устойчивое равновесие.

Так, в «Парусах» первый план отчетливо выявляет трехчастность пьесы. Первая часть — 41 такт, до *ep animant* (единая образная сфера, общность тематического материала и гармонических средств); середина — 6 тактов, до *au mouvement* (контраст эмоциональный, тональное прояснение — пентатонный *es-moll* после

¹ Громкостная динамизация тарантеллы приводит, в свою очередь, к еще большему ее образно-выразительному единству со вторым эпизодом прелюдии — песенной темой, изложенной в репризе полновесно и громко, подобно второму ее проведению в первой части.

сплошной целотонности первой части); реприза-кода — 17 тактов (возврат целотонности, зеркальное изложение элементов темы). Середина наступает после длительной ладово-функциональной подготовки: первая часть, несущая в себе яркие признаки увеличенного лада с опорой на неизменное *b* в басу, служит своего рода доминантовым предыктом к *es-moll*. Но результат этот слишком кратковремен, и крайние части, в тонально-гармоническом отношении представляющие собой разросшееся обрамление, приобретают гораздо большую значимость. Совершенно ясно, что масштабное преобладание целотонных разделов обусловлено здесь спецификой драматургической идеи-образа с ее импрессионистской поэзией неподвижных облаков и затерянных в тумане морских далей.

Зато второй план, незримо присутствующий в композиции, придает ей внутреннюю уравновешенность и некоторую функциональную направленность. С ним в трехчастную форму проникают черты двойной трехчастной. В самом деле, первая часть пьесы не что иное, как простая трехчастная форма, завуалированная целотонностью и однородностью образов-настроений: первый ее раздел (14 тактов) экспонирует тему из двух контрастных элементов; середина развивающего типа (такты 22—32) использует интонации первого элемента темы; реприза (такты 33—37) сокращенно излагает второй элемент в плотной аккордовой фактуре, заимствованной из дополнения к первому разделу (ср. такты 15—19)¹. Вторая и третья части пьесы видоизмененно повторяют середину и репризу этой трехчастной формы, а появление первого элемента темы в репризе знаменует собой наступление собственно коды. При этом второе проведение середины трансформировано настолько, что его связь с первым обнаруживается не сразу (тематические реминисценции в новом образно-смысловом значении — производный контраст). В итоге музыкальное развертывание — внешне статичное, погруженное в оцепенелую созерцательность — исподволь вовлекается в тонко-подвижную композиционную канву с неуловимо сменяющимися гранями и переходами.

¹ Указания на связующие построения опущены.

А стройные пропорции двойной трехчастной формы изнутри как бы выравнивают общую композицию¹.

Так высокая творческая интуиция Дебюсси, точность и безотказность «логического инструмента» его музыкального мышления позволяют достигать редких, уникальных по своему художественному существу соединений импрессионистских звукообразов с «вечными» основами музыки.

Многое из сказанного выше о несюжетных композициях сборника может быть отнесено и к обобщенно-сюжетным. Вместе с тем структура этих последних в целом сложнее, необычнее.

Тенденция к большей свободе формообразования отражает здесь большую близость произведения к конкретному содержанию программы, и происхождение свое она ведет в конечном счете от общеромантического стиля. Этим, возможно, объясняется проникновение в указанные композиции некоторых приемов, выработанных романтиками. Мы имеем в виду прежде всего усложнение какой-то одной, основополагающей музыкальной схемы элементами иных композиционных структур — ведущий принцип смешанных форм. Следует отметить, что в несюжетных прелюдиях данный принцип также находит применение, но преимущественно в крупном плане — в соотношении отдельных разделов формы («Паруса»), тогда как в сюжетных он выступает и как метод развития музыкального материала. Причем по мере приближения к последовательной сюжетности этот метод приобретает все большую роль в процессе формообразования (подробнее см. далее).

Наглядный пример обобщенной сюжетности в сборнике — композиция «Танца Пека». Напоминая некоторыми своими чертами строение одночастных романтических композиций, она в то же время решительно отличается от них. Первое обусловлено общим для Де-

¹ В прелюдии «Ветер на равнине» второй план выражен более открыто. Резкая непропорциональность основных разделов (краткая *Ges-dur*'ная середина при широко развернутых крайних частях) компенсируется строго последовательным чередованием предьктовых и иктовых построений (доминантовые органые пункты к *es-moll* и *d-moll* в первой части, мелодико-гармоническая подготовка тональности середины, плавный хроматизированный бас «ложной» репризы, устремленный к опорному звуку «истинной»).

бюсси и романтиков стремлением к возможно более полному соответствию музыкальной конструкции индивидуальному поэтическому (программному) замыслу — стремлением к содержательной гибкости музыкальной формы. Второе связано с гораздо большим, нежели у Дебюсси, тяготением романтиков к динамике резких контрастов, к многостороннему охвату жизненных процессов в движении и развитии. Разумеется, это отличие, равно как и сходство, должно пониматься в широком смысле, с учетом эстетических и жанрово-стилистических особенностей сопоставляемых явлений.

Пьеса гротескно преломляет образ фантастического персонажа из комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь». «Нежный шекспировский дух, капризный, изменчивый, насмешливый, воздушный, летит, исчезает, вновь возвращается, то издеваясь над поселянином, то заманивая доверчивую парочку, затем, стремительный, растворяется»¹.

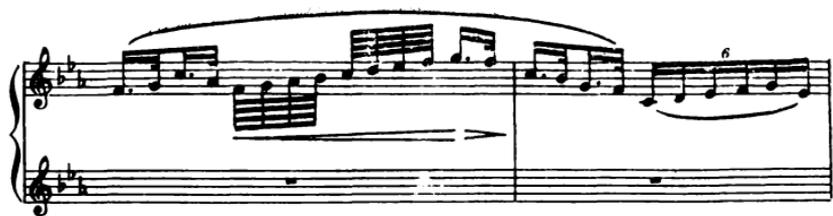
Велико мастерство автора в передаче пластики, различных форм и оттенков движения. Тут и причудливые прыжки, и блестящие пируэты, и головокружительные взлеты — выразительно-живописные штрихи, наполняющие музыкальное «действие» отголосками романтической фантастики сильфов и гномов.

Внутренне импульсивный склад сценки-сюжета, сама идея «образа в движении» подсказывают необходимость интенсивного тематического развития; в трехчастной форме пьесы для такого развития избираются выразительные средства сонатности (в основном разработочного типа).

Черты сонатности проявляются уже в первой части. Моторная тема (с-toll с признаками параллельной переменности), острый, капризно-изменчивый ритм которой рисует образ летающего эльфа:



¹ Альфред Корто. О фортепианном искусстве. Статьи, материалы, документы. М., 1965, стр. 143.



сразу же после своего изложения подвергается лаконичному мотивному развитию. Используются при этом, в динамически сжатом виде, наиболее яркие элементы темы (причудливо изломанные пунктирные мотивы, неожиданно взлетающие пассажи), — своего рода разрабочный концентрат самого типичного, характерного в образе:



Средняя часть (простая трехчастная форма, такты 18—52) обособляется в самостоятельный, структурно замкнутый раздел. Внося существенный тематический контраст, в меньшей степени контраст тональный (изящно варьируемый Es-dur — как новая ладотональная опора), она, одновременно, остается в пределах прежнего эмоционального строя; музыкальная характеристика Пека лишь дополняется отдельными выразительными деталями. Так, в самом начале средней части звучит тема, почти зрительно воссоздающая таинственно-завораживающий танец «героя» сценки:



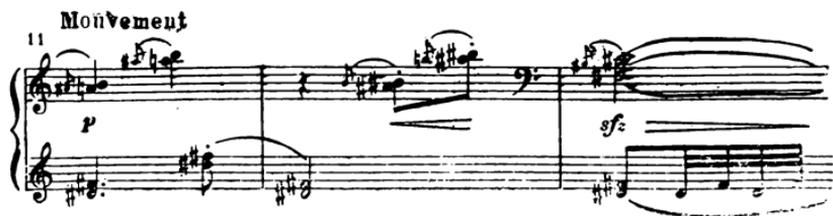
Наряду с этим средняя часть несет в себе определенные сонатно-разработочные функции. Таковы, например, черты мотивной разработки материала первой части в связке перед следующей, напевной темой (такты 28—29); ритмический «стержень» из остиной секунды *des—es*, привносящей в развитие среднего раздела части «биение» пунктирного ритма главной темы (см. верхние голоса примера 10); одновременные сочетания этой остиной фигуры с заключительным фанфарным элементом главной темы, фактурно усиленным (ср. такты 6—7 примера 7):



Связующая часть перед репризой прелюдии (такты 53—62) — краткая разработка темы первой части, по интенсивности своей напоминающая сонатную.

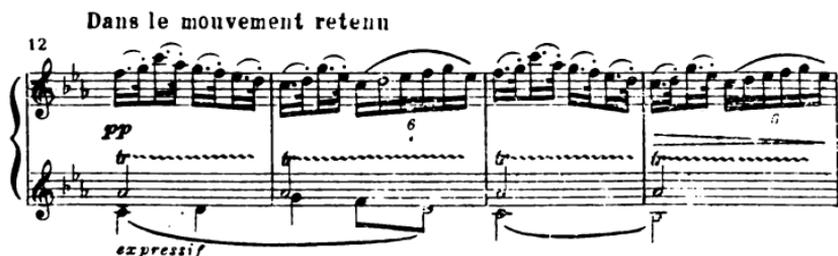
В репризе черты сонатности сказываются, как и прежде, почти исключительно в разработочном характере развития: на всем ее протяжении, до вступления основной темы средней части, очень активно и изобретательно разрабатывается тематизм первой части. Реприза, таким образом, органично завершает общую разработочную волну, охватывающую, по существу, все самостоятельные разделы композиции.

Вместе с тем реприза указывает и на более конкретные сонатные признаки, но не прямо, а лишь едва обозначая их. Таково появление основной темы средней части, сокращенной и сдвинутой по высоте (ср. пример 9):



Нейтральная в тональном отношении (внетональная) сфера, в коей излагается тема, придает образу, совместно с другими изменениями — фактурными, ритмическими, регистровыми, масштабно-структурными, — до некоторой степени новый эмоциональный смысл, усиливает в нем колорит фантастической сказочности, таинственной непредугаданности. При этом обостряется ладотональный контраст основных тем: главная тема гармонизована в Es-dur (в одnogолосном экспозиционном проведении — c-moll), «побочная» же (тема средней части) покидает первоначальный Es-dur, углубляясь в диэзную сторону. Можно сказать, что здесь импрессионистски незавершенно, эскизно выражена одна из частных и не столь распространенных особенностей сонатной формы, когда тональное соотношение тем в репризе контрастней, чем в экспозиции. Так или иначе сама по себе эта тенденция «побочной» темы к изменению, к дополнительному образно-смысловому «комментарии» в репризе дает хотя и слабый, но достаточно характерный сонатный «блик».

В коде мастерски решена задача тематического синтеза (почти обязательного в заключительных разделах романтических свободных форм). Главная тема прелюдии звучит на фоне певучего подголоска — варианта напевной темы средней части (ср. такты 32—33):



Здесь же соединяются в контрапункте начальная интонация главной темы, ее фанфарный мотив и ости-натная фигура из средней части:

The image shows a musical score for piano. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It starts at measure 13 with the instruction "Plus retenu". The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats. It starts with "pp" and "p marqué". Both staves feature melodic lines with slurs and accents, and dynamic markings like "pp" and "p".

В «Танце Пека», как мы видим, преобладает единая сфера образов и настроений. Более того, основные темы прелюдии — это как бы крупные штрихи выдержанного в ярких, но преимущественно однородных тонах музыкального портрета. Поэтому известная самостоятельность, структурная обособленность разделов, естественно, не разграничивает композиционную драматургию на разные образно-эмоциональные плоскости, как это имеет место во многих свободных формах романтического стиля. Синтетическая реприза и кода прелюдии картинно сопоставляют родственные уже при первоначальном изложении темы, не видоизменяя их сколько-нибудь существенно, оставляя прежними образно-выразительные соотношения и динамический уровень развития (сравним с интенсивной жанрово-тематической трансформацией исходных образов в репризах романтиков). Иными словами, сонатность в пьесе носит в значительной мере внешний характер — не использованы ее внутренние возможности в создании ярких контрастов, драматически насыщенных противопоставлений, а также возможности напряженного развития, приводящего к качественному переосмыслению тем-образов. Понятно, что такая трактовка сонатности обусловлена стилевой спецификой музыки Дебюсси вообще и особенностями поэтической идеи и содержания в частности.

Еще более сложны и своеобразны последовательно-сюжетные композиции. Трехчастность как

схема музыкального мышления в них также остается преобладающей, но тенденция к последовательному музыкально-детализированному изложению программы нередко радикально преобразует ее, сообщает еще большую импровизационную свободу. Рассмотренные выше трехчастные формы, при всей их оригинальности, тонкой отработанности частностей, все-таки воспринимаются как некая конструктивная данность. В прелюдиях же с последовательно-сюжетной композицией особое значение приобретает именно параллельность, своего рода синхронизм постепенного развертывания сюжета и формы. Последняя возникает в процессе музыкального раскрытия программы, все наиболее важные структурные моменты так или иначе связаны с воплощением самой последовательности событий, с определенными сюжетными стадиями, эпизодами, «поворотами». В этом — одно из специфических проявлений известного принципа процессуальности содержательной формы: движение формы есть способ движения музыкального содержания.

Отсюда, естественно, специфичность общего композиционного плана: необычные масштабные и образно-драматургические соотношения разделов, текучесть, непрерывность развития. Ясно, что такой метод подачи музыкального материала требует от автора особого мастерства в осуществлении глубоких внутрикомпозиционных связей, без которых изложение рискует стать бессистемным, а целое — аморфным. И Дебюсси находит необходимые для этого приемы, используя их в каждом отдельном случае по-разному, но всегда достигая нужного результата; нарушение исторически типичных норм формоорганизации компенсируется новыми средствами формообразующей динамики.

Остановимся в качестве примера на композиционной структуре «Затонувшего собора» — одной из самых ярких конкретно-изобразительных пьес анализируемого сборника.

Прелюдия картинно воплощает сюжет популярной легенды. «Бретонская легенда рассказывает, что в светлые утренние часы, когда море прозрачно, собор Ис, спящий под волнами сном заклатья, иногда медленно возникает из глубин океана, из глубин времен. А колокола звонят, и слышатся священные песнопения.

Затем равнодушные морские волны вновь скрывают видение»¹.

Композицию пьесы можно определить как необычайно свободно и гибко трактованную сложную трехчастную форму. Первая часть (такты 1—15) посвящена «завязке» образа легендарного собора, покоящегося в морских глубинах и пока не доступного глазу. Откуда-то снизу, словно из нереального мира, доносится тихий звон параллельных кварто-квинтовых созвучий. Статический ритм, неизменное *pianissimo*, сопоставление в единовременном звучании крайних регистров — все это способно вызвать иллюзию подводного пространства. В мелодической линии аккордов (пентатонная тема-эмбрион в C-dur) явственно слышны начальные интонации хора — темы всплывшего собора, которая полностью будет изложена лишь в репризе прелюдии (ср. пример 18):

Profondément calme (Dans une brume doucement sonore)

11

pp

Detailed description: This musical score shows measures 11 to 15. The right hand part consists of a series of parallel chords in a pentatonic scale, marked with a piano (*pp*) dynamic. The left hand part provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The tempo and mood are indicated as 'Profondément calme (Dans une brume doucement sonore)'. The score is written in a grand staff with treble and bass clefs.

Те же интонации угадываются во второй теме первой части (переменный *cis-gis*) — аскетически-молитвенной теме «подводных» песнопений (приводим мелодию без сопровождающих голосов):

Doux et fluide

15

pp

Detailed description: This musical score shows measures 15 to 21. It features a single melodic line in the treble clef, consisting of a series of notes in a pentatonic scale. The tempo and mood are indicated as 'Doux et fluide'. The dynamic is marked as *pp*. The score is written in a single staff.

Средняя часть (H-dur — Es-dur, такты 16—21) воспроизводит картину появления храма — водная гладь словно расступилась, пропуская его на свою поверхность (авторская ремарка: *Peu à peu sortant de la brume* — постепенно выходя из тумана). Неожиданно воз-

¹ Альфред Корто. О фортепианном искусстве, стр. 142.

Никшее в сопровождении беспокойное колыхание тридлей должно передать усилившееся волнение морской стихии, а симметрично замкнутая мелодическая линия, символически — едва различимые очертания собора. Эта мелодическая симметрия (как обращенная повторность: АВВА) предвосхищает начальную мелодическую волну хорала; продолжается процесс постепенной кристаллизации темы, равно как и самого основного образа:

Peu à peu sortant de la brume

The image shows two systems of musical notation for the piece 'Peu à peu sortant de la brume'. The first system starts at measure 16 and features a piano accompaniment with the instruction 'sempre pp'. The second system continues from measure 17 and includes the instruction 'P marqué pp'. Both systems consist of a treble and bass clef staff with various chords and melodic lines, including a prominent descending line in the bass.

Вслед за этим развитие плавно переходит в связку-предыкт, еще более напряженную. Тематизм связки — заключительная ступень в последовательно восходящей линии формирования хоральной темы, ее ближайшая мелодическая предтеча:

[Augmentez progressivement (Sans presser)]

The image shows a musical score starting at measure 17, marked with the instruction '[Augmentez progressivement (Sans presser)]'. It features a treble and bass clef staff with a series of chords and melodic fragments that build in intensity, characteristic of a 'link-anticipation' (связка-предыкт).

Неуклонный динамический подъем приводит к расширенной репризе прелюдии (такты 28—83) — храм поднялся из глубоких вод, звучат могучие аккорды C-dur'ного хорала, сдержанно-строгие, торжественные:



После широкого развития этой и другой, молитвенной темы из первой части, в процессе которого и раскрывается основная художественная идея пьесы, в репризе наступает длительный спад. Видение медленно исчезает, хоральная тема, как далекий отголосок, звучит в низком регистре, на фоне трепетных басовых фигураций, в предельно приглушенных тонах.

Кода (Dans la sonorité du début) возвращает к образам первой части; вновь слышится тихий колокольный звон погрузившегося в морскую пучину собора.

Перед нами оригинальная индивидуализированная музыкальная конструкция с необычными соотношениями масштабов и образно-выразительных функций частей: драматургический центр тяжести целиком перенесен на репризу формы, сама же реприза оказывается вдвое больше остальных двух частей, вместе взятых. Такое неординарное распределение «ролей» между частями находит объяснение в особенностях программно-сюжетной канвы прелюдии; непомерное разрастание репризы и утверждение ее как драматургически кульминационной стадии всего развития вытекает из самой идеи сюжетно целенаправленного становления главного образа (собор постепенно всплывает) и его конечного утверждения (собор всплыл).

Этот процесс последовательно-сюжетного развертывания программы со всей определенностью запечатлен в структурном соотношении первой части и репризы композиции. Строение первой части, со всеми его подробностями (но искусно замаскированными), ложится в основу общей репризы, где в обновленном варианте

служит воплощению «реального» образа всплывшего собора. Причем принципиальное отличие от обычных динамизированных форм состоит здесь в том, что реприза (точнее, крайние ее разделы) используют вполне самостоятельный, тематически индивидуализированный материал, хотя и родственный материалу первой части, во многом подготовленный им. Для наглядности сопоставим структурные вехи этих частей.

Первая часть в миниатюре трехчастна. Начальный ее раздел (такты 1—6) с мерным последованием аккордов в C-dur экспонирует пентатонную тему-эмбрион (см. пример 14). Контрастирующий средний раздел (такты 7—13) вводит новую тему в переменном *cis — gis* (см. пример 15), при этом возникает также контраст фактурный и ритмический. В репризном разделе (такты 14—15) сокращенно воспроизводится тематизм первого раздела.

Общая реприза «обнажает» и широко разрабатывает те черты трехчастности, которые только едва проступали в первой части. Крайние разделы репризы строятся на развитии C-dur'ной хоральной темы, являющейся качественно преобразованным и масштабно расширенным вариантом пентатонного мотива первой части. В среднем разделе звучит молитвенная тема, излагаемая, как и первоначально, в переменном *cis — gis*; она также подвергается развитию на значительном протяжении. Гораздо отчетливей становятся сами контуры этой трехчастной формы, ее разделы отделяются достаточно ясными каденциями, связующими построениями.

Таким образом, важнейшая по своей общедраматургической роли репризная часть прелюдии «конспективно», как бы в зародыше была уже представлена в самом начале произведения, что прямо соотносится с особенностями программного содержания и является следствием постоянного контакта между последовательным развертыванием сюжета и собственно музыкальным его воплощением. Здесь можно говорить о своеобразной двойной экспозиции образа, поначалу призрачного, «потустороннего», а затем явственно ощутимого, «земного». Такой композиционный метод способствует раздвижению формы изнутри, ее росту в процессе музыкального изложения. В связи с этим трактовка слож-

ной трехчастной формы «Затонувшего собора» может быть дополнена определением «прогрессирующая»¹.

В описанном свойстве композиционного движения пьесы нетрудно видеть частное проявление принципа «переходящих» («модулирующих») форм, установленного В. Бобровским². Действительно, общая реприза, благодаря существенно иной трактовке образности (и выразительных ресурсов) первой части, яркой индивидуализации тематизма, наконец, особой масштабно-драматургической «весомости», явно «превышающей» функции обычной репризы, — то есть благодаря ее во многом самостоятельному художественному значению в целостной композиции, воспринимается как совершенно новый этап формообразования, как новая трехчастная форма. В результате изложение, начавшись в русле одной трехчастности (aBa_1 , где a — первая, $C-dur'$ ная тема-эмбрион; B — вторая, в переменном $cis-gis$) по ходу развития переходит, «модулирует» в новую трехчастность (AB_1A_1 , где A — $C-dur'$ ная тема хорала). Репризная часть прелюдии оказывается, таким образом, композиционно двойственной, бифункциональной³. В ней сосуществуют и параллельно действуют общая и местная композиционные функции: собственно репризная (в крупном плане, в масштабах общей композиционной драматургии) и, с другой стороны, экспозиционная со своими внутренними функциями развития и завершения (в пределах данной части).

Чрезвычайно интересна и показательна «техника» этого перехода. Намечается он уже в средней части, соединяющей в себе черты серединной разработочности (учащенная тональная пульсация — модулирующая секвенция в $H-dur$ и $Es-dur$, дробность, прерывистость в изложении первоначального материала) с функцией вступительного построения. Последнее выражено, главным образом, в напряженной тематической подготовке хорала, основной темы новой трехчастной формы. В то же время обе композиционные функции — общая (серединно-разработочная) и местная (вступительная) —

¹ Термин В. Цуккермана.

² См. упоминавшуюся статью «О переменности функций музыкальной формы».

³ Здесь и в ряде дальнейших определений по существу «модулирующих» форм автор пользуется терминологией В. Бобровского.

цепко скреплены между собой, образуют единую синтетическую функцию. На это указывает мелодико-функциональная подготовка главной ладотональности: чередование H-dur и Es-dur создает вводные тяготения в тоническую опору C-dur. Подобная тенденция к конечному выявлению тонального центра — типичное свойство срединно-разработочных и вступительных построений формы. Так в общем движении от одной трехчастности к другой внутри сложной трехчастной формы возникает некая двуединая композиционная стадия, как бы приравнивающая срединный элемент общей функции ко вступительному элементу местной; «модуляционный» переход обретает черты глубокой органичности. Условно назовем такую стадию «посредствующей» (по аналогии с посредствующим аккордом в модуляции) ¹.

Показательны в пьесе и некоторые более частные стороны композиционного развития.

В организации тематизма преобладает монотематический принцип, о чем уже свидетельствовали отдельные замечания по ходу анализа. Дополнительно укажем на то, что даже внешне нейтральная в тематическом отношении гармоническая фигурация в репризном разделе второй трехчастности строится на обращенном варианте начальной интонации, которая послужила основой для формирования хоральной темы. Главное же в монотематизме прелюдии — его динамический, поступательный характер, выраженный в целенаправленной кристаллизации ведущей темы-образа. Не приходится доказывать, что данное свойство тематизма, вовлеченное в общий контекст «прогрессирующей» композиции, способствует еще большей ее гибкости, структурной подвижности.

Далее, в музыке «Затонувшего собора», лишенной ярких ладово-функциональных стремлений (в обычном понимании), скрыто существуют глубоко переосмысленные общезональные тенденции. Сущность особенно характерных из них заключается в следующем: истинная направленность ладогармонического движения остается неясной и допускает множественность трактовок до тех пор, пока не дается его результат. Лишь после этого в предшествующем развитии выявляются определенные закономерности функциональной логики. Такое явление — кстати сказать, представляющее в музыке Дебюсси одну из типичных черт современного гармонического стиля, подготовленную уже в гармонии романтиков, — можно на-

¹ Этой композиционной двойственностью прелюдии объясняется другая, более распространенная трактовка ее формы как простой трехчастной — с первой частью от исходного проведения C-dur'ного хорала; предшествующая музыка понимается как вступительный раздел. Трактовка в принципе возможная (и в анализе мы использовали ее элементы), но недостаточно полная — она не отражает общую специфику формы.

звать ретроспективной функциональностью (или функциональностью ретроспективного порядка). Так, в средней части и связке к общей репризе чередование тональностей по большим терциям (H-dur, Es-dur, G-dur) поначалу представляется сугубо колористическим. Однако после вступления C-dur'ного хора становится очевидным и функциональный смысл этой тональной области, оказывающейся своего рода доминантовым преддыктом к репризе (тип целотонной доминанты: *h—dis—g*)¹. В среднем разделе общей репризы возвращение главной тональности подготовлено еще более опосредствованно. Длительный органнй пункт на *gis*, а также последующее «обыгрывание» и утверждение доминантсептаккорда от *cis—moll* в качестве каденционной гармонии создают насыщенную субдоминантовую сферу, которая как таковая воспринимается только после появления C-dur (тип альтерированной субдоминанты: *as—c—dis—fis*). Так или иначе подобная музыкально-логическая ретроспективность, с ее эффектом ладогармонического (ладотонального) прояснения, некоего функционального «исхода», стимулирует внутренние формообразующие процессы, сообщает композиции скрытую динамику развития².

И еще об одной важной конструктивной особенности «Затонувшего собора». Резкая непропорциональность частей формы в значительной степени компенсируется логичностью, завершенностью общей динамической волны. Экспозиции образа и постепенному эмоциональному подъему в первой и средней частях масштабно соответствуют постепенный эмоциональный спад и заключительный показ образа в его первоначальном аспекте в третьем разделе общей репризы и коде. Возникает добавочная образно-эмоциональная «репризность» (с элементами зеркальности), неотъемлемо связанная с программным содержанием и придающая всей форме своеобразную симметрию, стройность и композиционную законченность.

Все эти черты, и прежде всего «прогрессирующая» направленность формы, пересечение и совместное действие в ней разных композиционных принципов (композиционная полифункциональность), составляют неповторимо индивидуальный облик музыкальной конструкции «Затонувшего собора», равно как и одну из важнейших причин неотразимого художественного воздействия этой пьесы.

Ранее уже отмечалась характерная роль в последовательно-сюжетных композициях элементов смешанных форм. Действительно, последовательная сюжетность в

¹ В. Цуккерман называет подобные преддыкты «косвенными».

² Некоторые сюжетно-детализированные прелюдии, также изложенные в оригинальных трехчастных структурах, имеют гораздо более ярко выраженную ладово-функциональную линию (в понимании, близком к традиционному). Но это пьесы иного содержания — образность их носит более действенный, динамически-образительный характер («Менестрели», «В знак уважения С. Пиквику эск. П. Ч. П. К.»).

большей степени, нежели сюжетность обобщенная ведет к возникновению и сочетанию в одной композиции свойств различных типовых структур. Это и понятно: музыкальная детализация сюжета всякий раз требует новых, соответствующих его идее и конкретному развитию, средств композиционного выражения; строго регламентированные структурные схемы более, чем в иных программно-композиционных типах «противопоказаны» здесь музыкальному развитию. Отсюда во многом особая картинная броскость, изобразительная отчетливость «чужеродных» элементов в последовательно сюжетных прелюдиях. Вместе с тем, вторгаясь в predetermined (в широком смысле) развитие музыкального материала, они не только усиливают дескриптивное начало в музыке, но и непосредственно воздействуют на качественную сторону формы, сообщают ей поступательный характер.

Такова композиция «Прерванной серенады» — «ночной, шутовой фантазии в стиле Гойи, передающей робкую страсть «novio» (новичка), его любовные песни у закрытого окна, его боязливые либо яростные порывы... в ритме гитар, нервном и гибком...»¹. Какой-нибудь шум или отголоски отдаленного веселья заставляют певца каждый раз прерывать свое признанис. Не допев, он печально удаляется².

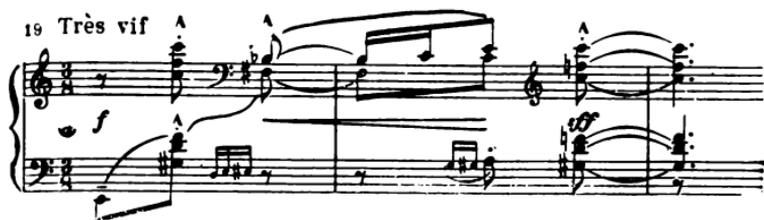
Прелюдия эта — блестящая зарисовка жанровой сценки, достигающая четкой выпуклости как в воссоздании испанского национального колорита, так и в музыкальной передаче сюжета. «Сюжетный» эффект сводится к резкому сопоставлению взволнованного поэтического рассказа и неожиданно вторгающихся в него «побочных» элементов внешнего мира.

Двуплановость «действия» вызывает двуплановость композиции, в которой куплетная форма сочетается с чертами рондообразности (или свободной рефренности). Трехчастный, в ритме быстрой сегидильи, b-moll'ный куплет (поэтический рассказ) проводится трижды, претерпевая изменения вариантного порядка.

¹ Альфред Корто. О фортепианном искусстве, стр. 142.

² «Бедный простак, — говорит Дебюсси, — его всегда прерывают» (цит. по книге: И. Мартынов. Клод Дебюсси. М., 1964, стр. 225).

Первые два проведения куплета к своему окончанию внезапно прерываются короткими построениями самостоятельного образно-тематического значения («побочные» элементы внешнего мира). В первом случае после нежного *pianissimo* гитарного отыгрыша подчеркнуто громко звучат диссонирующие аккорды в *a-moll* (условном):



Во втором — романтически-взволнованная исповедь сменяется четкой ритмической формулой танца-марша в *D-dur* («цитата» из третьей части «Иберии»):



Благодаря такому чередованию прямо противоположных по своему содержанию и различных по тематизму построений, куплет приобретает роль рефрена, а контрастирующие «вставки» — роль эпизодов в рондообразной форме.

Как же влияют сюжетно-конкретизированные черты рондо на характер композиции в целом?

Далекie от *b-moll* тональности эпизодов «своевольные» оттесняют, «прерывают» главную ладотональность, создают волнушую неопределенность, ощущение некоего тонального смятения. Вместе с тем внезапный

выход из b-moll'ной основы настойчиво требует возврата в нее, продолжения естественной ладово-функциональной линии. И когда музыка столь же внезапно возвращается в прежнее русло, приходит осознание нового, более высокого этапа в развитии b-moll'ной сферы, завоеванной в короткой, но активной борьбе. Это завоевание главной тональности особенно остро выражено на грани второго и третьего проведений куплета. Тема серенады, прерванная «извне» — D-dur'ным эпизодом, на какое-то мгновение «просачивается» сквозь него, как бы выкликая третий куплет, но вновь гасится ритмически отточенным танцем эпизода. Наступающий вслед за этим куплет дает ожидаемый вывод из предшествующего тонального «брожения».

Тонально инородные эпизоды заметно активизируют музыкальное развитие, с каждым разом повышая его устремленность к главному тональному центру и способствуя тем самым функциональному продвижению композиции.

Эпизоды эти представляют весьма показательный для Дебюсси композиционный принцип музыкального «монтажа» (тематические «врезки», или «склейки») — принцип, интересно раскрытый в упомянутом ранее докладе Э. Денисова, определениями которого мы только что воспользовались. Однако, поясняя данный принцип на примере «Прерванной серенады», Денисов не вскрыл его содержательное и формобразующее значение, отчего верное по существу положение предстало лишь с одной своей стороны. Наряду с «врезками» сугубо колористическими, подсказанными свободной сменой впечатлений, моментом (здесь Денисов прав, но явление им абсолютизируется), Дебюсси использует этот прием и в других, в частности изобразительных целях, притом нередко со значительной функциональной нагрузкой.

Подобные построения вообще свойственны музыке конкретно-образного характера. Таковы, например, «сатанинские вставки» в первом «Мефисто-вальсе» Листа (в теме деревенского вальса и перед последним ее проведением во втором разделе пьесы), драматургическая роль которых заключается в описанном эффекте неожиданного вторжения в развитие чуждых элементов с последующим, через «арку», продолжением прерванного музыкального изложения.

Динамическая роль эпизодов сказывается также внутри проведений куплета — в изменениях, интенсивно «раздвигающих» форму и, в то же время, обогащающих ее новыми выразительными деталями. Преобразуется, в частности, мелодическая структура куплета.

Мелодия последовательно, от проведения к проведению, расширяет свой диапазон; существенно изменяется и ее жанрово-интонационная основа. С выразительно-«умоляющего» речитатива в первом проведении (*expressif et un peu suppliant; c¹—f¹*) мелодия переходит на распевную декламацию во втором (*f¹—es²*) и, далее, на широкое интонирование ариозного типа в третьем проведении (*e¹—f²*). При этом столь же последовательно возрастает протяженность куплета (любопытная подробность: в арифметической прогрессии с постоянной величиной в 8 тактов)¹. Разумеется, все эти изменения непосредственно от эпизодов не зависят, и все-таки они воспринимаются в общем музыкально-психологическом контексте как результат воздействия «флюидов», исходящих от сюжетно заостренных «вставок»: все больше растет напряжение, а вместе с ним и упорство «нашего жалкого Дон-Жуана»² — соответственно расширяется и внутренне преобразуется драматургия музыкального «действия». Связь структурно-композиционных элементов музыки с сюжетом здесь несомненна.

Сказанное позволяет дополнить трактовку куплетно-рондообразной формы «Прерванной серенады» определением «прогрессирующая». (В отличие от «прогрессирующей» трехчастной формы «Затонувшего собора» динамизм ее выражен более открыто, что объясняется яркой жанровой характеристичностью этого произведения.)

Таковы некоторые типические черты последовательно-сюжетных композиций сборника. Не исчерпывая всего многообразия представленных в нем (и, тем более, в творчестве композитора вообще) образцов этого рода, они, вместе с тем, показывают руководящие формообразующие принципы конкретно-сюжетной музыки Дебюсси. Самое существенное заключается здесь в том, что особая импрессионистская свобода, импровизационность в изложении музыкального материала,

¹ Попутно отметим большую продолжительность второго эпизода в сравнении с первым.

² Слова композитора (цит. по книге: И. Мартынов. Клод Дебюсси, стр. 225).

всякий раз обусловленные характерным творческим заданием, неповторимостью его художественно-смысловой (сюжетной) стороны, неизменно сочетаются с жизненными основами музыкального искусства — прежде всего с четкой логичностью общего строения и развития содержательной формы, с ее динамической направленностью.

* * *

Рассмотренные методы композиционного выражения программы свидетельствуют о тенденции Дебюсси к свободе и гибкости структурных элементов, о тонкой их согласованности с программным замыслом произведения. Такая чуткая отзывчивость «формирующих» принципов на все характерные стороны программного содержания, музыкально обобщенного или сюжетно-детализированного, не только сообщает композициям Дебюсси художественную ценность, но и практически подтверждает возможность свободного развертывания музыкального материала в единстве с внутренней логичностью и законченностью развития в рамках целого.

В более широком смысле можно говорить о свободном, не ограниченном историческими нормативами выборе выразительных средств в их соподчиненности с принципиальными основами искусства. Здесь Дебюсси вплотную, и по-своему, подошел к решению одной из важнейших задач музыкальной современности.

Композиционные приемы программной музыки Дебюсси отражают общее направление его поисков в области музыкальной формы. Не намеренное разрушение прежних форм, их классических закономерностей, но инициативное их обновление, содержательное «раздвижение» на основе иных творческих идей и стимулов, подсказанных современному художнику новой эпохой, было определяющим для Дебюсси в его исканиях. Наряду с этим происходил и параллельный процесс непрерывного внутреннего обогащения музыкального импрессионизма, исторического утверждения его жизнеспособности.

В сложных, крайне противоречивых условиях становления современной музыкальной культуры, с неред-

ким для нее стремлением к радикальной ломке традиционных стилистических норм или, напротив, к формальному реставраторству, к отвлеченному идеалу «чистой формы», новаторское значение музыки Дебюсси, в частности ее композиционных принципов, трудно переоценить.

И в наше время, когда многие выдающиеся новации начала века утратили остроту «стилистических потрясений» — осознанные и усвоенные эпохой как новая, современная классика, — но и когда напряженный творческий поиск ведет к новым открытиям или к новым заблуждениям, эти принципы Дебюсси остаются высоким образцом верности художественной правде, поучительнейшим примером художнической ответственности перед судьбами искусства.

SPRECHGESANG В «ЛУННОМ ПЬЕРО» А. ШЕНБЕРГА

От редколлегии

Статья М. Элик посвящена специальному вопросу о соотношении речевого и напевного элементов в жанре, промежуточном между мелодекламацией (чтение под музыку) и пением (включая пение в речитативах). Этот промежуточный жанр получил в настоящее время известное распространение в музыкальных произведениях с текстом и имеет свою проблематику, связанную с природой жанра и его реализацией в исполнении. Проблематика эта рассматривается автором на основе анализа Sprechgesang'a и его интерпретации различными исполнителями в том сочинении А. Шенберга досерийного периода, в котором новый жанр впервые нашел широкое применение.

Знаменитый 21-й opus А. Шенберга — произведение своеобразное и в то же время многочисленными связями, корнями и ответвлениями сращенное с предшествующим, современным ему и современным нам музыкальным искусством. Конденсат определенных художественных и узкомузыкальных тенденций начала века, «Лунный Пьеро» является своего рода «ключом» (Стравинский назвал его «солнечным сплетением» и «солью» музыки XX века¹) к пониманию многих явлений современной музыки. За его бросающейся в глаза «поверхностью» — экстравагантным обликом и целым комплексом ошеломляюще новых средств — глубина содержания и «потайная», но несомненная преемственность от национальной классики, от «вечных» тем в искусстве.

«Лунный Пьеро» — наследник романтической традиции шумановских циклов — «Карнавала», «Крейслерианы»; герой его — поэт, странствующий вдали от родины, «скиталец», потомок героев Шуберта и Малера: «Прекрасной мельничихи», «Зимнего пути», «Двойни-

¹ И. Стравинский. Диалоги с Р. Крафтом (перевод с английского В. А. Линник). Рукопись.

ка», «Песен странствующего подмастерья»... Сам прием «переодевания» традиционен. Но если костюм мельника или подмастерья нужен был, чтобы полнее и непосредственнее обрисовать удивительную чистоту, естественность и цельность внутреннего мира лирического героя, то в финале «Зимнего пути» или в «Двойнике» — иное; с цельностью покончено — личность «раздвоилась». В «Шарманщике» впервые герой, прошедший долгий и трудный путь размышлений, страданий, надежд и разочарований, прячет за бесхитростной маской уличного музыканта израненную душу, за спокойствием — отчаяние, за простой внешностью — сложный внутренний мир. Иронии здесь пока еще нет в помине, — для насмешки над собой, а тем более сарказма, юный романтик еще слишком наивен и лиричен. «Двойник» звучит уже зловеще: «раздвоение» осознано, «маска» разглядывается как бы со стороны... В «Лунном Пьеро» «двойников» уже целая толпа, и все эти «маски»¹ — олицетворение противоречий, падений и прозрений героя.

Поэтической основой для Шенберга послужил не французский оригинал А. Жиро², а довольно свободный перевод О. Э. Гартлебена. Об этом свидетельствует сохранившаяся в архивах Шенберга тетрадь с переписанными от руки пятьюдесятью переводами из «Лунного Пьеро»; на ее полях, рядом с некоторыми из стихотворений, композитор записал свои первые, очевидно тут же по прочтении родившиеся музыкальные мысли.

Стихи Жиро—Гартлебена обладают многими несомненными художественными достоинствами. Едва ли можно ограничиться их характеристикой, данной Г. М. Шнеерсоном («декадентские, провинциально-демонические стихи»). Они прежде всего разнообразны: проникновенная лирика и напряженная экспрессия;

¹ К самой маске Пьеро мы еще вернемся в заключении статьи.

² Альбер Жиро (урожденный Кайенберг, 1860—1929) — бельгийский поэт, парнасец, член объединения «Молодая Бельгия». В его творчестве тема Пьеро занимала видное место: кроме цикла «*Pierrot Lunaire*» (1884), им написаны еще два: «*Pierrot Narcisse*» (1891) и «*Heros et Pierrots*» (1898). Жиро мечтал о воплощении «Лунного Пьеро» в камерном театре. Осуществить этот замысел, в его представлении, мог Дебюсси.

легкая ирония, бурлеск и грубый гротеск; патетические проповеди и жанровые сценки; нежные импрессионистические акварели и фантастические офорты — вся эта кажущаяся пестрота, складываясь в органичную образную систему, раскрывает повышенно эмоциональный, многообразный поэтический мир. Это, а также разнообразие ритмов и интонаций при стабильной форме стиха, чрезвычайно музыкальной по природе (рондель), безусловно привлекательно для композитора.

«Лунный Пьеро» был написан между 12 марта и 9 июля 1912 года; из пятидесяти стихотворений Шенберг отобрал двадцать одно и сгруппировал их в цикл со своеобразной драматургией и сквозным сюжетом — прологом и экспозицией в первой части (первые семь пьес), развитием и огромной кульминацией в конце второй (№№ 13 и 14), переломом, развязкой и эпилогом в третьей¹.

На протяжении «трехактной драмы» Пьеро, то опьяненный лунным светом и нежно влюбленный, то принимающий вид таинственного и изысканного денди или трусливого грабителя, по которому тоскует виселица, то площадного балаганного паяца, забавляющего толпу грубыми проделками, то вдруг всерьез у алтаря жертвенно разрывающего грудь, чтобы протянуть людям свое окровавленное сердце, — поэт, произносящий страстные обличительные монологи, мучительно больной, тоскующий по идеалу и по родине, зло хохочущий и тонко ироничный, изменчивый и неизменный, —

¹ Шенберг сочинял не в том порядке, который установил впоследствии. Начал он с № 9 («Мольба к Пьеро»), затем, после почти трехнедельного перерыва, 1 и 2 апреля был написан № 3 («Денди»), после чего вновь последовал двухнедельный перерыв. Зато с 17 по 27 апреля написаны в приведенной последовательности: № 1 («Опьяненный луной»), № 4 («Бледная прачка»), № 7 («Болезненная луна»), № 2 («Коломбина»), № 11 («Красная месса»), № 19 («Серенада»), № 16 («Подлость») и № 14 («Кресты»). Снова отдых, на этот раз неделя, и следуют № 17 («Пародия»), № 15 («Ностальгия») и № 5 («Вальс Шопена»). 9 мая, в один день, написаны № 6 («Мадонна»), № 10 («Похищение»), № 20 («Возвращение на родину») и начат № 8 («Ночь»). 12 мая — № 12 («Песня о виселице»), 23 мая — № 13 («Обезглавливание»), 28 мая — № 18 («Лунное пятно») и, наконец, 30 мая — финал цикла — № 21 («О, аромат далеких лет...»).

Сведения приведены в книге: I. Rufert. Das Werk A. Schönbergs. Kassel, 1959.

проходит он через вереницу жизненных и фантастически преломленных ситуаций, через жестокий кризис, чтобы, в конце концов, отплыть к «зеленому горизонту», обрести «связь времен» и веру в «завтра».

21-й opus — сочинение, про которое можно сказать, что оно буквально вылилось из под пера композитора, оформившись сразу и полностью, во всех деталях. Кроме одной. И эта «недооформленная деталь» стала причиной многих недоумений и недоразумений, касающихся звучания сольной партии¹, которая задумана и должна была исполняться в особой, промежуточной между речью и пением манере, получившей название Sprechgesang. Запись по виду несколько отличается от обычной вокальной строчки: штили всех нотных знаков (за исключением нескольких, предназначенных для пения) перечеркнуты маленькими крестиками. Что касается окраски звука, то наряду с основной манерой и отдельными поющимися нотами, Шенберг иногда требует произнесения шепотом, с шипением или как бы фрулато. Интонационно партия Sprechstimme близка предшествующим «Пьеро» вокальным сочинениям («Georgelieder», op. 15, 1908 год и «Herzgewächse», op. 20, 1911 год). Меньше всего в ней выражена тенденция подражания обыденной разговорной речи, скорее это вариант повышенно экспрессивной и богатой тонкими нюансами художественной декламации. Вопрос же о способе прочтения ее точно нотированного мелодического рисунка, недостаточно четко поставленный Шенбергом с самого начала, постепенно запутался до такой степени, что можно прийти в недоумение — чего же, в конце концов (вернее, «в начале начал»), хотел автор.

Заметим, что в те годы поиски отличных от пения способов соединения речи с музыкой были чрезвычайно распространены. Они охватили и музыкальный театр, и концертную эстраду, буквально заполненную так называемой «мелодекламацией», и «немузыкальные» жанры — драматический театр и поэзию, все настойчивее и острее ставился вопрос о роли звуковой сторо-

¹ Состав партитуры «Лунного Пьеро» следующий: Sprechstimme, фортепиано, флейта (и пикколо), кларнет (и бас-кларнет), скрипка (и альт), виолончель.

ны стиха, музыкальности его интерпретации (наряду со смыслом, а иногда и за его счет...). Все эти поиски своей массой создавали определенную атмосферу, осязаемую тенденцию, которой отдали дань многие композиторы¹.

Несколькими годами ранее появления «Лунного Пьеро», в России, преследуя иные художественные цели, М. Ф. Гнесин создал новый жанр, названный «музыкальным чтением» (по существу это был тот же *Sprechgesang*). Задолго до начала собственного творчества в этой области из ряда впечатлений, связанных с театром, у него родилась «идея о необходимости какого-то особого напевного чтения», «более музыкального, чем излюбленная публикой мелодекламация»²; она обдумывалась теоретически, а произведения, созданные впоследствии в этом жанре, были реализацией уже сложившихся у композитора представлений о его особенностях.

Шенберг шел прямо противоположным путем. Он исходил из конкретного образа и прежде всего сочинял музыку, представляя себе, по-видимому, лишь в самом общем плане особый, характерный эффект звучания сольной партии и необходимость специфического способа интонирования, более гибкого, свободного и темброво разнообразного, чем при пении. Нужно было объяснить, в чем он состоит, и Шенберг снабдил сочинение Предисловием, где в категорическом тоне, но по сути довольно расплывчато, изложил свои требования: «Указанная нотами мелодия *Sprechstimme*, — писал Шенберг, — не предназначена для пения (кроме отдельных особо отмеченных исключений). Перед исполнителем стоит задача превратить ее в «разговорно-речевую» мелодию (*Sprechmelodie*), хорошо принимая во внимание обозначенную высоту звуков. Это произойдет, если он:

1) выдерживает ритм так точно, как будто он поет, с не большей свободой, чем допустима в песенной мелодии;

¹ Подробнее см. в статье А. Н. Глумова «О музыкальности речевой декламации». Сб. «Вопросы музыкознания», т. II, М., Музгиз, 1956.

² М. Ф. Гнесин. Драма и музыкальное чтение (1910). Цит. по статье С. Бонди «О музыкальном чтении М. Ф. Гнесина» в сб. «М. Ф. Гнесин». М., «Советский композитор», 1961, стр. 80—102.

2) точно понимает различие между вокальным и разговорным звуком: вокальный звук неизменно твердо удерживает точную высоту, а речевой, хотя и указывает ее, но тотчас покидает через понижение или повышение.

Исполнитель должен очень остерегаться манеры произнесения «нараспев». Это абсолютно не имелось в виду. Но ни в коем случае не должно стремиться и к реалистически-натуралистической речи. Напротив, различие между речью обычной и сопряженной с музыкальной формой должно быть отчетливым. Но и пение оно (исполнение. — М. Э.) не должно напоминать...»

Позже это предисловие привел А. Берг в «Воццек», и до сих пор оно часто цитируется, когда нужно объяснить, что такое *Sprechgesang*. На самом деле объяснение это далеко не так полно и исчерпывающе, как может показаться на первый взгляд.

Стоит вчитаться в эти указания и сопоставить их с нотным текстом *Sprechstimme*, а последний — с любой из имеющихся в записи интерпретаций «Лунного Пьеро», как возникает ряд вопросов, которые сводятся к двум основным: 1) все ли звуки надлежит «повышать и понижать», как и в каких пределах должны производиться эти трансформации? — и, главное, 2) как следует относиться к обозначенной нотами высоте звуков, должна ли она соблюдаться?

Эти вопросы отнюдь не праздные: установившаяся традиция исполнения «Лунного Пьеро» поражает отклонениями от нотной записи, «свободной» ее интерпретацией. Буквально: сколько интерпретаторов, столько разночтений. То, о чем Шенберг писал как о само собой разумеющемся, представляло сложную и новую проблему, требующую особого внимания.

Для исполнения в манере *Sprechgesang* совершенно недостаточно небрежно оброненного в Предисловии указания на высотную неустойчивость речевого звука — это только одно единственное из целого комплекса свойств, отличающих речь как процесс от пения. Искусственно изъятые композитором из этого комплекса и прямолинейно воспринятые исполнительской практикой, пресловутые «понижения и повышения» каждого звука привели к тотальному глиссандированию, тем более назойливому, чем более широкие

интервалы им заполняются. Ни один звук не берется без «подъезда» и не покидается без «хвоста». Такой способ интонирования производит на редкость отгаликивающее впечатление своей неестественностью, однообразно: как раз и получается то ли пение с завыванием, то ли утрированное произнесение нараспев.

Стравинский в «Хронике моей жизни» с досадой отзывается об «эстетской сущности этого произведения», в котором усматривает возврат «к устарелым временам культа Бердслея». То, что «Лунный Пьеро» как эстетическое явление поставлен на одну доску с Бердслеем, явно несправедливо, но объяснимо: по-видимому, причина впечатления устарелости кроется в «завывающей» манере исполнения *Sprechstimme*, инспирированной композитором, поскольку инструментальная сторона 21-го *opus'a* всегда и во всех высказываниях Стравинского получала наивысшую оценку. Это подтверждается воспоминанием Стравинского о концерте 8 декабря 1912 года, где он впервые услышал «Лунного Пьеро»: «Альбертина Цеме, исполнительница *Sprechstimme*, была в костюме Пьеро и сопровождала свои горловые звуки сдержанной пантомимой. Я помню и то, что музыканты сидели за занавесом, но я был слишком занят партитурой, которую дал мне Шенберг, чтобы заметить что-нибудь еще. Помню, публика была тихой и внимательной, и что мне хотелось, чтобы фрау Цеме тоже вела себя потише и не мешала слушать музыку (разрядка моя. — М. Э.)»¹.

Отсюда парадоксальная рекомендация: «Я думаю, и мне кажется, я выражал уже мнение, что «Лунный Пьеро» должен быть записан без голоса, так, чтобы купивший эту пластинку мог сопровождать ее своими собственными подвываниями»².

Аналогично реагировал на запись «Лунного Пьеро», осуществленную Шенбергом в 1941 году с Эрикой Вагнер-Штидри, Пьер Булез: «Прослушивание этой пластинки дает точное представление об этом стиле декламации, совсем не отличающемся от стиля Сарры Бернар, который теперь мы находим страшно старомод-

¹ И. Стравинский. Диалоги с Р. Крафтом.

² I. Stravinsky, R. Craft. Expositions and developments. London, Faber and Faber, 1962, p. 78.

ным...»¹. Постоянные глиссандо с одной ноты на другую скоро становятся раздражающими. Кроме того, экспрессионизм чересчур нервного голоса сохраняет во всем сочинении климат преувеличенно напряженный, что противоречит характеру инструментального сопровождения»².

Но не только неприятное эстетическое впечатление побуждает критически относиться к этим постоянным «понижениям и повышениям». При их оценке особо существенно то, что за ними теряются немногочисленные глиссандо, записанные в нотах и задуманные композитором как специальный выразительный эффект или краска. Таких мест всего четыре.

В «Молитве к Пьеро» (№ 9, т. 9) интонация нежной жалобы-упрека, переданная двумя нисходящими малыми секундами в высоком регистре, пианиссимо усиливается соскальзыванием от одного звука к другому³:



Это должно звучать как тихий стон, вырвавшийся из самой глубины души — с улыбкой сквозь слезы. Фиксация глиссандо в пределах такого тесного интервала — факт необычный, говорящий об обостренном внимании композитора к интонации. Не очевидно ли, что столь тонкая «психологическая» нюансировка попросту потонет в окружении непрерывных «завываний»?

Другой пример — кульминация «Красной мессы» (№ 11, т. 11—12), на фортиссимо, от *gis*² до *d*¹, голос

¹ Впрочем, стиль Сарры Бернар казался старомодным уже в конце прошлого столетия. Вот запись в дневнике Э. Гонкура: «Год 1893, Воскр. 5 ноября. Вечером присутствую на премьере «Королей» Леметра, чтоб еще раз вслушаться в голос Сарры Бернар. Да, этот золотой голос, быть может, очень хорош для стихов, но в нем есть какая-то фальшь, что-то искусственное, что делает его непригодным для современной драмы...» (Э. и Ж. де Гонкур. Дневник, т. II. М., Издательство художественной литературы, 1964, стр. 567).

² Пьер Булез. Примечание о Sprechgesang'e. Приложение к пластинке с записью «Лунного Пьеро».

³ Здесь и далее нотные примеры даны по изданию: A. Schönberg «Pierrot lunaire», op. 21. Partitur, Universal — Edition, Wien — Leipzig, 1914.

должен прорезать плотную звучность сопровождающих инструментов:

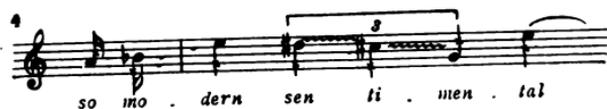


Прием глissандо применен здесь одновременно как экспрессивный и изобразительный: это почти иступленный крик; в то же время движение голоса прочерчивает «рисунок» экстатического жеста руки, разрывающей сверху донизу одежды («Die Hand... zerreit die Priesterkleider»). Повышенно экспрессивный эффект этот вызван текстом: в ладони у Пьеро оказывается его окровавленное сердце — по-видимому, чтобы извлечь его, Пьеро рассекает свою грудь, а не только облачение.

В «Обезглавливании» (№ 13, т. 20) глissандо появляется также в момент наивысшего напряжения и передает стремительное падение с неба месяца-меча на шею полуобезумевшего от страха Пьеро:



Наконец, в «Ностальгии» (№ 15, т. 9) с помощью глissандо создается нужная автору пародийность интонации: томное скольжение голоса в характерно замедленном ритме (триоль четвертями на 2-й и 3-й долях четырехчетвертного такта) иронически рисует «модерно-сентиментального» Пьеро:



Очевидно, таким образом, что, экономно и уместно используя глissандо как специальный эффект, Шенберг обозначал его соответствующим знаком в нотах. Для чего же ему понадобилось наталкивать исполнителя на непрерывное глissандирование, которое на фоне точной записи не может не восприниматься как досадный произвол, как искажение, снижающее выразительность целого и нивелирующее действенность ха-

ракторного приема? Чтобы подсказать краску, отличающую Sprechgesang от пения? В этом есть свой резон, но только едва ли стоит грубой монотонной краской замазывать тончайший рисунок, перекрывать изысканный колорит.

До сих пор, говоря о высоте звука, мы условно приняли, как само собой разумеющееся, что имеется в виду та «обозначенная нотами» высота, которую исполнитель обязан был бы воспроизводить, если бы он пел.

Но он не должен петь. Отложим пока вопрос, каким образом избежать пения и превратить мелодию в «разговорно-речевую», точно соблюдая при этом звуковысотную линию, — к этому, как и к вопросу о «понижениях и повышениях» мы еще вернемся.

Выясним сначала, хотел ли Шенберг в период создания «Лунного Пьеро», чтобы предписанная им высота соблюдалась?

Из Предисловия явствует как будто скорее положительный, нежели отрицательный ответ: речь идет по крайней мере о том, что она должна быть указана (намечена) голосом, а затем уже покинута. Несколько смущает, правда, неопределенность пожелания, чтобы высота звуков была «хорошо принята во внимание» (mit gutem Berücksichtigung der Tonhöhe), ибо одно из двух: высоту звучания и соответственно все интервалы можно либо соблюдать точно как при пении (но тогда почему так уклончива эта фраза?), либо не соблюдать, то есть воспроизводить не те звуки, что обозначены в нотах (но зачем же тогда записывать способом, рассчитанным на точное воспроизведение?). Зачем делать точный чертеж — и строить потом приблизительно?

Мы видим, с какой решительностью высказался композитор относительно необходимости точнейшего (harscharf) соблюдения ритмического рисунка. Отчего же в вопросе о прочтении звуковысотной линии он оставляет ощущение недоговоренности?

Впрочем, партитура «Лунного Пьеро» содержит еще одно указание на этот счет. Оно не сразу бросается в глаза, ибо не вынесено в Предисловие, а дано как примечание к № 9 («Мольба к Пьеро»): «Речитация должна как бы намеком (разрядка моя. — М. Э.) передавать высоту звуков» (Die Rezitation hat die Tonhöhe

andeutungsweise zu bringen). Здесь Шенберг несколько ближе подводит к своему замыслу. По этой формулировке, особенно если воспринять ее не отвлеченно, а в связи со звуковысотным рисунком сольной партии, можно догадаться, чего хотел композитор. Можно ли примечание к этой пьесе отнести ко всему циклу? Нам думается, да. Дело в том, что Шенберг начал сочинение 21-го opus'a именно с «Мольбы к Пьеро»¹. Естественно, что он сразу же должен был уяснить себе, в чем состоит особенность Sprechgesang'a — манеры, в которой задумана вся сольная партия. Странно, что это довольно удачно найденное пояснение не перекочевало в Предисловие, где было заменено более расплывчатым.

Еще одно недвусмысленное и прямо относящееся к «Лунному Пьеро» высказывание Шенберга находим в его письме к А. Бергу, в котором он, объясняя способ исполнения партии чтеца в «Gurrelieder», пишет следующее: «Звуковысотная нотация ни в коем случае не должна быть принята здесь так серьезно, как в «Пьеро» — мелодрамах (разрядка здесь и ниже моя. — М. Э.). Ни в коем случае здесь не должна возникать песеннообразная «разговорно-речевая мелодия как там (в «Пьеро». — М. Э.)... Звуковысотность должна рассматриваться только как способ «различения местоположений»; это значит, что соответствующие места (!!! не отдельные ноты) должны произноситься выше или ниже. Но не пропорционально интервалам»².

Именно в этом сопоставлении подтверждается, как важно было Шенбергу в период создания «Лунного Пьеро», чтобы соблюдалась высота каждой ноты и, соответственно, всех интервалов, как отчетливо композитор осознавал, что возникающая в результате мелодия должна быть песеннообразной (хотя в Предисловии к «Пьеро» он это категорически отрицал: исполнение «не должно напоминать пение!») в отличие от партии чтеца в «Gurrelieder», которая, видимо, могла быть записана на одной или трех строчках. Нам представляется чрезвычайно удачным данное здесь Шенбергом опреде-

¹ См. сноску на стр. 166.

² А. Berg. Arnold Schönbergs Gurrelieder. Leipzig — Wien, 1913.

ление особенности партии интонирующего голоса в «Пьеро» — песеннообразная «разговорно-речевая мелодия» («gesangartige Sprechmelodie»).

Однако как достичь в «Пьеро» желаемого результата, как разрешить противоречивость двух объединяемых стихий — пения и речи — композитор себе не уяснил до конца. Он попросту пренебрег детальным анализом этой проблемы, и она ему жестоко отомстила, заставив в чем-то существенном изменить собственному замыслу, по крайней мере санкционировать его искажение. Интересно проследить путь к этой вынужденной капитуляции — почти невысказанной у Шенберга, известного тем, что обычно он скорее готов был отказаться от исполнения (и отказывался!), чем пойти на компромисс.

Первую исполнительницу Sprechstimme в «Лунном Пьеро» автор не выбирал и не искал: ею стала побудившая его на создание этого произведения драматическая актриса Альбертина Цеме¹, которой впоследствии 21-й орпус и был посвящен.

Отразился ли в какой-либо мере тот факт, что Цеме не была музыкантом, на требованиях, предъявляемых сольной партией к исполнителю? Нам кажется, что ни в малейшей степени. Мы не знаем, какова была музыкальная одаренность актрисы, однако, как бы она ни была велика, музыкальные трудности партии чрезвычайны. Шенберг, сочиняя, явно не делал никаких скидок на возможности будущей исполнительницы: не говоря уже о сложностях ритмического и интонационного порядка, об этом свидетельствуют хотя бы вписанные в партию звуки, предназначенные для пения — их-то высота должна была во всяком случае воспроизводиться точно, что в условиях атональности едва ли выполнимо без активного абсолютного слуха. Скорее всего композитор заранее шел на более или менее приблизительное интонирование, надеясь, может быть, впоследствии добиться безукоризненного исполнения.

Премьере, состоявшейся 16 октября 1912 года, предшествовало огромное количество репетиций — более со-

¹ Цеме попросила композитора написать для ее творческого вечера большое сочинение в жанре мелодрамы. Она же, видимо, и познакомила Шенберга с переводами Гартлебена из «Лунного Пьеро» Жиро.

рока: отдельные номера Шенберг пробовав с Цеме еще в процессе сочинения. К сожалению, отсутствие записи позволяет судить о первой интерпретации только по воспоминаниям и рецензиям тех лет, дающим о ней лишь самое общее и приблизительное представление.

М. Маршалк, свидетельствовавший об успехе премьеры у публики и о блестящем звучании инструментальных партий, считал исполнение в большой степени несовершенным из-за технической и художественной неполноценности солистки, у которой нельзя было понять, представляет ли ее исполнение неудачное чтение или неудачное пение. Явно ее манера произнесения текста не показалась рецензенту убедительной.

Другой критик, А. Керр, напротив, восторженно писал о достоинствах интерпретации: хотя исполнение Цеме было незаконченным, во многом дилетантским, — оно было потрясающим, самозабвенным, вскрывающим без прикрас весь внутренний мир человека¹.

Очевидно, исполнение действительно впечатляло драматической выразительностью, но в то же время было в чем-то несовершенным, коль скоро даже увлеченный критик счел возможным говорить о дилетантизме — не в актерском же мастерстве у профессиональной актрисы! Значит, видимо, именно музыкальная сторона исполнения оставляла желать лучшего. Эти оценки можно дополнить приведенным выше мнением Стравинского.

Турне с «Лунным Пьеро» по многим городам Германии и Австрии принесло Шенбергу известность, частично скандальную: некоторые концерты вызвали шумную обструкцию, как, например, пражский, после которого в течение недели все отечественные и зарубежные газеты пестрели заголовками вроде «Schönberg — Skandal in Prag».

Обычно композитор стойчески переносил подобные инциденты. Но в период первой мировой войны и непосредственно перед нею он стал уклоняться от исполнения за границей, не желая, чтобы политические симпатии и антипатии накладывались на восприятие его му-

¹ Приведено в книге: Н. Stuckenschmidt. Arnold Schönberg. Zürich — Freiburg, 1957.

зыка¹. Это была, возможно, одна из причин, вызвавших отказ от премьеры «Пьеро» в России, где, по предложению А. Зилоти, она должна была состояться одновременно с Камерной симфонией в сезон 1914—1915 годов².

Однако не исключено, что тут имела место и другая причина. Она просвечивает в следующих словах: «Не могли ли бы Вы, — писал Шенберг к Зилоти 5 июня 1914 года, — отложить исполнение моего «Пьеро» на год или два? О причинах я Вам напишу, если Вы на этом настаиваете. Но охотнее я сказал бы их Вам, когда я буду в Петербурге. Единственное: это столько же в Ваших интересах, сколько и в моих, — не делать этого в нынешнем году. Вы могли бы написать госпоже Цеме, что в этом году это, к сожалению, невозможно (разрядка моя. — М. Э.). «Пьеро» может нынче потерпеть неудачу, которая повредила бы Камерной симфонии. А я хотел бы для Камерной симфонии успеха. Это мое «больное дитя»: лучшее мое сочинение, до сих пор (из-за плохих исполнений) совсем непризнанное»³.

Не сказала ли тут известная неудовлетворенность композитора исполнительницей, не до конца соответствовавшей его требованиям? Шенберг прекрасно мог бы сам сказать Цеме об отмене исполнения «Лунного Пьеро», однако переложил эту миссию на Зилоти, стремясь представить дело так, будто это исходит не от него самого, а от третьего лица и посторонних причин — деликатный способ, не травмируя исполнительницы, к которой он относился с большим уважением, отстранить ее.

Так или иначе, а в концертной жизни «Лунного Пьеро» настал длительный перерыв, после которого композитор уже не обращался к Цеме.

В 1921 году, вернувшись в Вену, Шенберг подбирает ансамбль для исполнения «Лунного Пьеро» в концерте Общества частных музыкальных исполнений (Ve-

¹ См. письмо А. Цемлинскому № 27, 9/X — 1915 г. (A. Schönberg. Briefe. Ausgewählt von Erwin Stein. Mainz, 1958).

² Этот (второй) приезд Шенберга в Петербург вообще не состоялся из-за разразившейся войны.

³ A. Schönberg. Briefe, № 26.

rein für musikalische Privataufführungen)¹. На этот раз для партии Sprechstimme он выбирает певицу Марию Гутхаль-Шодер — известное драматическое сопрано Венской придворной оперы². Осенью он начинает работать с нею над партией, однако недостаток времени не позволяет ей репетировать столько, сколько это нужно автору, и ее заменяет сначала Эрика Вагнер, а затем, летом 1922 года, снова певица — Мария Фройнд.

С Венским «Пьеро»-ансамблем» Шенберг имел около ста репетиций, что говорит о чрезвычайной требовательности, о желании довести звучание до совершенства. Тот факт, что композитор обращается к певицам, также свидетельствует о намерении добиться музыкально безупречного исполнения.

Это подтверждается письмом к М. Фройнд от 16 августа 1922 года. Приглашая певицу к себе в Траумкирхен, Шенберг пишет: «Я охотно поговорю с Вами кое о чем, касающемся исполнения моих сочинений. Потому что мне важно объяснить Вам, почему при реализации записанных мною нотами музыкальных мыслей я не могу считаться ни с чьей другой волей, кроме своей собственной, и почему к этой реализации надо относиться с такой кровавой серьезностью, с такой безоглядной строгостью: потому что с тем же отношением это было сочинено (разрядка моя. — М. Э.).

Я с удовольствием обстоятельно порепетирую с Вами, чтобы Вас познакомить с решением музыкальных «загадочных картинок» в моих произведениях. Я также уверен, что Вы с ними быстро освоитесь: нужно только раз услышать это непосредственно от меня»³ (последнее, конечно, реверанс в сторону певицы).

¹ Verein был организован под председательством Шенберга в 1918 году с целью приучить публику к современной музыке. Концерты давались еженедельно и готовились особо тщательно. К ним привлекался широкий круг авторов, имевших, по выражению Шенберга, «физиономию или имя». В течение первых двух лет существования общества Шенберг не позволил исполнить ни одно из своих сочинений, постоянно занимаясь подготовкой произведений других авторов.

² М. Гутхаль-Шодер дважды была первой исполнительницей партии сопрано в произведениях Шенберга: в 1908 г. — в fis-moll'ном квартете, а в 1924 г. — в пражской постановке монодрамы «Erwartung».

³ A. Schönberg. Briefe. № 46.

Стремление к точности было настолько сильным, что Шенберг, как видно из его более поздних писем (см. письма от 30 декабря 1922 года, от 15 апреля 1931 года, от 23 августа 1949 года), пошел на то, что Фройнд, по крайней мере поначалу, пела партию *Sprechstimme* — вполне закономерная реакция на приблизительное интонирование у Цеме. Очевидно трудно было от певицы получить не певческий звук, объяснить ей, как, соблюдая указанные звуковысотные соотношения, преобразовать мелодию в «разговорно-речевую», и композитор допустил во имя точности другую крайность — пение, хотя сам усердно предостерегал от этого. Несмотря на то, что Фройнд на протяжении нескольких лет (примерно до 1927 года) участвовала в исполнениях «Лунного Пьеро» в Австрии и за границей — в Париже, Лондоне, Женеве, Амстердаме, Базеле, Берне, — Шенберг и на этот раз не был удовлетворен.

Более того: именно опыт с Фройнд заставил его впоследствии всякий раз и со всей категоричностью подчеркивать, что «Лунный Пьеро» не должен петься: «Одно я должен сказать со всей решительностью, — писал Шенберг 15 апреля 1931 года, — «Лунный Пьеро» — не для пения! Предназначенные для пения мелодии должны быть выведены и образованы совершенно иначе, чем «разговорно-речевые». Вы совершенно исказили бы произведение, если бы допустили пение, и каждый, кто сказал бы: так не пишут для пения! — был бы прав. Я должен Вам сказать, что я сделал с госпожой Фройнд эту ошибку, долгое время был из-за этого зол, и я убежден, что этого указания достаточно, чтобы Вы убереглись от такого вмешательства»¹.

Забегая вперед, оговорим здесь, что некоторые мелодии «Пьеро» написаны будто специально для пения, другие допускают пение, и лишь часть, хотя и значительная, относится к тому типу, о котором пишет Шенберг. Тем не менее он прав, утверждая, что пение искажает замысел «Пьеро»: в неизменно ровном певческом звуковедении не может в значительной степени не раствориться характерность интонирования; не погаснуть

¹ Письмо к венгерскому композитору А. Емницу по поводу предполагавшегося исполнения «Лунного Пьеро». A. Schönberg. Briefe, № 125.

его пусть иллюзорная, но все же свобода; не унифицироваться разнообразию красок. Естественно, что автор был зол, допустив такую интерпретацию, и предпочел в дальнейшем выразительность в ущерб точности, а не наоборот, ибо совместить одно с другим так и не удалось.

Более других в партии Sprechstimme Шенберга, видимо, удовлетворяла не раз ее исполнявшая Эрика Вагнер-Штидри. Она была избрана композитором в 1941 году для осуществления записи «Пьеро» на пластинку (Columbia-platten, США). Но и здесь не все оказалось благополучным. Еще восемь лет спустя досада сквозит в письме Шенберга к Г. Розбауду: «...В отношении темпа, настроения и исполнения, — в первую очередь это касается игры инструменталистов, они (пластинки. — М. Э.) действительно хороши — даже очень хороши. Они не так хороши в передаче соотношения с чтицей. Я был несколько раздосадован требованием чрезмерно затушевывать чтицу, которая ведь никогда не поет тему, а не более как говорит, в то время как темы и все музыкально-значительное происходит в инструментах (разрядка моя. — М. Э.). И я, рассерженный противоречием, уделил, пожалуй, недостаточно внимания тому, чтобы она была все-таки слышна, и в некоторых местах она просто-таки заглушается. Этого не должно было быть.

В концертном зале это немного проще, поскольку она может быть поставлена несколько ближе к публике, или инструменты соответственно более удалены. Это весьма способствует отчетливости Sprechstimme и позволяет инструментам представить музыку в выгодном свете»¹.

Это могло быть достигнуто и при стереофонической записи. А так с неизбежностью встал вопрос, что выводить на первый план: декламацию, которая не есть музыка, или музыку, содержащуюся в инструментальных партиях. Этот конфликт как в зеркале отразил неразрешенное противоречие Sprechstimme: будь оно в большей степени музыкой, соотносилось оно с сопровождением

¹ Письмо от 15 февраля 1949 г. J. Ruffer. Das Werk A. Schönbergs. Kassel, 1959, S. 20.

ем, роль которого огромна, но не исключительна, на музыкальной основе, то есть соблюдай исполнительница звуковысотные соотношения, как это было задумано композитором (чего нет и в помине) — и в ее партии оказались бы и «темы и все музыкально-значительное» не менее, чем у других инструментов, и дилемма бы не возникла.

Но Шенберг решил иначе. Л. Штейн, ассистировавший при подготовке к исполнению «Оды Наполеону» (ор. 41, 1942 год. Первое исполнение — 23 февраля 1944 года), уверял, что «Шенберг был более заинтересован выразительностью, чем интервалами... Желая объяснить чтецу, как надо исполнять текст, он читал различные пассажи, уклоняясь от того, что он сам отмечал. Так же и Эрика Вагнер-Штидри отклонялась от подлинного текста, не стесняясь этого»¹.

Что касается «Оды Наполеону», то там это так и должно быть, ибо партия записана не на нотном стане, а на «нитке» в условном диапазоне:



Интонации ее тем самым намечены лишь приблизительно. Приведем первую строфу «Оды»:

5 $\text{♩} = 96$

'Tis do . ne but yes . ter . dey a king! and armid

with kings to strive and now

thou art a name . less thing : so ab . jekt yet a . live!

Ясно, что здесь ноты, записанные непосредственно на «нитке», соответствуют среднему уровню, «тонике» каждого данного голоса, а остальные обозначают относительно большие или меньшие от него отклонения, интервально неопределенные и никак не соотносящиеся со

¹ П. Булез. Пояснительный текст к пластинке «Pierrot lunaire».

звукорядностью сопровождения. Здесь сам замысел предполагал довольно большую свободу интонирования.

Иное дело в «Лунном Пьеро». Однако в исполнительской практике закрепилась такая интерпретация, как если бы «Пьеро» был нотирован аналогичным «Оде» способом¹. А это означает практически неограниченное число вариантов звукорядной линии — различных у разных исполнительниц, и даже у одной и той же — в разное время, вероятно, не во всем идентичных.

Мало того, Шенберг как бы подтвердил и узаконил это, высказав в письме к Д. Руйнеману от 15 июля 1949 года требование, смысл которого противоположен его прежним указаниям: «...ни одно из этих стихотворений не предназначено для пения; они должны произноситься без фиксируемой звукорядности» (разрядка моя. — М. Э.)²

Так был сделан окончательный выбор. И так не решенная в свое время проблема «отомстила» автору, заставив его в конце концов изменить себе, допустив анархию чужой воли там, где собственная, «с кровавой серьезностью и безоглядной строгостью» требовательная к себе творческая воля уже выразила себя однажды и была недвусмысленно зафиксирована.

А может быть, никакой «мести» не было, а просто верное решение откристаллизовалось не сразу? Может быть, композитор лишь постепенно понял свои намерения, и потому следует предпочесть его последнее решение, тем более, что выражено оно в весьма решительной и категорической форме (не то, что уклончивые рекомендации Предисловия)?

Только как же быть все-таки с музыкой, которая откровенно сопротивляется такому решению?

¹ В своей интерпретации с Хельгой Пиларчик Булез снял раздражавшие его у Э. Вагнер-Штидри глиссандо, но не посчитался с нотированной в сольной партии звукорядностью: выдержан только ритм и направление интонаций (да и это не всегда); это именно чтение, очень монотонное; оно намного беднее по рисунку, чем предусмотрено Шенбергом, а главное — далеко от музыки.

Бет. Бердслей, исполнявшая «Пьеро» с ансамблем под управлением Р. Крафта, интонационно разнообразней и выразительней актерски, но так же далека от нотного текста, так же «диссонирует» с музыкой.

² J. R u f e r. Das Werk A. Schönbergs, S. 20.

Приведем несколько наиболее ярких «очагов» этого сопротивления.

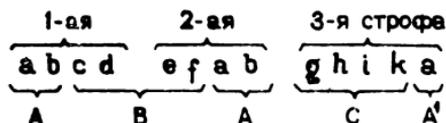
Они бросаются в глаза прежде всего там, где Sprechstimme участвует в имитационно-полифонических построениях.

В первую очередь обращает на себя внимание «Пародия» (№ 17). Пьеса написана в своеобразной форме, сочетающей черты рондо и канона. Рондообразность ее идет от формы стиха, воздействие которой сказывается в музыкальных репризах, соответствующих повторам текста¹. В канонических же имитациях «иллюстрируется» содержание стиха (месяц, злой насмешник, своими лучами подражает блеску спиц в седых кудрях молодящейся дуэньи). Таким образом, в основе самого замысла лежит тематическая определенность, которая играет и структурную, и выразительную (уже — изобразительную) роль.

Все разделы формы представляют собой каноны, вначале простые, затем — двойные; причем партия Sprechstimme участвует в них на протяжении всей пьесы, постоянно.

Мало того, в трех случаях из пяти именно Sprechstimme является пропойстой, а в двух из них — излагает новый тематический материал («эпизоды» рондо; «рефрен» впервые звучит у альты, второй раз его начинает голос, а третий — флейта пикколо)².

¹ Все тексты «Лунного Пьеро» написаны в форме ронделя, который схематически выглядит так:



Однако в музыке разных номеров цикла репризность либо вовсе отсутствует, либо едва намечена; в «Пародии» она выявлена наиболее ярко.

² Партия фортепиано не участвует в канонических имитациях; в ней лишь мелькают отдельные тематические образования, вычлененные и по-новому скомбинированные (как в разработке).

См. также такты 22—26 партитуры (партии Sprechstimme и кларнета) и такты 27—29 (партии Sprechstimme и флейты пикколо).

6 Т.Т. 1-3

Bratsche

p \leftarrow *f*

и т.д.

Strick . ha.deln blank und blin.kend

Т.Т. 11-13

Kl.(A)

Brtsch.

f

и т.д.

Sie war.tet in der Lau.be, sie liebt Pier.rot

т. 16-18

Plc.

f \leftarrow *fp*

и т.д.

Strick . na.deln blank und blin.kend

Может ли допустить музыкальное чувство, чтобы в столь строго и стройно организованной форме один из голосов (даже если бы он не был нигде ведущим и не излагал новую тему) воспроизводился не точно в интонационном отношении? Такое допущение кажется абсурдным, материал здесь решительно сопротивляется анархии.

Другой пример такого рода, на первый взгляд, может быть и не столь разительный, но при ближайшем рассмотрении не вызывающий сомнений на этот счет — это «Ночь» (№ 8) — пассакалья, в которой отчетливость традиционных черт сочетается с достаточно свободным их преломлением.

Чтобы и здесь мысль о невозможности приблизительного прочтения партии Sprechstimme стала уреди-

тельной, следует подробнее разобраться в строении пассакальи.

Это один из шедевров цикла, поражающий ощущением вдохновенной импровизации, за которой скрывается виртуозная организация материала, необычайная его сконденсированность.

Сама тема близка темам классических *basso ostinato*: типичны ее медленное нисходящее по хроматическим звукам движение в трехдольном метре и даже сама ее разомкнутость (хотя последняя — иного свойства, ибо незавершенность не определяет тональности, как в классических темах, заканчивающихся на доминанте, а уводит от нее — тема атональна; однако повторения одного и того же исходного мотива *e — g — es* устанавливают его главенство, придают ему «тяжесть» тонального центра).

Тема в ее наиболее полном виде такова (впервые она проходит у бас-кларнета):

7

„Motto“

спуск по полутонам и скачок

дополнение

Ядро ее, своего рода *motto*, составляют три первых звука, образующие две терции: восходящую малую и нисходящую большую. В этом мотиве заключен основной интонационно-тематический материал части. Уже здесь начинается спуск по полутонам (*e — es*), который разворачивается дальше (*d — des — c — ces — b — a*) и заканчивается скачком вверх на уменьшенную септиму. И полутоновые последования и скачок также играют в дальнейшем конструктивную роль. Продолжение темы представляет собой развитие — это неточная секвенция «спуска и скачка» тоном выше. В таком полном виде тема проходит лишь дважды (у бас-кларнета и виолончели), но даже усеченные до первых десяти неповторяющихся звуков проведения ее не так типичны, как повторения *motto* в основном виде и в различных модификациях, которые пронизывают буквально всю музыкальную ткань, ее горизонталь и вертикаль.

Этот мотив с уготованной ему автором исключительно активной судьбой «закодирован» во вступительных и заключительных тактах, обрамляющих пьесу, где он многократно утверждается, наслаиваясь в стреттных имитациях:

8 и 9

т.т. 1-3

т.т. 24-25

Ваз. Кл. (in B)

Violonc.

Klavier

Пьеса трехчастна. Первый ее раздел (т.т. 4—10) — четырехголосный канон в октаву (бас-кларнет, виолончель и фортепиано сначала в контр-, а затем в большой октаве) с интервалом вступления, равным такту. Бас-кларнет первым кончает тему и тут же начинает ее в новом варианте (его имитирует фортепиано):

10

т. 4

Это то же motto, но рассматриваемое как бы сквозь кристалл, в гранях которого оно дробится и множится: любые три звука, отстоящие друг от друга на одно и то же время, образуют все то же ядро из малой и большой терций. Их оказывается шесть в одном такте: каждый из трехзвучных мотивов восьмушками и соответственно все первые, вторые и третьи звуки каждой группки, которые образуют те же мотивы, но «раздвинутые» во времени.

Пятый голос первого раздела — Sprechstimme — также излагает тематический материал, но не подряд, не от начала до конца, как остальные, а в иной последовательности и с некоторой свободой, которая проявляется в контрастном другим голосам пунктирном ритмическом рисунке, в опевании отдельных звуков и основного мотива.

11

Ein stre, schwar ze Kie sen . fal ter lö . te . ten der
Sou ne Glanz. Ein ge . schloß . nes Lau .
.ber . buch ruht der Ho ri . zont, ver . schwie . gen.

В первых трех тактах мы узнаем спуск по полутонам, скачок на септиму (здесь малую) и повторный спуск (ср. с 5—15 звуками темы — пример 7). В следующем трехтакте контуры основного мотива, возникающего на опорных звуках (*e—g—es; d—f—des*), заполнены полутоновыми последованиями, что предвосхищает развитие темы во втором разделе; наконец, в последнем такте звучит motto.

Поскольку Sprechstimme, в том же такте, где бас-кларнет начинает тему, вступает с ее продолжением, получается, что по вертикали сразу же звучат разные «отрезки» темы. То же повторяется в конце первого раздела (т. 10), только в «перевернутом» виде, в двойном контрапункте октавы: одновременно с motto, звучащим в партии солистки, у виолончели (*pp*, aber deutlich

hörbar!) проходит спуск по полутонам. Это «обрамление» способствует уравниванию, симметрии раздела со сгущением голосов в середине и разрежением по краям; делает его замкнутым.

Второй раздел (*Etwas rascher*, т. т. 11—16) приводит к сильнейшей кульминации. Достигается она не только и не столько благодаря динамическому нарастанию (что тоже имеет место), сколько за счет чрезвычайного сгущения тематического материала, «спрессованного» до состояния такой плотности, при которой тормозится, вязнет, парализуется всякое движение: только разрешающий «взрыв» в момент достижения «критической массы», рассеивающий в пространстве осколки темы, дает ему новый импульс.

«Высшая точка» напряжения в звуковом отношении является «низшей точкой»: нарастание идет пропорционально спуску, неуклонно прокладываемому фортепиано в низком регистре, за которым увлекаются остальные пласты. Этот спуск (партия левой руки) представляет собой перемещающуюся по малым терциям секвенцию, мотивом которой служит *motto*, изложенное сначала половинками, а затем раздробленное и размноженное, как это было у бас-кларнета в первом разделе (см. пример 10). На третьем звене секвенции (т. 14) мотив обрастает стреттными имитациями, наслаивающимися, как во вступлении (ср. со схемами 3 и 4):



Но во сколько же возрос «удельный вес» этого такта в плане тематической насыщенности! Нетрудно подсчитать, что *motto* проходит¹ 17 раз (по 3 раза внутри каждой из трех групп=9 плюс 8 между всеми равноудаленными звуками разных групп), то есть почти в 3 раза плотнее, чем в предыдущих звеньях (где их было по 6).

Одновременно с нисходящей секвенцией в нижнем

¹ Характерно, что композитор требует здесь игры без педали. чтобы, насколько это возможно в таком регистре, мотивы звучали отчетливо.

«этаже», в верхних пластах проходит также нисходящая (но по целым тонам) трехголосная каноническая секвенция в нижнюю сексту и унисон с интервалом вступления, равным такту (виолончель — *sul ponticello*, бас-кларнет — *frullato*, фортепиано — *staccato*). Мотив ее — то же тематическое ядро из противоположно направленных малой и большой терций, но здесь они заполнены, в них как бы «вжат» другой тематический элемент: спуск, и, как его обращение — подъем по полутонам:

13

т. т. 12-14

The image shows a musical score for three instruments: B-Kl. (B), Vcl., and Klav. The score is divided into two systems. The first system covers measures 12-14. The B-Kl. (B) part is in treble clef, Vcl. is in bass clef, and Klav. is in grand staff. The second system continues the music. Dotted lines indicate melodic lines across measures. The Vcl. part features a prominent descending line in measure 12, which is then mirrored in the B-Kl. (B) part in measure 13. The Klav. part provides a steady accompaniment.

Каждый из этих пластов до вступления с канонической секвенцией также занят тематическим материалом: у виолончели (т. 11) проходят скачки на септиму (сначала уменьшенную, как в теме, а затем флажолетами, две большие); бас-кларнет (т. 11—12) продолжает тему с того самого места, на котором она оборвалась в первом разделе (со спуска), и, дойдя до скачка на уменьшенную септиму, расширяет его до большой, как это было перед тем у виолончели; фортепиано (т. 11—

12—13, партия правой руки) вначале излагает motto в еще одном новом варианте: в двукратном увеличении и аккордами¹, а затем точно имитирует скачки на септиму.

В этой многоголосной и взаимопереплетенной ткани партия Sprechstimme, как и в первом разделе, ведет свою несколько более независимую линию, нигде, однако, не выходящую за пределы темы. Первые две фразы разворачиваются в рамках двух пар терций — *g — b — ges* и *a — f — as* (вторая — ракоходная инверсия основного мотива) — и заканчиваются скачком на уменьшенную септиму (*a — ges*), после которого следуют мотивы из больших септим, смещенные относительно аналогичных у бас-кларнета и фортепиано на полутон вниз:

14



Далее, на этапе наибольшей концентрации материала (т. 14—15) у Sprechstimme наступает «динамическая» реприза первой фразы первого раздела, благодаря чему на кульминации проходят все элементы темы:

15



Кульминационность этой фразы достигается тем, что она идет на *f* и что спуск по полутонам, здесь начинающийся с синкопы и ритмически укрупненный, воспринимается как активный «размах» перед скачком на септиму (здесь малую вместо уменьшенной), вершина которой падает на сильную долю такта. Все это, вместе с последующим волевым нисхождением, звучит повышенно экспрессивно и подчеркнuto скандированно.

Третий раздел (Темро I) после сверхплотной середины кажется разреженным. Тематические элементы,

¹ Последовательность крайних звуков аккордов образует motto — оно звучит параллельными большими септимами; средний же аккордовый голос изменен (*es* вместо ожидаемого *e* в третьем аккорде) для нарушения «плоского» параллелизма.

«прослоенные» паузами, рассеяны на большем регистровом и временном пространстве, жизнь их не столь разнообразна.

Только в партии Sprechstimme продолжается интенсивное интонационное развитие. Начинается третья строфа, как реприза второй (ср. с примерами 13 и 14):

16

Und vom Him mel er den . wärts
sen . ken sich mit schwe - ren Schwin ge .

Первая фраза переходит в длительный спуск с вкраплениями основного мотива, приводящий к скачку вверх на большую ноту (превращение уменьшенной септимы через малую и большую). Последняя фраза (т. 23—24), возникающая как имитация виолончельной, представляет собой еще один вариант сочетания *tutto* с движением вниз по полутонам, внезапно обрывающимся «падающей» квартой.

Мы остановились так подробно на анализе пассажа, чтобы показать тематическую насыщенность партии Sprechstimme, которая не допускает неточного воспроизведения составляющих ее интервалов и их высотного положения без того, чтобы музыкальное единство пьесы, столь совершенное и законченное, не было нарушено.

А как же обстоит дело в пьесах (они количественно преобладают в цикле), где имитационная полифония и принцип монотематизма не играют формообразующей роли? Безразлична ли, случайна ли там звуковысотная сторона сольной партии? Нам кажется, что и там — не случайна и, как правило, совсем не безразлична.

Об этом говорят следующие моменты. Одно из проявлений интонационного единства цикла — многократно встречающиеся в партии Sprechstimme четырехзвучные последовательности в интервале малой терции и мотив из двух малых терций на расстоянии секунды.

Впервые оба эти мотива звучат в первой же фразе № 1 («Опьяненный луной»):



Den Wein, den man mit Augen trinkt!

а затем, вместе или порознь, пронизывают все сочинение. С них начинаются № 2 («Коломбина»), № 5 («Вальс Шопена»), № 7 («Больная луна»), № 13 («Обезглавливание»), № 15 («Ностальгия»). Помимо этого они встречаются в № 1 (т. т. 23—25, 29—30), № 2 (т. т. 6—8, 21—24, 33—34, 36—37), в № 3 (т. 9, 19), № 4 (т. 9—10), № 5 (т. 20—22), № 6 (т. 3), № 8 (т. 18, 24), № 9 (т. 3, 7, 11—12), № 11 (т. 4, 20—21), № 13 (т. 12), № 15 (т. 26), № 17 (т. 11), № 18 (т. 18—19), № 19 (т. 30), № 20 (т. 13—14, 15—16). Здесь речь идет не о лейттематизме. Эти четырехзвучные последовательности встречаются в самых разных вариантах — в виде обращений относительно «основного» вида, в противодвижении, с переставленными мотивами, которые в свою очередь излагаются в обращении, ракоходно и т. д.; кроме того нередко они входят в состав более развернутой фразы, как ее ядро, наслаиваясь друг на друга или соседствуя со скачками. Речь идет о связанной с выражением состояния томления, неги общей интонационной сфере, интервально строго определенной и потому не безразличной в звуковысотном отношении.

В том же убеждают и такие детали, как встречающиеся в некоторых пьесах звуковые аналогии, совпадающие с начальными фразами соседних строф или с «рефренными» фразами стихов при их повторях (ср. в № 2 т. 2—3 и 36—37; в № 3 т. 11 и 21; в № 4 т. 5 и 17; в № 5 т. 5—9 и 20—23; в № 14 т. 7, 8 и 17; в № 19 т. 16 и 30—31; в № 21 т. 1—3 и 14—16; 10, 19 и 27), и то что в партии *Sprechstimme* мы находим иногда один из звуков устойчивого гармонического комплекса, особенно когда последний является своего рода лейтгармонией, колористически броской («Ностальгия», т. т. 4 и 25).

Серьезным аргументом нам представляется отчетливо заявляющий о себе в этом сочинении принцип дополнительности: большей частью звуки, содержащиеся на определенном временном отрезке музыки в одном голосе, не повторяются в другом. Почти отсутствуют унисоны и октавные удвоения; кроме того, избегаются вступления в консонирующий интервал, зато типичны

вступления в большую и малую секунду, септиму, нону. Эти особенности, за редкими исключениями, характерны для всего цикла, что говорит о сознательном их проведении. Поэтому уже в самой соотносительности звукового состава партии *Sprechstimme* с другими голосами можно усмотреть подтверждение тому, что, сочиняя, Шенберг всегда имел в виду определенную высоту.

Последняя пьеса первой части цикла, «Большая луна» (№ 7) — диалог голоса и солирующей флейты. Каждая из партий тематически независима (если не считать имитации в квинту в 18 такте — «отклике» луны на соболезнование Поэта) и развивается совершенно свободно, как бы импровизационно. То, что мелодия *Sprechstimme* немыслима иначе, как только в данной высотной определенности, доказывается следующим фактом: кульминационные пьесы «Лунного Пьеро» — «Обезглавливание» и «Кресты» (№ 13 и 14) разделены относительно развернутой инструментальной интерлюдией, в которой повторяются наиболее яркие тематические образования из «Большой луны». Эта единственная в произведении тематическая реприза приходится на конец его второй трети и образует симметричную «арку» с последним номером первой части, играя, таким образом, важную конструктивную роль в форме цикла.

В этой интерлюдии флейта воспроизводит (с купюрами) свою партию из № 7, а бас-кларнет, виолончель и кларнет поочередно контрапунктируют ей повторением фраз из соответствующих тактов партии *Sprechstimme*¹:

18 *M7 Sehr langsam*

Flöte

p

p

Du näch-tig to-des.kran-ker Mond,

dort auf des Him-mels

¹ В последних тактах интерлюдии есть ритмические, но не интервальные варианты интонаций.

Интерлюдия

Очевидно, чтобы быть узанным в интерлюдии, этот контрапункт должен быть воспринят как таковой в первом проведении, поэтому звуковысотные его соотношения в № 7 невозможно игнорировать, то есть партия Sprechstimme должна быть проинтонирована там точно.

Наконец, последнее. Цикл завершается пьесой («О, аромат далеких лет...», №21), замечательной во многих отношениях и стоящей в ряду других несколько особняком. Ее смысловая функция и драматургическая роль — предмет особого разговора, здесь же обратим внимание на то, что выделяет ее в чисто музыкальном отношении. «Аромат далеких лет» передан темой, которая в контексте стилистических, языковых особенностей сочинения воспринимается почти как цитата, хотя ею не является: это ясная песенная мелодия, излагаемая параллельными терциями, с характерной игрой мажоро-минора; она ассоциируется с некоторыми лирическими темами Шуберта, Брамса или Малера — такими, как, например, побочная партия из I части Второй симфонии Брамса с ее опозитизированной вальсовостью и налетом легкой грусти, сквозящим сквозь теплый колорит и светлую безмятежность.

Этот «чужеродный» материал глубоко погружен в атмосферу музыки «Лунного Пьеро»: Шенберг оплетает его подголосками, растворяет в гармониях, уводящих от ладового центра или по крайней мере его затушевывающих; и тем не менее, благодаря трехкратному проведению диатонической темы (т. 1—3, 14—16, 26—28), этот центр (E-dur-moll) все время ощущается. Удивительно и необычно то, что партия Sprechstimme сначала идет буквально в унисон с верхним голосом темы, из-

ложенной терциями у фортепиано; в дальнейшем, на протяжении первых двух строф, она почти все время дублирована инструментальными голосами:

19

O al ter Duft aus Mär chen.seit

p

Это единственный случай в партитуре! Можно ли сомневаться, что прием этот продиктован желанием выделить финальную пьесу из всех остальных, подчеркнув исключительностью, выраженной специфически музыкально, значительность ее содержания? И не подтверждается ли тем самым еще раз, что звуковысотность сольной партии мыслилась всегда точно, сочинялась ли она по принципу дополнительности, как во всем цикле, или, как здесь, в «гомофонно-гармоническом» стиле, коль скоро противопоставление этих систем положено в основу драматургии произведения и проясняет его художественный замысел?¹ Ведь пренебрежение выписанными здесь унисонами значительно снизило бы обособленность, непохожесть финальной пьесы цикла, сблизило бы ее с остальными, что едва ли способствовало бы отчетливости авторской мысли.

Итак, слишком многое говорит против того, чтобы последнее по времени решение композитора было признано правильным только потому, что оно последнее, а установившаяся традиция исполнения *Sprechstimme* в «Лунном Пьере» — узаконенной только потому, что возникла она с благословения самого автора. Однако, настаивая на реабилитации первоначального замысла, нельзя обойтись без «положительной программы», объясняющей более полно и определенно, чем это сделал Шенберг, как совместить несовместимое, как, не

¹ Финал был написан в последнюю очередь, когда весь материал находился уже перед глазами композитора. См. сноску на стр. 166.

отступая от предписанного композитором мелодического рисунка сольной партии, не превратить ее в пение, а преобразовать в «разговорно-речевую» мелодию, избегнув к тому же непрерывного глиссандирования.

* * *

Возможно ли это, если все — от ритма и звуковысотности до темпа — уже предreshено?

Возможно, хотя это и будет особый, компромиссный способ интонирования. Для его характеристики в первую очередь необходимо уяснить себе все особенности и различия звучания пропетого и продекламированного текста.

М. Ф. Гнесин, работая над «музыкальным чтением», также анализировал эти различия и отметил, по сравнению с Шенбергом, по крайней мере еще два существенных момента: во-первых, «слабые, безударные звуки при быстром темпе и в речи не меняют своей высоты, как и в пении»¹, а изменяют свою высоту в основных ударных и замедленные слоги речи. Во-вторых, изменение высоты происходит при ослаблении звука: «Высота ударного (протяженного) слога в речи — это высота его кульминации, очень короткой и самой сильной его части, — за которой тотчас следует ослабление (разрядка моя. — М. Э.) и понижение (резкое или постепенно скользящее), а в более редких случаях — такое же повышение». (Отметим, что именно этот кульминационный момент должен соответствовать указанной в нотах высоте.)

Кроме того, мы можем опереться на блестящий анализ звучащей поэтической речи, проделанный в 1923 году Л. Сабанеевым², который с поразительной чуткостью «на слух» ухватил разницу между звучанием слова в речи и в пении. Почти все его положения находят прямое и косвенное подтверждение в современных точных акустических и физиологических исследованиях речи и голоса, в частности певческого, производимых лабора-

¹ Здесь и ниже цитирую по статье С. Бонди «О музыкальном чтении М. Ф. Гнесина» (сб. «М. Ф. Гнесин». М., «Советский композитор», 1961, стр. 80—102).

² Л. Сабанеев. Музыка речи. Эстетическое исследование, гл. II — «Анализ звуков речи». «Работник просвещения», 1923.

торным путем с помощью специальной аппаратуры¹. Интересно было бы измерить все «параметры» звучания одного и того же в одном ритме и темпе произнесенного, пропетого, а затем проинтонированного приемом *Sprechgesang* текста и сопоставить эти данные... Однако пока приходится удовлетвориться относительными различиями, воспринимаемыми «на слух» и выраженными языком не чисел, а обычных качественных характеристик.

Текст пропетый отличается от произнесенного буквально по всем «параметрам» звучания: и по звуковой окраске («самый тембр речевого звучного звука отличается от звука той же высоты и силы, но петого: он жиже, неопределеннее по тембру, он, если так можно выразиться, обычно несколько «небрежнее» по своему облику»²), и по динамике, «насыщенности», «наполненности» («в самом «звучном» звуке живой речи нет той ясности, той напряженности звучания, как в самом тихом *pp* музыкального «петого» звука»³), и по продолжительности самого «звучного момента», а также по соотношению звуковых и шумовых элементов (в пении «звучный момент» практически непрерывен и длится столько, сколько продолжается само пение, а в речи, напротив, он чрезвычайно непродолжителен и прерывист, дается как бы толчками и «почти немедленно уступает место шумовому моменту, обеззвучиванию звука. Музыкальный звук заменяется почти сейчас же своим шумовым отзвуком»). К этому нужно еще добавить разницу в произнесении гласных и согласных звуков в том и другом случае: для пения характерна сглаженность, сближенность, «смешанность» — единообразие гласных и «пробегание» согласных, для речи — дифференцированность первых и больший «удельный вес» вторых. Из этого ясно, как мало подсказал Шенберг исполнителю единственной подмеченной им особенностью, различающей пение и речь.

¹ См., например, работу В. П. Морозова «Тайны вокальной речи» (Изд. «Наука», Ленинград, 1967) и библиографию к ней.

² Л. С а б а н е е в. Музыка речи, гл. II. Далее цитируется эта же работа.

³ На самом деле различие — в динамике. Под «звучным звуком» имеется в виду звук музыкальный, образованный голосовыми связками, в отличие от шумового.

Действительно, высота в речи «мало склонна оставаться постоянной в течение сколько-нибудь заметного промежутка времени»¹. Но, как правило, изменения высоты звука происходят как раз в моменты «обеззвучивания», тонут в «шумовых» отзвуках, отчего «скользкие» звука не только не выступают на первый план, но часто вообще остаются незаметным и потому не производят того удручающе назойливого эффекта, как непрерывное «хорошо озвученное» глиссандо.

Но и это еще не все. Если уж говорить о высоте в речи, то нельзя не обратить внимание еще на одну особенность. По-видимому, сами частотные характеристики в пении и речи различны: как раз те зоны частот, которые используются в пении, обычно инстинктивно избегаются в речи. К такому выводу приходит на основе анализа интонаций славянских языков Б. Задорожный: «Мы не должны забывать, что музыкальное оформление не представляет собой и не может быть точной копией, фотографией речевого потока. Человеческая речь избегает интервалов, употребляемых в системе европейской музыки. Известно, что, например, интонации русской речи укладываются в интервалы между квинтой и секстой, септимой и так называемой «фальшивой октавой». Почти все эти интервалы в музыке не употребляются и рассматриваются как совсем фальшивые. Такие же интервалы, как большая и малая терция и секста, чистая кварта, квинта и октава ощущается в русской речи как чуждый элемент, чего говорящий избегает»².

Интонационный строй немецкой речи, очевидно, многим отличается от славянской; однако, как подсказывают слуховые впечатления, и там речевые интонации строятся на интервалах «промежуточных» по отношению к интервальной системе музыкальных строев.

Авторы интересного исследования «Звуковысотный анализ свободного мелодического строя» П. Барановский и Е. Юцевич³ считают, что в пении «между верхней границей каждого данного интервала и нижней границей ближайшего большого интервала обязательно имеет-

¹ Л. Сабанеев. Цитированная работа.

² Б. М. Задорожный. К вопросу об интонации в славянских языках. «Вопросы славянского языкознания», кн. 3. Львов, 1953.

³ П. Барановский, Е. Юцевич. Звуковысотный анализ свободного мелодического строя. АН УССР, Киев, 1956.

ся промежутки», который они называют «мертвой зоной». (Границы интервалов и «мертвых зон» еще нуждаются в экспериментальном уточнении, — они колеблются где-то в пределах нескольких десятков центов.) Можно предположить, что речевая интонация как раз и ориентируется в основном на эти «мертвые зоны»¹). К ним же, по-видимому, должен приближаться, «соскальзывать» голос, преобразующий «указанную нотами мелодию» в «разговорно-речевую».

Теперь мы можем ответить на поставленные выше вопросы и объяснить полнее, какой компромисс кладется в основу *Sprechgesang*'а. Исполнитель должен мыслить себе (слышать внутренним слухом) мелодию так, как если бы собирался ее петь, то есть точно и в ритмическом и в звуковысотном отношении. Осуществлять же это слышание нужно как бы легким «пунктиром»: «озвучивая» мелодический рисунок, исполнитель должен совмещать, вернее, непрерывно чередовать вокальную манеру с речевой во всем, что касается особенностей «звуковедения», тембра и характера произнесения текста. Это произойдет, если контуры мелодии будут намечаться «певческим» — точным, ясным, определенным по высоте звуком, который, однако, может возникнуть не сразу, а возникнув, тут же изменит свой характер и приблизится к речевому. В распоряжении исполнителя здесь имеются такие примы, как попеременное или одновременное изменение тембра, динамики и высоты звучания взятого звука; «гашение» вибрато; четкая артикуляция гласных; «глушение» звука шумовым отзвуком; «наступление» согласных на гласные (в отличие от пения, желательно, чтобы согласные выполняли не функцию легких «водоразделов» между гласными и примыкали не к последующим гласным, а к предыдущим, причем занимали бы возможно большую часть их длительностей).

Термин *Sprechgesang* отражает существо дела, ибо момент пения (*Gesang*) здесь имеет место по крайней мере как «пунктир». Но этот термин не следует относить к ритмодекламации с фиксированным направле-

¹ Косвенно это подтверждается и данными экспериментов К. Седлачка и А. Сихры (K. Sedlaček, A. Sychra. *Hudba a slovo z experimentalního hlediska*. Praha, 1963).

нием и относительной широтой интервалов, которые записываются обычно на «нитке» с добавочными линейками (иногда с диезами и бемолями, см. пример 5): в этом случае исполнитель ведь с самого начала ориентируется не на определенную высоту звуков музыкального строя, как в *Sprechgesang*'е, а на «промежуточные» интервалы, естественные для речи. Если бы за термином «мелодекламация» не утвердилось необоснованно, хотя и прочно, представление о выразительной, но не музыкальной, а свободной декламации текста на фоне музыки, этимология этого слова — мелодекламация = декламация мелодии (где «мелодия» понималась бы в собственно музыкальном смысле) — как нельзя ближе передала бы суть понятия *Sprechgesang*.

Таким образом, *Sprechgesang* — это такой способ интонирования, при котором обычное пение текста непрерывно вытесняется речевой манерой его произнесения. (Это относится не только к «Лунному Пьеро», но и ко всем случаям, когда в партии *Sprechstimme* имеется в виду точная высота интонаций, зафиксированных на нотном стане.)

При таком способе мелодия никогда не превратится в «реалистически-натуралистическую речь», во-первых, потому, что она будет явственно подчинена музыкальным закономерностям, и, во-вторых, потому, что композитор, за единичными исключениями, запечатлел подчеркнуто не бытовые интонации. В то же время такое воспроизведение не станет и пением, поскольку оно постоянно будет «ускользать» от пения в сторону декламации. От «произнесения нараспев» исполнитель уберется, если не поддастся на соблазн «хорошо озвученных» глиссандо, и таким образом все три «не» Шенберга (см. стр. 168—169) будут удовлетворены.

Практически задача эта не проста. Тем более, что Шенберг не был последовательным в создании такой сольной партии, которая от начала до конца естественно поддавалась бы задуманной им интерпретации. Представляя себе общий характер эффекта *Sprechgesang*, но либо по причине новизны и оригинальности замысла не уяснив себе до конца границ его возможностей и особенностей «технологии», либо не желая себя и м и стеснять, композитор, увлеченный художест-

венными задачами, мог допустить и допускал против них погрешности—главным образом в отношении тесситуры, протяженности отдельных звуков и динамики. Но даже не будь этих погрешностей, все равно «вокально-речевой» компромисс дается исполнителю не сразу и не сам собой.

Напомним, что в свое время провалилась затея Э. Гумпердинка, который в 1897 году в эпизодах оперы «Дети короля» обозначил на нотном стане ритм и высоту произнесения текста; актеры не справились с задачей говорить на определенной высоте (несмотря на простоту интонаций), и места эти пришлось заменить обычным речитативом для пения.

Не менее показательно свидетельство С. Бонди¹ о его совместной с М. Ф. Гнесиным работе над воплощением «музыкального чтения» с актерами студии В. Э. Мейерхольда. Желаемый результат достигался путем длительных и кропотливых занятий. Сначала мелодический рисунок декламации разучивался как вокальная мелодия, пением под фортепиано, а уже затем переводился с сохранением точной высотности в речь, что удавалось далеко не сразу и не легко. Зато когда удалось, эффект, по мнению присутствующих, был поразительным. Скрябин выразил намерение написать в этом жанре ряд номеров своей «Мистерии» и пригласить студийцев для исполнения...

Поэтому не нужно и преувеличивать трудности: в «Лунном Пьеро» задача представляется нам также выполнимой, хотя и требующей определенной гибкости в выборе конкретного решения, наиболее отвечающего духу той или иной пьесы или даже фразы и возможностям исполнителя.

Справедливости ради надо сказать, что партия *Sprechstimme* в «Лунном Пьеро» не совсем однородна не только с точки зрения естественности (удобства), но и необходимости воспроизведения в манере *Sprechgesang*. Некоторые номера без ущерба для выразительности могли бы быть записаны тем же способом, как, например, «Ода Наполеону». Это части, где точные высотные соотношения интонационного рисунка не играют столь существенной роли, как ритм и общая экспрес-

¹ В цитированной выше статье.

сия высказывания. Сюда можно отнести «Похищение» (№ 10), «Песню о виселице» (№ 12), «Обезглавливание» (№ 13), «Подлость» (№ 16) и «Лунное пятно» (№ 18) — все в быстром темпе и в характере возбужденной речи.

Другую группу, диаметрально противоположную, составляют пьесы, в которых точные высотные соотношения мелодического рисунка с необходимостью обусловлены самим музыкальным замыслом, о них шла речь выше: «Больная луна» (№ 7), «Ночь» (№ 8), «Пародия» (№ 17) и «О, аромат далеких лет...» (№ 21). Естественно, что они и не могли быть записаны иначе, как на нотном стане.

То же относится и к третьей группе. Сольная партия тут не сопряжена с инструментальными с такой непреклонной необходимостью, как во второй. Однако она настолько индивидуализирована, настолько точно и тонко найдена каждая интонация, что замена почти любой из них на аналогичную, но иную по высотным соотношениям, нанесла бы ущерб выразительности декламации. Таковы «Коломбина» (№ 2), «Бледная прачка» (№ 4), «Мадонна» (№ 6), «Мольба к Пьеро» (№ 9), «Ностальгия» (№ 15), «Серенада» (№ 19).

Остальные шесть номеров цикла — «Опьяненный лунной» (№ 1), «Денди» (№ 3), «Вальс Шопена» (№ 5), «Красная месса» (№ 11), «Кресты» (№ 14) и «Возвращение на родину» (№ 20) — занимают «промежуточное положение» между третьей и первой группой. По сути дела, все они ближе к третьей, и если мы их не относим целиком туда, то только потому, что в отношении отдельных слов, фраз и даже строф здесь иногда теряется та незаменимость и точность «интонационного попадания», которая в пьесах третьей группы пронизывает сольную партию от первого до последнего слова. Это не означает, что здесь должен иметь место исполнительский произвол: ведь и в вокальных мелодиях бывают мотивы и фразы менее яркие, менее индивидуализированные, однако никому не придет в голову петь в этих местах «не те ноты». Тем более, что многие из таких хорошо ощутимых моментов могут быть почти недоказуемыми, во всяком случае спорными.

И все же несколько большая «вольность» в интонировании — особенно это касается первой группы —

здесь если не показана, то по крайней мере простительна, ибо при быстром темпе и ломаном, с широкими скачками интонационном рисунке, воспроизводимом в речевой манере, точные высотные соотношения его все равно ускользают от внимания. Дело такта, вкуса, художественного чутья исполнителя избрать в каждом конкретном случае те приемы и оттенки, которые наиболее органично сообразовались бы с замыслом композитора. Более подробные рекомендации здесь излишни.

Теперь, когда *Sprechgesang* с точки зрения «технологии» выступает как вполне определенный способ интонирования текста, можно рассмотреть его в ряду других видов сочетания слова и музыки и попытаться оценить эстетически — как со стороны общих предпосылок, так и в конкретном преломлении их у Шенберга в «Лунном Пьере».

Собственно говоря, между свободной декламацией и пением при соединении слова и музыки существует как бы несколько «стадий», ступеней возрастающего «закрепощения» звуковой стороны текста, подчинения ее воле композитора и собственно музыкальной специфике.

При свободном чтении на фоне музыки оба «звуковых процесса» протекают параллельно и независимо друг от друга.

Но уже фиксация вступления отдельных фраз текста, связываемых с определенными музыкальными разделами — первый шаг их навстречу друг другу по пути установления временной связи. Следующий шаг — последовательная фиксация ритма декламации, сопрягающая его с музыкальным метро-ритмом, означает подчинение «речевого процесса» музыкальному времени.

Новая ступень — начало «закрепощения» звуковысотной стороны декламации: одновременно с ритмом фиксируется направление и относительная величина «размаха» интонаций, «кривая» их отклонений от некоего нейтрального для каждого данного голоса уровня.

Наконец, последний этап приближения декламации к пению — *Sprechgesang*, при котором фиксирована уже и точная высота интонаций, но сохраняются еще некоторые особенности звучания выразительной речи как таковой.

В пении уже все звуковые особенности речи подчинены музыке, «музыкально стилизованы»; это, если так можно выразиться, полностью «омузыкаленная» речь.

Однако это лишь один аспект взаимоотношений слова и музыки при их взаимодействии: музыка тоже способна в разной степени приближаться к речи, к тексту¹. Цель этого встречного движения — синтез, слияние сторон, достижение нового качества. Чем эмансипированнее слово, чем оно более «свободная речь», пусть как угодно выразительная, тем менее может влиять на него сопутствующая музыка. Они сосуществуют, соприкасаясь больше или меньше, но не сливаются полностью, поскольку основы их различны.

Способность музыки наиболее полно взаимодействовать со словами может во всем объеме проявляться лишь тогда, когда ей предоставлена возможность быть своего рода «диктатором» во всем, что касается ее специфики, то есть на том этапе, когда звуковая сторона слова ей подчинена. Действительно, в пении речь ради синтеза спокойно «жертвует» своими звуковыми особенностями, которые замещаются музыкальными: на этом этапе с ее стороны («речь» тут выступает уже как «текст») появляются все предпосылки для синтеза.

Музыка же, вступая в синтез со словом, стоит перед задачей примирить две противоположные тенденции: к независимости, полноценности собственно музыкального смысла — и к приближению, в чем-то — подчинению его смыслу текста (как в общем плане, так и в деталях). Синтез не возникает ни в том случае, если полностью возобладает первая тенденция, и музыка, игнорируя смысл текста, будет развиваться сама по себе, ни тогда, когда до крайности будет доведена вторая, и музыка задастся единственной целью сделаться как можно более близкой звучанию речи, вернуть ей, но уже на музыкальной основе, то, чем речь «пожертвовала» ради синтеза (подражательная тенденция).

Зато тем совершеннее синтез, чем большее число смысловых «граней» и оттенков текста найдет в музыке «отклик», и чем при этом сама она более полно испол-

¹ Здесь мы только самым беглым образом коснемся этого второго аспекта, и лишь постольку, поскольку он своей диалектической связью с первым имеет непосредственное отношение к теме статьи.

зует свои «диктаторские» права — образуется своего рода равновесие «на лезвии бритвы».

Таким образом, если уже при пении синтез сторон предполагает внутренний «компромисс», то можно сказать, что Sprechgesang — по самой идее — «компромисс компромисса», ибо тут при прочих равных условиях добавляется еще одна пара противоречивых тенденций: стремление полностью «омузыкалить» речь, сохранив в то же время ее звуковые особенности.

Что же приобретается и что теряется при замене собственно пения Sprechgesang'ом? И что привлекало к этой форме интонирования Шенберга?

На первый взгляд, это как будто тот идеальный вариант, когда «и волки сыты, и овцы целы». В каком-то смысле это действительно так: есть все предпосылки для полного слияния сторон, так как они сведены к общей музыкальной основе, композитор здесь — не меньше чем в вокальной музыке — полновластный творец; но и речь еще сохраняет свою характерность, благодаря чему «синтетическое целое» обогащается еще одним выразительным компонентом.

Для Шенберга, по крайней мере, здесь все выступает как сплошной плюс. На протяжении всей жизни он тяготел к жанрам синтетическим — программным, сценическим, вокально-инструментальным. Человек активной до деспотизма творческой воли, Шенберг везде и во всем искал неиспробованных возможностей, неутомимо экспериментировал, ломал, сдвигал жанровые границы, вводил новые элементы, отказывался от традиционных, — создавал наново. Способный поэт, драматург и художник, он испытывал постоянную потребность объединять эти дарования с главным — композиторским¹.

¹ Один из ярких примеров — «Die glückliche Hand», где Шенберг выступает не только как автор сценария, либретто и музыки, но подробнейшим образом разрабатывает и зрительный ряд — расположение актеров, их передвижения по сцене; жестикуляцию, мимику, костюмы, декорации. — все в цвете. Указания изменений света — резких, внезапных — и постепенной смены оттенков — настолько детализированы и точно связаны с определенным тактом, даже аккордом, и несут такую психологическую нагрузку (определенным состояниям соответствует «лейтсвет», а эмоциональные сдвиги сопровождаются световыми «модуляциями»), что роль световой партитуры оказывается почти наравне со звуковой — здесь с полным основанием можно говорить о рождении идеи «светомызыки» (в один год с «Прометеем» Скрябина).

Сочетать разное — в этом для Шенберга всегда таилась особая прелесть, и уже только поэтому идея Sprechgesang'a не могла ему быть чужда.

Но важнее другое. Еще Гете писал: «Достоинство хорошей речи превосходит пение. Ее ни с чем нельзя сравнить. Ее смены и модуляции в выражениях душевных состояний — бесчисленны. Чтобы достигнуть вершин драматичности и страсти, пение должно вернуться к разговорному слову».

Эта апология вполне правомерна, но лишь в определенном плане: речь по своей природе более способна передать индивидуальное, особенное, чем пение. Речь каждого человека в каком-то смысле — его неповторимый «звуковой портрет», единственный в своем роде оттиск данной индивидуальности в каждый данный момент со всеми его обстоятельствами, внутренними и внешними. Одна из существенных тенденций драматического искусства — воссоздание этой неповторимости, которое происходит через речь же — непосредственно. В этом отношении ее действительно «ни с чем нельзя сравнить». Не случайно певцы, тяготеющие к драматической выразительности, к так называемой правде характера, «портретизации», привносят в исполнение речевую характерность — достаточно вспомнить Шаляпина. Музыка, как бы ни «старалась», не может тут конкурировать с речью, ибо скорее способна ухватить всеобщее, типичное: ни один оттенок не воспроизводится в музыке, в пении иначе, как опосредованно, и тем самым индивидуальное автоматически обобщается и «укрупняется».

Что же касается достижения «вершин драматичности», то здесь музыка, пение как раз во многом превосходят речь именно благодаря этой своей способности все «укрупнять», «приподымать».

Шенберга всегда привлекали драматизм, театральность в сочетании с остротой психологических коллизий, «предельных» состояний души, с передачей изменчивых, подвижных внутренних процессов, глубоко индивидуальных, субъективных. Поэтические образы «Лунного Пьеро», удовлетворяя этим наклонностям своей яркой театральностью, обостренностью эмоциональной сферы, как бы наталкивали на идею сочетания в самой манере исполнения обобщающего начала музыки

с индивидуализированностью речи — настолько велика в них роль субъективного, так детализированы душевные движения, и так типичны они, в конечном счете, в своей неповторимости.

Но *Sprechgesang* — не только «синтез синтеза»: он и «компромисс компромисса». И эта его «оборотная» сторона тоже как нельзя более отвечает смыслу цикла.

По справедливому утверждению Г. Штукеншмидта, «Лунный Пьеро» — «дух от духа кабаре»¹. Он связан с кабаре и происхождением, и самим существом.

Еще в декабре 1901 года Шенберг, впервые приехавший в Берлин, был приглашен в качестве дирижера и инструментатора в кабаре «Пестрый театр» («*Buntes Theater*»), только что организованное Э. Вольцогеном — литератором, драматургом и блестящим рассказчиком, который стремился осуществить на немецкой почве идею французских кабаре типа «*Chat noir*» и добился в этом блестящего, ошеломляющего успеха. Хотя его «Пестрый театр» из-за финансовых трудностей продержался недолго, за ним, как грибы после дождя, стали одно за другим возникать литературно-художественные кабаре — такие, как «*Neoropathisches Kabarett*», основанное в 1910 году К. Гиллером, и им же в 1911 году — кабаре «*Gnu*» с авторскими вечерами молодых, еще не печатающихся литераторов, или необычайно популярное кабаре «*Galgenlieder*» для узкого кружка артистов и художников (именно здесь зародился особый тип характерных, гротескных песен, своеобразная манера исполнения которых была ближе к речи, чем к пению) и многие другие. В их репертуаре были куплеты, монологи, мимизированные песни (*gemimte Lieder*); в подобных жанрах выступала Альбертина Цеме, ампула которой — «*disease*» — было широко распространено: пантомимы, драматические сцены, сатирические ревю, танцы. Гартлебен свои переводы из «Лунного Пьеро» Жиро предназначал для одного из литературных кабаре.

Что особо существенно — здесь не делалась ставка на чистую развлекательность. Интересна в этом отношении программная речь, произнесенная Гиллером на

¹ H. Stuckenschmidt. Arnold Schönberg. Atlantis Verlag, 1957, S. 17.

открытии «Неопатетического кабаре»: «Наше понимание понятия пафос совпадает с тем смыслом, который вкладывал в него Ницше: пафос не как размеренная (степенная) пророческая жестикуляция, а как универсальная веселость, как панический смех. Само собой понятно, что мы ни в коем случае не считаем недостойным и неблагородным, если между песенками (chansons) и колкими шуточками рассыпаны серьезные «философемы» — напротив: именно потому, что для нас философия имеет не узко специальное, а жизненное значение, является не делом поучения, морализирования или «потоизвержения», а переживанием, — нам кажется, что она скорее подходит для кабаре, чем для кафедры или поквартального (научного) издания»¹.

И в понимании пафоса как «панического смеха», и в сплетении «серьезных «философем» и «колких шуточек» «Лунный Пьеро» так близок этой декларации, как будто писался под ее непосредственным воздействием. На самом деле просто дух этот «носился в воздухе». И сама парадоксальность Sprechgesang'a с его двойственностью и пародийностью (не речь и не пение; или и речь и пение; или пародия на речь и на пение) — порождение и выражение этого духа.

Это был обретенный голос Пьеро тех лет — Пьеро, который не имеет почти ничего общего со своим простоватым предком из *Commedia dell'arte*. Тот если и был маской, то в совершенно ином смысле, чем мы придаем теперь этому понятию; за той маской ничего не скрывалось, она была обобщенным слепком определенного типа, она ничего не маскировала, а, напротив, в нескольких чертах характеризовала персонаж. Демократичный, активный; то наивно, то хитро интригующий; чаще неудачливый, но неунывающий, обладающий здравым смыслом, живучий, веселый и смешной увальень в белом балахоне — таков был Пьеро. Маска выражала его сущность, а не прятала ее.

К концу XIX века облик его меняется, становится многообразным, а главное, он оказывается маской-личиною, за которой проступает или едва угадывается другое, истинное лицо. Пьеро из балагана переходит в

¹ Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte, Bd. I. «Kabarett».

кабаре, но одновременно пробирается и в поэзию (Верлен, Лафорг, Жиро, Блок, Ахматова), и в графику (Виллет, Бердслей), и в музыкальный театр (Леонкавалло, Стравинский) и так далее. Чем вызвано столь бурное его размножение и широкая миграция в разные области искусства, если не тем, что, по свидетельству искусствоведа той эпохи, «Пьеро — один из типов нашего века, один из типов момента, в котором мы живем, или, вернее, который мы теперь отживаем»¹? Канию, проклинающий и срывающий с себя личину паяца, чтобы обнажить и показать кровоточащее человеческое сердце, скрытое за ней — исключение, «пережиток». Правилom становилось обратное: поиски маски, внешности, за которой можно было бы укрыться, двойника, устами которого можно было бы говорить, исповедоваться и, сохраняя непричастный вид, наблюдать себя со стороны. Традиционная маска смешного неудачника как нельзя более подходит для этого. Надетая добровольно, она окутывает носителя ее облаком иронии, непроницаемым для посторонней насмешки: если я в смешной маске, то ваш смех относится к ней, а не к моему внутреннему «я». Оно так чувствительно и ранимо, что страх перед его непосредственным проявлением заставляет искать условных форм; и лучше притвориться несерьезным и первому посмеяться над собой, чем ждать, что это сделают другие.

Маска Пьеро привлекает художников разных индивидуальностей. Но как бы и чем бы они ни отличались друг от друга и как бы ни разнились между собой обличья Пьеро — в них много общего. «Он знает, что осужден быть всегда на людях, что всякие внешние проявления чувств будут дисгармонировать с его костюмом, что если он не хочет быть прямым посмешищем, он должен стараться быть как можно более фантастичным...»². В нем появилось что-то от манерной грации денди; одинокий, мечтательный и замкнутый, он стал интеллектуалом, он бесплодно мечется в поисках идеала, отчаивается и галлюцинирует, и снова надеется. Вот как характеризует Paul Agéne Пьеро Виллета: «В этих улыбающихся и жестоких рисунках... заключена исто-

¹ А. Симонс. Обри Бердслей. Сб. «Обри Бердслей. Рисунки, повесть, стихи, афоризмы, письма». М., «Скорпион», 1912.

² Там же.

рия целой человеческой жизни. Бледный, как лилия или как мальчишка из булочной, Пьеро Виллета — Пьеро конца XIX века — воплощает в себе все желанья без цели, сумасшедшее властолюбие и жажду славы, абсурдные похождения, чередующиеся с комическим отчаянием поколения, добровольно сузившего свой идеал и все же не могущего удовлетвориться простыми и здоровыми радостями действительности; и когда он глядит на свет месяца, этот месяц в тени облака... кажется ему громадным черепом, катящимся в пустоте небес»¹.

Пьеро Блока истекает клюквенным соком, а его невеста, загадочная Коломбина — то ли картонная кукла, со ли смерть с косою на плече, лезвие которой «серебрится, как опрокинутый месяц, умирающий утром»², ускользает от него, а он лишь мечтательно грустит...

Разве Sprechgesang — не естественный голос этих Пьеро? Пользовавшийся необычайной популярностью в России до и во время первой мировой войны А. Вертинский, выступавший в костюме и маске Пьеро, — тоже ведь не пел и не говорил, а интонировал в особой манере, напоминавшей, вероятно, Sprechgesang...

Завершая разговор о Sprechgesang'e, добавим только, что манера эта слишком специфична, чтобы получить широкое распространение, — это очевидно. Очевидно также, что в сфере мелодического обобщения Sprechgesang неуместен и не может соперничать с пением. Зато с убедительным художественным эффектом он применим в случаях, когда художнику особо важно передать характерное или драматизировать музыкальную речь, выявить в ней индивидуальное, приковать внимание к единичному, особому: в этой ограниченности одновременно заключены сила и слабость Sprechgesang'a.

¹ Приведено у Ю. Слонимской в статье «К истории типа Пьеро». Аполлон, 1912, № 9 и 10.

² А. Блок. Балаганчик.

ФОЛЬКЛОР И КОМПОЗИТОР

Для советской музыкальной культуры вопрос взаимоотношения профессиональной и народной музыки всегда был и остается одним из важнейших. В самые последние годы он приобрел особую практическую и теоретическую остроту, ибо оказался в центре исканий большой группы молодых талантливых композиторов, как в национальных республиках, так и в РСФСР. Произведения их неоднократно вызывали у нас оживленную дискуссию на различных конференциях, организованных СК РСФСР в Москве и Ленинграде, в музыкальной прессе¹. Однако до сих пор нет специальных исследований этой актуальной проблемы. Признавая, что фундаментальным теоретическим монографиям должна предшествовать большая подготовительная работа, целесообразно проводить периодические обсуждения проблемы, свободный обмен мнениями как музыковедов, так непременно и композиторов².

Изложение своего взгляда мне бы хотелось предварить одним замечанием. Тема «фольклор и композитор» трудна не только по существу проблематики. При подходе к ней возникают трудности и индивидуального порядка. Это связано с тем, что для ее изучения необходимы равно большие знания в области и фольклора, и композиторского творчества. Надо честно признаться,

¹ См., например, дискуссию на страницах журнала «Советская музыка», начатую статьей А. Г. Юсфина «Фольклор и композиторское творчество» (1967, № 8; 1968, № 4).

² Такому мобильному решению проблемы призван содействовать, например, один из подготавливаемых в ленинградском Институте театра, музыки и кинематографии сборников «Фольклор и фольклористика».

что мы не богаты такими специалистами. Что касается меня лично, то в фольклоре я информирован лучше и полнее, нежели в области современной музыки. И это вполне объяснимо, хотя сильно мешает при обращении к данной теме. Мне многое неизвестно не только из опыта зарубежных композиторов разных направлений, но и — увы! — из советских произведений: ведь не секрет, что исполнительские и особенно издательские темпы сильно отстают от творческих. И кто знает, может быть в портфелях наших авторов лежат опусы, которые заставят нас вскоре уточнить или даже пересмотреть сформулированные сегодня выводы.

Однако есть аксиома, которая, по-моему, никогда не будет поколеблена: к проблеме использования фольклора в композиторском творчестве не допустим догматический, нормативный подход. Одни композиторы используют фольклор сознательно, другие стихийно; кому-то он близок, кому-то чужд; одни претворяют его прямо, непосредственно, другие ассоциативно или опосредствованно; для одних фольклор — основной источник творчества, для других — лишь часть многих и равноправных; некоторых пленяет образность фольклора, иным импонирует лишь манера народного музицирования и т. д. и т. п.. короче говоря, единого подхода нет и быть не может. Поэтому особенно необходимо преодолеть бытующие до сих пор два крайних взгляда на значение фольклора для композиторского творчества — переоценку и недооценку фольклора. Согласно первому, прогресс современной музыки видится только через обращение к фольклору, согласно второму, его полагают совершенно ненужным сегодня. Оба взгляда глубоко ошибочны, ибо ведут к обеднению творческих возможностей искусства.

Музыковедение явно отстало от композиторской практики в подходе к проблеме фольклорности современной музыки. Мы исследуем народно-песенные истоки и другие приметы национального в творчестве Глинки и Мусоргского, Бородина и Римского-Корсакова и робко, эпизодически касаемся выявления того же у Прокофьева, Шостаковича, Свиридова, почти оставляя в стороне поиски национального языка в творчестве молодежи. Если бы не инициатива журнала «Советская музыка», поместившего несколько статей о сочинениях

с народной тематикой таких композиторов, как В. Гаврилин, Ю. Буцко, Р. Щедрин и некоторых других, мы бы не имели даже аналитических этюдов об этих новейших ярких примерах современного обращения к родному фольклору.

У нас не разработана и общая теория взаимосвязи народной и профессиональной музыки. До сих пор мы удовлетворяемся тремя хрестоматийными аксиомами о типах композиторского претворения фольклора: 1) цитирование народных мелодий, 2) использование отдельных мелодических оборотов, попевок, приемов народной песни и 3) создание музыки национальной по духу, даже без видимых примет народной песенности. Между тем закономерности фольклора, вошедшие в обиход русских композиторов, по-существу исследованы слабо, а приемы создания так называемого национального духа — то есть, по словам В. Одоевского, перевод ощущения национального на технический язык, — и сегодня почти совсем не изучены¹.

Немалые трудности анализа композиторского преломления народного музыкального искусства связаны с тем, что в музыкальном фольклоре многое еще теоретически не осознано. Например, не исследована семантика отдельных выразительных элементов народной музыки — характерных интонаций, устойчивых мелодических попевок; не изучено своеобразие народно-песенного интонирования как живого исполнительского процесса, в котором музыкальная интонация представляет собой сложное, комплексное явление, допускающее неоднозначную композиторскую трактовку. Фольклористика бедна еще достоверными материалами, отражающими реальное бытие народной песни. К тому же некоторые элементы народного пения не могут быть выражены общепринятой нотацией. По удачному сравнению одного фольклориста, ноты песни — как бабочка, засушенная на булавке: в них исчезает «пыльца» живого исполнения, в которой таится неподражаемое своеобразие и обаяние национальной манеры интонирования. (Из сказанного становится очевидным, как сложен путь от искусства к науке об искусстве, если эта наука стремится

¹ В этой связи своевременно, но, к сожалению, одиноко прозвучал серьезный призыв В. Трамбицкого к глубокому изучению национальной музыкальной лексики (см. его статью «Возможности теоретического музыкознания» в журнале «Советская музыка», 1957, № 2).

к познанию явления во всей его глубине и специфичности.) Может быть, именно своеобразие народного пения поражает композиторов при их непосредственном соприкосновении с живым фольклором. Во всяком случае, по отношению к русским «шестидесятникам» XX века можно с уверенностью сказать, что без общения с народом (особенно во время фольклорных экспедиций, в которых многие молодые композиторы участвуют ныне со студенческой скамьи), без непосредственного слухового восприятия народной песни (не по книжке, а «натурно», в деревне, из первых рук!) не возникло бы то новое творческое направление, свидетелями успехов которого мы сегодня являемся. За песнями ездили и записывали их лучшие представители этого направления — В. Гаврилин и Г. Белов, Р. Щедрин и Ю. Буцко, С. Слонимский и Б. Тищенко. И вдруг песня, та самая старинная крестьянская песня, которая, казалось бы, исчерпала себя в произведениях русских классиков прошлого века и уже чуть ли не приравнивалась многими к школьным штампам сухих хрестоматий, — эта старая песня раскрылась по-новому, представ перед музыкантами великим, живым искусством поразительного своеобразия, свежести, красоты и силы! Композиторы поняли, что до сих пор они не знали родную песню, что фольклор жив и далеко еще не исчерпан, что классики использовали по-своему лишь немного из него¹. Оказалось, что живое общение с песней рождает образы новые, оригинальные и в то же время национально-характерные, что фольклор способен значительно обогатить даже самую современную по мышлению музыку. Молодежь повернулась лицом к фольклору.

Показательно, что творческие успехи композиторской молодежи сопровождаются большими достижениями фольклористов. В последние годы ими собраны, записаны и — к сожалению, лишь частично! — опубликованы песни ранее мало известных или совсем неизвестных стилистических слоев русского музыкального фоль-

¹ Разумеется, и кучкисты, и советские композиторы использовали и используют не только старинный фольклор, но и современную им народную песню, деревенский романс, частушку. Подробнее см.: И. Земцовский. Русское в «Русской тетради». «Советская музыка», 1966, № 12; О народном у Свиридова. В сб. «Г. В. Свиридов». М., «Музыка», 1971.

клора. Нотированы звукозаписи таких труднодоступных для обычной слуховой фиксации жанров, как похоронные причитания, свадебные напевы сложнейшей ритмометрической композиции, обрядовые песни нетемперированного строя и другие. Расширяется и углубляется наше представление о русском фольклоре. Ищутся новые пути использования его древних, но свежо, «посовременному» звучащих выразительных средств. Особенно оригинальны поиски темперированного воплощения народно-песенных нетемперированных ладов.

Активная композиторская реакция на своеобразие народной музыки — явление естественное и не новое. Мы знаем, например, как столетие назад песня русского крестьянина вошла в музыку кучкистов, способствуя становлению могучей национальной композиторской школы. В то же время ученые музыканты — В. Одоевский, А. Серов, П. Сокальский и другие — обсуждали проблему ладового и ритмического своеобразия русской песни, ее отличия от европейской музыки и связанные с этим вопросы гармонизации народных мелодий. Позже, примерно в 1920-е годы, в связи с поисками народных основ музыки и, в частности, в связи с появлением значительного числа нотаций фонограмм и развитием акустических обмеров мелодий, вновь вспыхнули дискуссии о небывалом своеобразии фольклора, далеко не исчерпанном классиками, и о его роли в развитии мирового искусства. Об этом писали и на Западе, и в России.

Так, в одном из венских журналов в 1926 году была опубликована статья Э. Фельбера «Возрождение фольклора», в которой утверждалось, что обновление одряхлевшего организма европейской музыки придет именно через омоложение ее путем вливания свежей, «здоровой крови фольклора». Несколько позже Б. Барток назвал народную песню исходным пунктом для музыкального возрождения наших дней. По его мнению, крестьянский фольклор, мало задетый новейшей цивилизацией, должен стать основой обновления профессионального творчества. «Уходить корнями в прошлое для художника не только право, — писал Барток, — это необходимость»¹. Творчество самого Бартока гениально доказало справедливость его слов.

¹ Б. Барток. О значении народной музыки. «Советская музыка», 1965, № 2, стр. 99.

Для молодой многонациональной советской России вопрос использования фольклора был особенно актуален. Это понятно: ведь многие народы впервые становились на путь создания профессиональной композиторской школы. Но и русские музыканты возлагали на фольклор большие надежды, мечтая о новом расцвете искусства, опирающегося на народное творчество. Было в ту пору много горячих споров и серьезных заблуждений. Однако тогда же были высказаны мысли, существо которых не устарело и сегодня. Для примера напомним забытые, острополемические и подчас парадоксальные выступления А. Авраамова¹. Отметая увлечения и ошибки, находишь в его трудах и деятельности немало ценного и жалеешь, что эти ценные зерна не получили в дальнейшем органичного развития.

Авраамов писал о претворении в жизнь лозунга «лицом к деревне». Он напомнил забытую истину: в деревне есть песни; они демонстрируют высочайший художественный уровень народного мелоса, потрясающий дар хоровой импровизации и своеобразный лад, передать который бессильна наша нотная грамота². Особое внимание уделял А. Авраамов фольклорным ладам. Он исходил из верных предпосылок и ратовал за научный подход к фольклору, видя в науке надежного помощника творчества.

«Только то, что живет в музыкальном сознании народа, в его песне, достойно внимания и изучения; голос — неподкупный музыкальный инструмент, и только на живой песне строит автор свою гипотезу»³. «Основа грядущего искусства может быть найдена лишь в натуральной системе тонов народной музыки России и Востока, в системе, доказавшей свою жизнеспособность творческим опытом многих поколений»⁴.

¹ А. М. Авраамов (1886—1944) — музыковед и композитор, автор пролеткультовской «симфонии гудков», создатель 48-тоновой темперации и так называемой «синтетической музыки» (на звуковой киноплёнке), поборник НЭМ — «новый эры музыки», связанной с ее технизацией и электрификацией, а также исследователь взаимоотношения народного и композиторского творчества.

² А. Авраамов. Историческая ответственность. «Советское искусство», 1925, № 2, стр. 72—75.

³ А. Авраамов. Проблема Востока в музыкальной науке. «Русский современник», 1924, кн. 3. стр. 225.

⁴ Там же, стр. 227.

В статье под характерным названием «Фольклор и современность»¹ Авраамов четко изложил свою позицию. Он писал: «Почему-то у нас господствует взгляд на музыкальный фольклор как на нечто отжившее свой век, и к попыткам его возрождения относятся как к глубоко социально-реакционным». Признавая возможность и «реакционного возрождения» фольклора, Авраамов показал путь его «революционного возрождения». Последнее осуществимо благодаря тому, что народная песня в своей «ладовой структуре содержит революционнейшие в музыкальном смысле элементы, — она указывает современной музыке, задыхающейся в тисках 12-ступенной темперации, путь в будущее; изучение ее подлинного ладового строя дает ключ к решению, казалось бы, неразрешимой задачи: как приблизить современную музыку к массовому восприятию, не впадая в опрошенство, в шаблонный примитив, в уличный жаргон... Строй песни не укладывается в западноевропейскую мажоро-минорную систему; подлинная реставрация ее требует расширения мелодико-интонационных средств современной музыки — и не в сторону политональных или четвертитонных ухищрений, но в сторону логического обогащения системы новыми элементами натуральных звукорядов, при всей своей новизне и оригинальности, глубоко оправданных физиологически и потому впечатляющих с первого же раза даже предубежденного слушателя (разрядка моя. — И. З.)»².

Мне кажется, что сопоставление метода «четвертитонных ухищрений» с методом «традиционалистов», лишь обогащающих сложившуюся систему элементами фольклора, является и сегодня актуальным. Творческие споры в этой области продолжаются, и было бы непросительным догматизмом отстаивать лишь один какой-нибудь метод. Композиторы разных индивидуальностей ищут и находят своеобразные пути создания новой музыки, по-современному народной. Я бы хотел только напомнить в этой связи очень плодотворную, на мой взгляд, точку зрения М. Гнесина. Он, между прочим, не считал неосуществимой даже перестройку музыкальной

¹ Опубликована в журнале «Современная музыка», 1927, № 22, стр. 286—287.

² А. Авраамов. Фольклор и современность. «Современная музыка», 1927, № 22, стр. 287.

системы с учетом «промежуточных» по отношению к 12-полутоновой системы интонаций, но не полагал ее обязательной. Гнесин считал, что творчество советских композиторов должно слиться с народным творчеством в единое неразрывное целое. «Народ — наш учитель, — писал Гнесин, — давший нам задание развить его песни»¹. Авторская индивидуальность не пропадает при обращении к фольклору, наоборот: «художественное самоограничение питает здесь художественную фантазию»². К тому же, по Гнесину, даже простая обработка народной песни есть плод истинного творчества. А главное, — работая над песней, композитор не только учится у народа, но и перевоспитывается. Гнесин сформулировал глубокий тезис, и сегодня звучащий остро злободневно: «Чуткое вслушивание в подлинные народные интонации может найти отражение и в творчестве, не выходящем за пределы общеевропейской системы, способствуя появлению новых моментов в формообразовании» (разрядка моя. — *И. З.*)³.

Последняя мысль представляется мне особенно плодотворной, ибо она показывает фольклор как стимулятор оригинальных творческих идей, что крайне важно для прогресса музыкального искусства.

Со своей стороны, мне хочется обратить внимание композиторов на перспективность целостного восприятия народной песни. Разрабатывая фольклор, целесообразно проникнуть не только в тонкости его интонационной выразительности, но и в художественно-образную и жизненную целенаправленность, функциональность всех его выразительных средств. Можно развивать, например, не просто напевы весенних песен, но само народное мышление, выработавшее особые приемы мелодического претворения образов кличей, зовов. Можно попытаться осмыслить и развить дальше саму направленность той имитации реальных плачевых интонаций, которая сложилась в практике фольклора для выражения образов горя, печали, тоски. То же можно сказать и по поводу иных видов народной музыки: импро-

¹ М. Гнесин. Музыкальный фольклор и работа композитора. «Музыка», 1937. № 20.

² Там же.

³ Там же.

визируемых многоголосных песен, бесконечных хороводных мелодий, завораживающих своей ритмикой свадебных напевов, и т. д.

Целостное восприятие народной песни предполагает учет не только ее мелодики и назначения, но также и манеры исполнения — той самой «пыльцы» живого интонирования, о которой говорилось в начале статьи. В исполнительской манере каждого народа есть нечто существенное, специфическое, непереводимое в иной исполнительский стиль. Больше того: манера пения является одним из самых устойчивых элементов народной традиции, а потому признаком не только образным, но и этническим. Творческое развитие манеры пения может привести к подлинно новаторским достижениям, но все же не следует забывать и о консервативной стороне народных традиций, о чем со всей определенностью писали еще К. Маркс и Ф. Энгельс¹. В устойчивости манеры пения таится великая сила. Но она же является одним из серьезнейших барьеров, существующих, например, в быту между крестьянской и композиторской музыкой, причем не только современной. Многим встречались поклонники искусства хора имени Пятницкого, не приемлющие даже «Ивана Сусанина» Глинки, — казалось бы, и в том и в другом случае глубоко национальная музыка, лишь существующая в резко различных исполнительских манерах. Мне вспоминается рассказ Е. Линевой о крестьянах, не узнавших своих деревенских песен в исполнении академического хора. «По-немецки поют!» — говорили они.

Было бы неверным выводить из подобных фактов необходимость сохранения народной традиции в целостности. Напротив, эту традицию надо развивать, равно как и самый эстетический вкус народа, диапазон его восприимчивости. Деревня, принявшая заморскую по происхождению гармонику, должна в конце концов органично и глубоко принять и симфонический оркестр. Советского музыканта не может не волновать эта сторона развития искусства, — ведь он творит для народа.

В заключение мне хочется подчеркнуть, что целостное восприятие народной песни в наибольшей степени

¹ Подробнее см.: В. Е. Гусев. Эстетика фольклора. Л., «Наука», 1967, стр. 236—237 и др.

способствует формированию несхожих композиторских индивидуальностей. Фольклор как явление не только искусства, но и жизни открывается тогда в такой широте, в таком богатстве и многокрасочности, что каждый музыкант найдет в нем нечто свое, особо близкое его личной художественной натуре.

Фольклор — многовековая, миллионоустая лаборатория-кузница художественного воплощения народного характера, народных идеалов, национального стиля. Фольклор — великое искусство и потому великая, вечно живая школа. Современное искусство получило возможность широкого общения с народным творчеством. В результате такого общения возникают и будут возникать самые разнообразные опусы — от произведений, лишь ассоциативно родственных фольклору, до таких, в которых авторы ищут конкретных путей осознания стихийного мастерства фольклора.

Наука еще многое не осознала в музыкальном фольклоре. Не исключено, что композиторская практика кое в чем опередит научный прогресс, — как это было уже с фактом признания хорового многоголосия русской песни — теоретического признания, намного запоздавшего по сравнению с использованием подголосочного многоголосия в русской классической музыке. Но и фольклористика обязана помочь композиторам глубже и шире знакомиться с вновь открытыми пластами народной музыки, обладающей такой художественной силой, которая не тускнеет с веками.

О НЕКОТОРЫХ ФОРМАХ ДИАТОНИКИ
В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

В современной музыке существуют разные сложные ладовые системы — одноименный 10-ступенный мажоро-минор, параллельный 8-ступенный мажоро-минор, 11-ступенный однотерцовый, полный 12-ступенный. Наряду с ними в творчестве ряда композиторов можно найти закономерности, связанные с особыми системами, образуемыми из широкого круга ладов народной музыки. Формирование этих систем в западноевропейской музыке намечается уже в творчестве К. Дебюсси. Наиболее ярко их использовал в своих произведениях Б. Барток, теоретически и практически доказавший, что период «европеизации» песенного материала и подчинения его гомофонно-гармонической тональной фактуре¹ окончательно завершился.

В данной статье мы ограничиваемся описанием лишь такой системы, которая возникает на основе особых октавных ладов (или их отрезков) музыки народов, географически расположенных близко друг к другу и связанных культурными традициями — поляков, венгров, словаков. Композиторы разных поколений и разных творческих направлений — Б. Барток (1881—1945), К. Шимановский (1882—1937), Э. Сухонь (1908), П. Кадош (1903), И. Крейчи (1904), И. Селеньи (1904) — опирались на народную музыку своих стран и использовали ее особенности весьма индивидуально. Но все они стремились привлечь те глубинные слои музыкального фольклора, которые не были известны профессио-

¹ Б. Асафьев. Русская музыка. Л., 1968, стр. 103.

нальной музыке XIX века. В их произведениях мы находим столько сходных образцов, что они позволяют говорить о некоторых принципах создания особой сложной натурально-ладовой системы.

Эта система возникает из смешения ладов разных форм диатоники¹, которые вслед за А. Сохором можно назвать первой (белоклавишной), второй и третьей гептатониками².

Схема

The image displays 14 musical scales, each on a five-line staff with a treble clef. The scales are arranged in two columns. The first column contains: Дорийский (Dorian), Фригийский (Phrygian), Лидийский (Lydian), Миксолидийский (Mixolydian), Эолийский (Aeolian), Локрийский (Locrian), and Ионийский (Ionian). The second column contains: Ионийско-эолийский (Ionian-Aeolian), Эолийско-локрийский (Aeolian-Locrian), Локрийский уменьшенный (Locrian diminished), Эолийско-ионийский (Aeolian-Ionian), Фригийско-дорийский (Phrygian-Dorian), Лидийский увеличенный (Lydian augmented), and Лидийско-миксолидийский (Lydian-Mixolydian). Each scale is represented by a sequence of notes on the staff, with some notes marked with sharp or flat symbols to indicate their specific pitch.

¹ Наиболее раннее указание на возможность существования разных форм диатоники сделал Л. Бардош. См. «*Studia memoriae Bela Bartók sacra*». Budapest, 1957, S. 241.

² А. Сохор. О природе и выразительных возможностях диатоники. «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 4. М.—Л., 1965, стр. 165, 168. В схеме «А» и далее в тексте используется предложенная Сохором терминология, которую, однако, надо считать условной. Она лишь приблизительно отражает специфику данных ладов, каждый из которых является самостоятельным, а не результатом смешения общезвестных натуральных ладов.

Фригийско-ионийский

Лидийский дважды увеличенный

Миксолидийский дважды увеличенный

Лидийско-фригийский

Ионийско-локрийский¹⁾

Эолийский дважды уменьшенный

Локрийский дважды уменьшенный

¹⁾ Любопытно, что этот лад типичен, например, для испанской народной музыки. См. Друскин. История зарубежной музыки. Вып. 4, М., 1987, стр. 508

Остановимся вкратце на общей характеристике приводимых в схеме особых ладов.

Лады этих форм диатоники имеют не одинаковое распространение в фольклоре рассматриваемой области Европы. Наиболее часто можно встретить лидийско-миксолидийский лад (так называемая «подгалянская гамма»), ионийско-эолийский (совпадающий с мелодическим мажором), эолийско-ионийский (совпадающий с мелодическим минором)¹⁾, эолийско-локрийский из второй гептатоники и фригийско-ионийский из третьей.

Несколько приводимых в примере 1 мелодий польских (а, б)²⁾, венгерских (г, д, е, ж)³⁾, словацкой песен (в)⁴⁾ показывают некоторые из этих ладов.

¹⁾ Б. Широла указывает на этот лад как типичный для хорватской народной песни. См. «Studia...», стр. 91.

²⁾ «Od Tatr do Baltiku» (zest. A. Chybiński). Warszawa, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1958, стр. 32, 144. См. также стр. 14, 18, 28, 37, 40.

³⁾ В. Bartók, Z. Kodaly. III A. Lakodalom, Académiai kiadó, Budapest, 1955, NN 248, 900, 620, 77;

⁴⁾ Н. Riemann. Musiklexikon, 1967, S. 1054.

E j . se, skąd i . dajes, chlop . ce? E j, i . dem od kò . ni .
 A choć . by od dajew . cy . ny, to flówa mi za . bro . ni .

W ka . li . no . wym las . ku adra . dsi . leś mni e jaś . ku,
 adra . dsi . leś mnie jak pies, u te . raz , mnie nie chces .

Dy . bych był foj . tu syn, uim co bych u . ro . bił:
 a . nu bych pro . dał, dę . ti bych ros . dał, sãm bych na voj . nu usãł .

Męg . fo . gad nãm, de mår Ké . sò
 Bę tót az . a saok saęp ü . do

Ha . rag . saik a gaa . da, Hogy minh itt mu . la . tunk,
 Vi . gye el a há . cõt Majd minh itt ma . ru . dunk!

Mu . ssi . ka saól han . gos . san, La . bam jar . ja nyo . mos . san
 Mu . esi . ka saól han . gos . san La . bam jar . ja nyo . mos . san .

Lē á ny om, lē . a . [nyom], ker . be li vi . rá gom,
 saa lasa . lak el ar . én ke sem a lúl
 Lē a ny . om lē a nyom, ker be li vi rá gom,
 saa lasa lak el ar én ke sem a lúl

Лад мелодий *a*, *г* можно трактовать как лидийско-миксолидийский с устоями соответственно на звуках *ре* (*a*) и *соль* (*г*). Другие примеры более сложны. Так, например, в мелодии *б* имеется переменность между *фа* миксолидийским и *фа* ионийско-эолийским, то есть смешиваются лады разных форм диатоники. В словацкой песне (*в*) ясно прослеживаются черты неоктавного строения, сказывающиеся в переменности между мажорными тетра хордами (*соль* — *до* в первом, *до* — *фа* во втором построениях) и неполным ионийско-эолийским гептахордом от *ре*.

Венгерские народные мелодии (*г*, *д*, *е*, *ж*) в еще большей степени, чем предыдущие, поражают наш слух особыми закономерностями ладо-интонационного строения. Совершенно замечательный пример интервальной симметрии двух начальных мотивов — восходящего ионийского пентахорда и нисходящего фригийского тетра хорда — выявляет ионийско-эолийский лад от *соль* в песне *д*. В следующей мелодии (*е*) возникает аналогичная симметрия начального и заключительного мотивов. В последнем примере (*ж*) наиболее отчетливо проступают черты тетра-, пента- и гексахордального строения песни. Можно выделить тетрахорд в пределах уменьшенной кварты, типичный для второй формы диатоники, эолийские пентахорды с переменными устоями, ионийский гексахорд и лидийский тетрахорд. Такое разнообразие ладовых сфер в мелодии, диапазон которой не превышает малой септимы, создает довольно обширный общий звукоряд из девяти звуков. Это очень важ-

ный момент для дальнейших рассуждений о сложной натурально-ладовой системе в профессиональной музыке.

Все приведенные мелодии являются диатоническими, хотя и не укладываются полностью в привычную «белоклавишную» диатонику (то есть первую гептатонику). В них каждый звук является самостоятельной ступенью, обладающей определенной функцией устойчивости или неустойчивости по отношению к постоянной или временной тонике¹. Относительно примера б можно говорить о наличии «подвижной диатоники», а примеров в, е, ж — как о результате сложных диатонических ладообразований с элементами «подвижной»².

Из всех ладов особых разновидностей диатоники в музыковедческой литературе наиболее известен лидийско-миксолидийский. В польском музыкознании его называют «подгалянской гаммой», так как он встречается преимущественно в музыке жителей Подгалья — гуралей. Венгерский исследователь Э. Лендваи называет его «акустической гаммой»³ по той причине, что его звуки совпадают с рядом обертонов — с первого по одиннадцатый. Это совпадение, однако, приблизительное. Седьмой и одиннадцатый обертоны (то есть *си-бемоль* и *фа-диез*, если основным звуком будет *до*) не получили широкого применения в музыке в силу их отличия от наиболее употребительных строев. Главное, разумеется, не в этом, а в том, что этот лад и другие, не укладывающиеся в привычную для нас диатонику, не являются теоретическим изобретением, а интонационно живут в народной музыке нескольких соседних народов в центре Восточной Европы.

Сохор в своей уже упоминавшейся работе с осторожностью пишет об использовании ладов разных форм диатоники в художественной практике и не приводит

¹ В понимании диатоники автор придерживается определения Х. С. Кушнарева, согласно которому она «охватывает тона, каждый из которых (теоретически) может принять на себя функции ладовой тоники... тона хроматического звукоряда этой возможностью не обладают». Х. С. Кушнарев. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958, стр. 327.

² Ф. Рубцов. Основы ладового строения русских народных песен. Л., 1964, стр. 53 и 89.

³ E. Lendvai. Introduction aux formes et harmonies Bartókien-nes. В сб. «Bartók. Sa vie et son oeuvre». 1956, p. 126;

убедительных примеров. Очень интересные образцы использования «подгалянской гаммы» в профессиональной музыке имеются в работах польского музыковеда К. Новацкого о балете Шимановского «Харнаси»¹ и в указанной работе Лендваи.

Новацкий просто перечисляет примеры использования этого лада в связи с привлечением Шимановским гуральского фольклора. Лендваи пытается объяснить строение этого лада, как уже указывалось, законами акустики, причем называет его наиболее типичной формой диатоники в произведениях Бартока. Как и Новацкий, он рассматривает в качестве диатоники лишь одну эту ладовую разновидность — лидийско-миксолидийскую.

Однако у ряда современных композиторов мы встречаем все лады трех различных форм диатоники как в единичном использовании, так и в сложных сочетаниях, образующих многозвучную систему. Для них они играют примерно такую же роль, как для композиторов Могучей кучки — общеизвестные натуральные лады.

Анализ произведений Шимановского, Бартока, Сухоня и других выявляет указанные ладовые разновидности, разумеется наряду с мажоро-минором, хроматикой и иными средствами выразительности современной музыки. В целом они используются эпизодически, не становясь основой крупных форм, но в ладоинтонационном отношении выявляются ярко и определенно. Они привлекаются как новый, свежо звучащий звуковой материал и смело вводятся каждым из этих композиторов как средство ладовых мутаций. Характер трактовки при этом совершенно различен у названных композиторов и находится в единстве с общим направлением стиля каждого из них.

Шимановского с его тяготением к поэтическому лиризму и хрупкости музыкального интонационного строя привлекает необычная красочность звучания этих ладов, их своеобразная интонационная выразительность. «Наступило наконец освобождение: выход из заколдованного круга последовательного хроматизма, в кото-

¹ K. Nowacki. Rola folkloru góralskiego w Harnasiach. В сб. «Karol Szymanowski». Warszawa, 1964, str. 214.

ром музыка прошлого почти задышалась»¹, — писал композитор в 1925 году. И этот «выход» Шимановский нашел в народной музыке, в частности, в ее ладовой свежести. В балете-пантомиме «Харнаси», во Втором квартете (тема фуги), мазурках (№ № 1, 2, 4, 8, 9, 13, 16), Курпевских песнях, Четвертой симфонии мы находим различные лады этих форм диатоники.

Очень интересно трактуется Шимановским фригийско-ионийский лад (третьей формы диатоники) в Мазурке ля мажор № 2. Семь его звуков послужили материалом для трех вертикальных комплексов, представляющих собой близкие к секундаккордам «микстуры» (утолщение голоса). В верхнем голосе можно услышать тональность соль минор. Однако движущиеся по большим секундам созвучия нивелируют ее, образуя столь излюбленный Шимановским колорит целотонности:



Балет-пантомима «Харнаси» создавался Шимановским в течение восьми лет. В нем отразилась кропотливая и долгая работа композитора по записи и изучению народной музыки Подгалья. Это произведение насыщено ладами второй формы диатоники, которые появляются и в связи с цитированием народных мелодий, и в результате стремления композитора воссоздать «интонационный дух» народной музыки. Один из основных приемов развития музыкального материала в «Харнаси» — это прием разнотемного полифонического изложения. Он позволяет композитору строить многослойную, полиладовую и политональную фактуру, изысканную по оркестровке, необычайно колоритно и красиво звучащей. В этом произведении ясно выразилась свойствен-

¹ К. Шимановский. Избранные статьи и письма. Л., 1963, стр. 54.

ная стилю Шимановского тенденция к поэтизации фольклора.

Нижеследующий пример из II акта балета «Харнаси» показывает типичное изложение музыкального материала в этом произведении: три мелодических пласта движутся на фоне органного пункта, образующего тональный центр. С ладовой стороны здесь преобладает звучание лидийского *си*, на фоне которого проходят мелодически выделенные характерные интонации одноименных лидийско-миксолидийского (2-й такт) и лидийского увеличенного (с увеличенной квинтой на I ступени, то есть с высокой V ступенью, такты 3—4).

The image shows a musical score for a trumpet and piano. The top staff is for the trumpet (Trp) and the bottom staff is for the piano. The music is in 2/4 time and features a complex melodic structure with chromaticism and a diatonic base. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *e*, and *avvivando*. The piano part features a rhythmic accompaniment with triplets and a melodic line with triplets. The trumpet part has a melodic line with triplets and a chromatic scale-like passage.

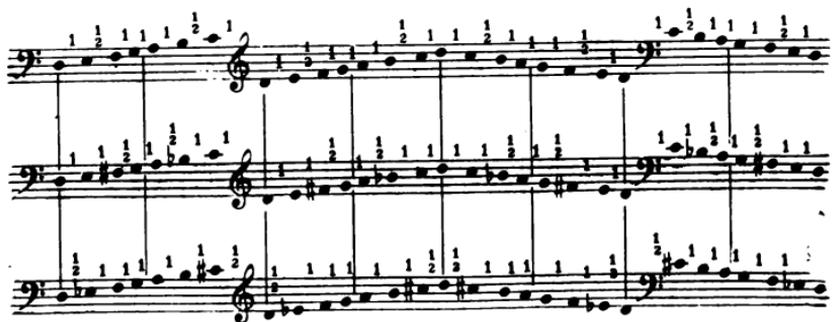
Важно отметить, что если в более ранних по времени создания произведениях у Шимановского такие многозвучные комплексы возникали в результате увлечения крайней хроматикой, то в «Харнаси» ясно слышна их диатоническая основа. Объединение нескольких ладовых сфер в пределах замкнутого построения позволяет рассматривать их как сложную натурально-ладовую систему. Ее девятиступенный звукоряд объясняется не хроматикой и альтерацией, а смешением самостоятельных оригинальных ладоинтонационных ячеек.

У Бартока — композитора с более конструктивным типом мышления — отчетливо выявляется тенденция к ладовому обновлению музыки путем творческого и очень новаторского, революционного по своей сути, осмысления закономерностей народной музыки разных народов. Смещение своеобразных черт этой музыки и сочетание их с нормами развитой мажоро-минорной

гармонии наложили печать неповторимости на сочинения этого мастера. В немалой степени новизна и необычность музыкального языка Бартока, подчас кажущиеся выдуманными, объясняются тем, что он сумел найти, вскрыть и использовать такие слои музыкального народного искусства, о которых до него никто не подозревал. Совершенно исключительное значение для него имеют чутко услышанные и осознанные им необыкновенные свойства диатоники — свойства симметрии. Они присущи как известным натуральным ладам, так и тем, о которых идет речь. Последние мы находим в изобилии. Кроме тех примеров, что приводит Лендвай, можно упомянуть финал Концерта для альта с оркестром, вторую часть Сонаты для скрипки № 2, Квартеты № 2, № 3, № 4 и еще многие другие произведения. В них лады особых форм диатоники встречаются и в мелодическом, и в гармоническом изложении. Примечательно и ново то, что они трактуются композитором многообразно: и как октавные, и как сочетание тетра- и пентахордов, отстающих на тон или полтона друг от друга, и как ладовые мутации — в общем, со всем разнообразием, какое можно найти, с одной стороны, в музыкальном фольклоре, с другой, — в современной композиторской технике.

Рассматривая интервальную структуру звукорядов всех ладов, условно расположенных от *ре*, установим две точки, от которых все звуки располагаются вверх и вниз (или вправо и влево) в определенном порядке, образуя симметрию. Назовем эти точки осями симметрии диатоники. Первая ось будет совпадать со звуком *ре*, вторая — воображаемая — будет находиться между звуками *соль* и *ля*:

Схема В



Симметрия интервального строения является зеркальной относительно любой из этих осей потому, что любой интервал отражается в равный по величине, как тоновой так и ступеневой, но противоположного направления (например, восходящая чистая квинта переводится в нисходящую чистую квинту, восходящая малая терция — в нисходящую, причем все звуки входят в данную диатонику). Схема позволяет нам наглядно представить некоторые закономерности.

Для сравнения расположения осей представим каждый из ладов первой, второй и третьей гептатоники в виде рядов чистых квинт вверх и вниз от тоники:

10

Схема С

The image displays musical notation for 'Схема С'. It consists of two main columns of seven staves each, and a separate section at the bottom with four staves. The notation is written in treble clef. The first column shows a sequence of notes on a staff, with some notes marked with a circle below them. The second column shows a similar sequence, but with a key signature of one flat (B-flat) and a sharp sign (#) at the end of the staff. The bottom section shows four staves, each with a key signature of one flat and a sharp sign (#) at the end of the staff. The notes are arranged in a way that illustrates the symmetry of intervals in the diatonic scale.



Как видно из приводимой схемы, во всех случаях порядок последования осей и их местоположение в звукоряде являются всегда постоянными и не зависят ни от функциональных отношений, ни от того, какой звук является тоническим. Такое сходство нельзя объяснить случайностью, поскольку оно вскрывает уравновешенность, стройность, строгую логичность в строении каждого из ладов и всей их системы. Мы обнаруживаем в этом разнообразии общность какого-то высшего порядка.

Так что же такое симметрия диатоники? Видимо, ответ на этот вопрос надо искать не только в музыке. Как известно, это понятие математическое. Действительно, законы симметрии проявляются в других видах искусства и в природе. В книге одного из величайших математиков XX века, Г. Вейля «Симметрия»¹ рассматриваются многие примеры изобразительного искусства, живой и неживой природы, анализ которых позволяет автору прийти к выводу о том, что в симметрии и ее многих разновидностях проявляется общий закон природы. Видимо, и в данном случае мы сталкиваемся с проявлением этого закона. Но музыка — искусство, и поэтому помимо математических закономерностей, то есть объективных, она связана с закономерностями семантическими. Все это можно проследить в явлении симметрии.

С точки зрения математической симметрии лачные построения выявляют нам как бы материальную сущность музыки, поскольку она оказывается подчиненной тем же законам, что и другие формы материи. Но музыка существует во времени и интонационном «живом» звучании, она разворачивается в одном направлении.

¹ Г. Вейль. Симметрия. «Наука». Главная редакция физико-математической литературы. М., 1968.

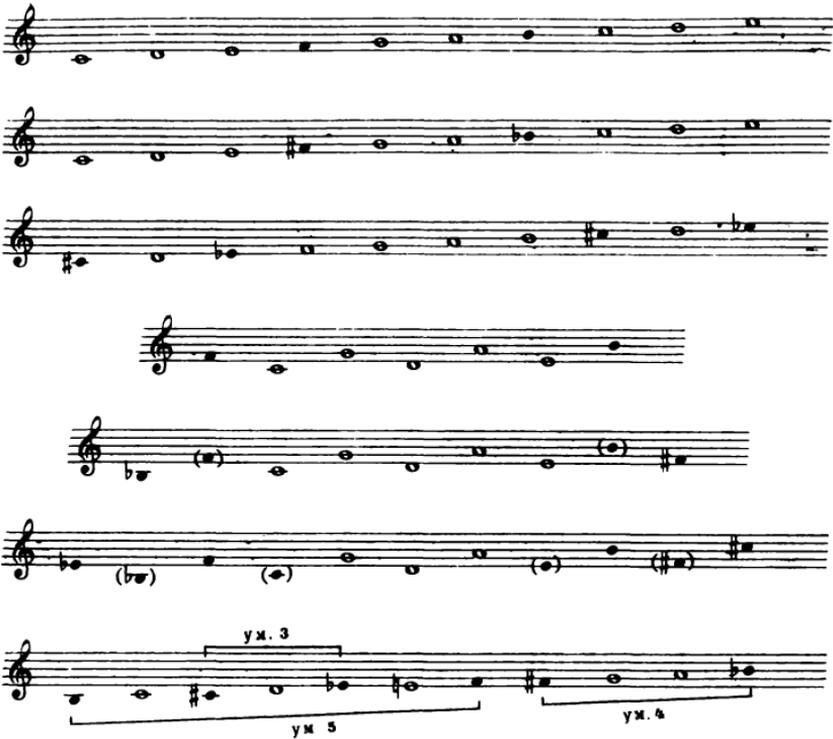
Поэтому законы симметрии тоже оказываются как бы перенесенными в необратимый временной поток. Поясняя свое понимание симметрии, Вейль рассматривает все явления в пространстве с точки зрения «математической философии левого и правого»¹. С этой позиции математической абстракции он пользуется возможностью обратимости времени и произвольности выбора (что является правым, а что — левым). В музыке время не обратимо, а движение вверх и вниз и аналогично ему вправо — влево имеют разное семантическое значение. Это очень отчетливо проявляется в сопоставлении таких симметричных, а потому мелодически противоположных ладов как ионийский и фригийский. Использование в музыке принципа обращения тем, интервалов в построении аккордов, основанного на симметрии, позволяет получать качественно новый результат при сохранении скрытой, но строго соблюдаемой закономерности. Примерами могут служить два «лица» темы Петушка в опере Римского-Корсакова «Золотой петушок» или противопоставление взаимно симметричных доминант-септаккорда и септаккорда II ступени минора в качестве символов жизни и смерти в «Тристане и Изольде» Вагнера.

Как уже упоминалось, принцип зеркальной симметрии широко использовался Бартоком с целью ладового обновления. Именно симметрия оправдывает, а вернее объясняет ряд примеров его техники. Почему же именно этот композитор пришел к симметрии? Решающее значение имел тот факт, что Барток изучал и синтезировал, в значительной степени и сознательно, как ученый, разные формы диатоники. Только сопоставление такого ладового разнообразия, какое мы встречаем в его произведениях, могло вскрыть и обнажить закономерность симметрии.

Еще несколько слов о структурных особенностях этих ладов. Интонационный склад песен — венгерских, словацких, польских — часто отмечен оборотами пентатоники. Соотношение устоев и неустоев в первых двух гептатониках явно обрисовывает остов пентатоники, в третьей — трихорд в квинте из звуков, являющихся осями симметрии:

¹ Г. Вейль. Симметрия, стр. 147.

Схема D



Каждая из форм диатоники имеет свой характерный интервал, который как бы устанавливает ее границы (см. схему «D», где крайние звуки каждого квинтового ряда образуют этот характерный интервал). Для первой гептатоники им будет уменьшенная квинта, для второй — уменьшенная кварта, для третьей — уменьшенная терция. Они образуются теми звуками, которые для данной формы диатоники являются крайне неустойчивыми¹.

¹ В первой гептатонике на звуках, образующих ее границу (в схеме — *fa* и *si*) возникают лады лидийский и локрийский, то есть мелодически противоположные, симметричные, с противоположным семантическим значением. В двух других разновидностях диатоники прослеживается аналогичное явление. Во второй гептатонике на звуке *fa-диез* — локрийский уменьшенный лад, на симметричном ему *si-бемоль* — мелодически противоположный лидийский увеличенный; в третьей — на звуке *do-диез* — локрийский дважды уменьшенный, на симметричном ему *mi-бемоль* — лидийский дважды увеличенный.

Их интонации широко привлекались Бартоком и в тематических (горизонтальных) и в гармонических (вертикальных) построениях.

Эти общие признаки ладов разных форм диатоники послужили для Бартока в той или иной степени основой выработки новых средств композиторской техники. Последние способствовали необычайной яркости и неповторимости всего его творчества. В создании сложной системы на основе народных ладов он сумел достигнуть такого же совершенства выражения, как и в области хроматики. Обратимся к примерам.

Очень свежо звучат заключительные 25 тактов пьесы «Musettes» из «Музыки на вольном воздухе». Изложение предельно просто в соответствии с пасторальным характером музыки. Необычность звучания возникает из-за двух необычных ладовых сфер, разделяющих музыкальную ткань по горизонтали, — *ре* лидийско-миксолидийского (в мелодии) и *ре* лидийско-фригийского (остинатный бас). Они имеют общий звуковой состав, кроме VI ступени, неустойчивость которой традиционна.

Более сложный пример синтезирования различных ладо-интонационных ячеек в единое мелодическое целое имеется в одном из тематических образований этой же пьесы. Нисходящее поступенное движение мелодии обрисовывает семиступенный фригийско-ионийский лад, восходящее — мелодический минор с вкрапленными хроматизмами. Метроритмическое изложение, а также

возврат мелодии к звуку *фа-диез* скрадывают тональный устой; он сохраняется лишь в басовом остинатном созвучии. Между тем, приводимое тематическое построение обладает с интервальной стороны свойствами зеркальной симметрии, которая придает ему структурное единство при намечающейся переменности устоев¹.



Из сложной системы объединения народных ладов родился каданс одного из самых совершенных произведений Бартока — Дивертисмента для струнного оркестра. Он образован противоположными по направлению мелодическими линиями лидийского (восходящая) и фригийского (нисходящая) ладов:



К аналогичному приему композитор прибегнул и ранее, в кадансе финала Пятого струнного квартета.

Вышеприведенные отрывки (хотя в них и смешиваются необычные лады, но в небольшом количестве) представляются довольно простыми для анализа. Наряду с ними встречаются и многозвучные объединения

¹ В схеме не отражены звуки *до-диез* и *ми-диез*, имеющие явный характер проходящих хроматизмов.

значительного количества ладов всех форм диатоники. Тональность таких, иногда протяженных по масштабу, построений, определить трудно или даже невозможно, так как она нивелируется недостаточным ощущением тоники.

Такие приемы композитор особенно часто использует в связующих или предыктовых разделах формы, то есть там, где требуется нагнетание ладотональной неустойчивости. Вместе с тем, эти разделы как бы слагаются из небольших, единых по характеру отрезков, каждый из которых представляет собой разбираемые ладовые образования полностью или частично.

Во многих произведениях (Сонате для двух фортепиано и ударных, ч. I, от 154 т., 405 т., 309 т., «Музыке для струнных, ударных и челесты», ч. IV, с 235 т., Втором скрипичном концерте, ч. III, с 241 т., Концерте для оркестра, ч. V, от 533 т.) этот прием имеет даже фактурное и метро-ритмическое сходство. Ограничимся приведением лишь одного отрывка из финала «Музыки для струнных, ударных и челесты». Это пример построения, подготавливающего коду, в виде свободно вступающих имитационных голосов. Каждый из них обнаруживает большой интерес с точки зрения ладовой. Впрочем, как и тональный момент, ладовое начало вуалируется метро-ритмом. Прослушивая каждый голос в отдельности, мы обнаруживаем, что он представляет собой сочетание разных ладов, а не хаотическое последование звуков. Правда, в такой трактовке исчезает привычный оттенок натурально-ладовых интонаций. Композитор подчиняет их интервальное строение и интонационную необычность созданию иного эффекта — смятения.

7 235

The image shows a musical score for piano and celeste. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The second staff is a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. The third staff is a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. The fourth and fifth staves are empty. The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement, with various dynamics like 'p' and 'f' indicated.

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти стaves. Верхний став — мелодическая линия в G-мажоре. Второй став — басовая линия в G-мажоре. Третий став — басовая линия в G-мажоре. Четвертый став — басовая линия в G-мажоре. Пятый став — басовая линия в G-мажоре. Динамические markings: *mp* (mezzo-piano) на третьем и четвертом ставе. В конце фрагмента — пометка «и т.д.».

Лады разных форм диатоники имеют немаловажное значение и для тематического развития. Рассмотрим процесс ладового преобразования двух тем из разных произведений. Первая — главная тема финала Сонаты для двух фортепиано и ударных. Приводим ее четыре ладотональных изложения: *до* лидийско-миксолидийский (основная ладотональность), *ре-бемоль* лидийский, *ми-бемоль* лидийско-фригийский и, наконец, наиболее сложное, состоящее из нескольких ладовых сфер — фригийского тетра хорда с устоем на звуке *до-диез*, эолийского трихорда с устоем на *соль* и эолийско-локрийского пентакхорда от исходного *до-диеза*.

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех стaves. Верхний став — мелодическая линия в G-мажоре. Второй став — мелодическая линия в G-мажоре. Третий став — басовая линия в G-мажоре. Четвертый став — басовая линия в G-мажоре. Динамические markings: *f* (forte) на первом ставе, *p* (piano) на третьем ставе.

Мозаичность ладотонального строения последнего изложения, где смешиваются весьма свободно элементы всех трех форм диатоники, выросла из переменности,

свойственной народной музыке. В частности, ее можно сравнить в этом отношении с венгерской народной песней в примере 1ж. Но между ними есть и принципиальная разница: то, что в народной мелодии явилось основой в целом небольшой песенной формы, Барток как бы «раздвинул», «спроецировал» на крупную профессиональную форму.

В вышеприведенном примере различные ладотональные изложения темы не снимают ее жанрового характера. Следующий пример показывает иную трактовку этих ладов. Ниже выписаны шесть ладовых трансформаций, которые претерпевает основная тема Шестого струнного квартета (она же лейттема цикла). На первый взгляд, тема кажется предельно хроматизированным образованием. При сравнении всех проведений вырисовывается определенная закономерность. Во-первых, начальная фраза остается на протяжении всей части неизменной, вторая же трансформируется по своему интервальному строению. При этом диапазон последней остается неизменно равным малой сексте, за исключением финального проведения. Во-вторых, в первую фразу входит четыре звука, образующих тетрахорд строения $1/2, 1/2, 1$. Вторая фраза состоит из шести звуков, следующих друг за другом поступенно в пределах гексахорда. Это позволяет определить ее как диатоническую. Согласно интервальному строению, гексахорды в этом примере можно определить таким образом (основным звуком считая последний, ритмически протянутый): эолийский дважды уменьшенный, ионийский, локрийский уменьшенный (повторяется дважды подряд), эолийский, эолийский дважды уменьшенный и, наконец, последний — уже не гексахорд, а пентахорд шестизвучный — как хроматический.

В этом тематическом развитии использованы лады разных форм диатоники. Однако композитор не показывает их со стороны фольклорной свежести или жанровости.

Они интересуют его как своеобразные структуры, в которых звуковой материал распределен логично, закономерно, но не абстрактно. Поэтому он и привлекает эти необычные и редкие ладообразования для передачи в данном случае углубленно психологического и возвышенного состояния.

Из разнообразных способов использования свойств симметрии мы выделяем лишь тот, который связан в той или иной степени с интересующим нас вопросом. Обратимся в связи с этим к одной из тем Шестого струнного квартета:

Ее тональный устой на звуке *до* не вызывает сомнений (он подчеркивается еще тоническим органным пунктом в партиях альты и виолончели). С ладовой стороны здесь весьма отчетливо следуют друг за другом верхний нисходящий тетракорд эолийско-локрийского, затем восходящий тетракорд мелодического минора. Заканчивается тема волнообразным движением по всем семи ступеням *до* эолийско-локрийского. Два первых тетракорда находятся во взаимосвязи не только ладовой. Она основана на свойстве симметрии: построения являются мелодически противоположными относительно двух осей, расположенных на полтона друг от

друга¹. В этой теме существует тончайшая органическая связь конструктивных приемов с моментами ладовой переливчатости, интонационно-мотивного варьирования.

Заключительный пример показывает распространение принципа симметрии одновременно на горизонталь и вертикаль музыкальной ткани. Это отрывок из III части Четвертого струнного квартета.

Мелодия солирующей виолончели обрисовывает си ионийско-эолийский (без IV ступени). Выдержанное сопровождение представляет собой гармонический комплекс, основой которого явился звукоряд, возникший как отражение ионийско-эолийского лада вокруг воображаемой оси между звуками *фа* и *фа-диез*.

Если бы выписать общий схематический звукоряд этого построения, то он был бы двенадцатиступенным, хроматическим. Однако это не соответствовало бы его интонационному строю, сохраняющему свою диатоническую основу в процессе обрастания тонического устоя. Гармонический фон противопоставлен мелодии метроритмически и фактурно, хотя «тайно» и связан с ней:

11 Poco agitato 25

The image shows a musical score for the fourth string quartet by Bartok. It consists of four staves. The top three staves are for the first, second, and third violins, and the bottom staff is for the cello. The tempo is marked 'Poco agitato'. The score shows a complex texture with multiple staves and a prominent cello melody. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is divided into two measures, with a measure number '25' in a box at the end of the second measure.

Явное разделение музыкальной ткани на два пласта позволяет рассматривать этот отрывок как пример сложной многослойной системы из двух простых слагаемых, одно из которых имеет в основе отрезок народного лада, другое — конструктивное образование.

Произведения Бартока, связанные с системами из народных ладов, созданы рукой высокопрофессиональ-

¹ Внутри каждого такта и каждого двутакта этой темы имеется и ритмическая симметрия.

ного мастера и величайшего знатока народной музыки. В отличие от хроматики и мажорно-минорных систем, вызывающих равномерное уплотнение звукоряда в пределах октавы, в этой системе как правило используется принцип мозаичности, сцепления относительно самостоятельных, цельных интонационных оборотов всевозможных диатонических ладов.

Другая особенность образования такой сложной натурально-ладовой системы — претворение закономерностей народной музыки (принцип подвижной диатоники, образование сложной диатоники, переменность, цельность интонационного развития ладовых ячеек, симметрия восходящих и нисходящих мелодических линий и их интервального строения и т. д.) в один из основных методов организации звукового материала.

Необычные лады второй и третьей формы диатоники качественно обновили интонационный строй произведений этого композитора. Именно от них — диатонические тематические образования с интонациями уменьшенных кварты, терции, квинты, уменьшенных и увеличенных октав. Особое значение имеет разная семантическая трактовка этих ладов: в жанровом аспекте, с оттенками натурально-ладовых интонаций и подчеркнутым фольклорным характером, и конструктивная, опирающаяся на логику и стройность симметричных интервальных последований, вскрывающая их объективную закономерность. Наибольшую трудность для анализа представляет интеграция этих двух направлений.

Традиция обращения к фольклору как источнику не только прекрасных мелодий, но и новых принципов формообразования, развития звукового материала, построения аккордики и движения мелодии поддерживается и развивается дальше в творчестве современных композиторов Венгрии, Чехославакии, Польши.

Творчество Сухоня тесно связано с народной песней. прежде всего, родной ему словацкой. Она используется композитором путем цитирования, а также путем переосмысления ее ладового своеобразия в технике звукового центра. Это относится прежде всего к опере «Крутнява» и симфонической сюите «Метаморфозы».

Народное и национальное своеобразие мелодического и гармонического языка оперы «Крутнява» определяется широким применением всех ладов второй формы

диатоники и прежде всего лидийско-миксолидийского. Первые же такты хорового вступления к опере настраивают нас на своеобразный интонационный колорит ее: на фоне свободного аккордообразования и мелодического движения в *ре-бемоль* лидийско-миксолидийском возникают попевки пентатонического характера, создающие удивительно спокойную и безмятежную картину леса.

Основной принцип компоновки и развития музыкальной ткани оперы весьма своеобразен — это чередование разных по протяженности разделов, каждый из которых не выходит за пределы единого диатонического 7-ступенного лада, являющегося основой и горизонтальных линий, и вертикальных созвучий. Тонические устои в них определяются преимущественно средствами метро-ритма и фактуры (ограниченный пункт). О собственно гармоническом развитии говорить невозможно, так как все семь звуков свободно организуются по вертикали в виде различных созвучий. Зачастую они имеют форму доминантсептаккордов и нонаккордов, возникающих на любой ступени исходного 7-ступенного звуко-ряда.

Приведем для примера схему ладотонального строения уже упоминавшегося вступления к опере (по тактам):

ре-бемоль лид.-микс.	ре-бемоль микс.	соль лид.- микс.	связка	ми лид.- микс.	ре-бемоль лид.-микс.	ми-бемоль	си лид.- микс.	си эол.- локр. и т. д.
12 т.	3 т.	5 т.	6 т.	7 т.	16 т.	4 т.	2 т.	33 т.

Два отрывка из этой оперы показывают мелодическое и гармоническое использование лидийско-миксолидийского лада, имеющего особое значение в этом произведении. Ведь действие оперы происходит в горных районах Словакии. Народная музыка этой области родственна музыке Подгалья, в которой звучит «подгальянская гамма».

Первый пример взят из вокальной партии Штелины (стр. 215 клавира):

12 Штолня

Prau. di má! Člo. vek sa nad. rie, na. lo. po. ti a. ko kôň, mňá

pre cò by si rcoz ne do ái čil?

Второй пример представляет собой интеграцию горизонтального и вертикального изложения на основе 7-ступенного диатонического лидийско-миксолидийского лада с тоникой на звуке *соль* (стр. 217 клавира):

13

kej! Mu. si. kan. ti,

mare

kraj te!

В произведениях венгерских композиторов П. Кадоша, И. Селеньи и других, чехословацкого композитора И. Крейчи мы неоднократно встречаем лады разных форм диатоники. Они привлекаются и по отдельности, и в сложных многозвучных системах. Например, 16-тактовая детская пьеса Селеньи «Рассказ» полностью выдержана в *до* лидийско-миксолидийском.

14 Non troppo lento



Тема из Трио-дивертисмента Крейчи основана на одном из ладов третьей формы диатоники:

15



Примером многозвучной системы, в которой ясно различимы элементы трех форм диатоники, может служить начальное построение «Каприччио» ор. 57, № 4 Кадоша:

16



Тоникой в этом произведении является звук *фа-диез* (он же и заключительный). Он выступает в качестве устоя в приведенном здесь фрагменте. Что же касается ладовой стороны, то она представляет собой сочетание микроструктур, основанных на трех формах диатоники. Первые четыре звука, тематически повторенные в 5-м такте, относятся к первой форме. Во 2-м такте (фактически начиная со звука *ми-бемоль* 1-го такта) возникает третья форма диатоники. И, наконец, в 6-м такте в нижнем голосе появляется и вторая форма (в сочетании с гаммой тон-полутон в верхнем голосе).

Выше были рассмотрены под одним, весьма узким углом зрения отрывки отдельных произведений очень разных по стилю композиторов. Это позволило отметить лишь одну из характерных черт творчества каждого из них. Но суммирование этих наблюдений выявляет довольно определенно одну из тенденций современной музыки ряда стран Центральной Европы. Известно, какое могучее воздействие оказала народная музыка на музыку XX столетия. Асафьев писал, что «каждое поколение композиторов и каждая эпоха... выдвигала свой метод приближения к «настоящей песне». XX век принес новое, активное отношение к музыкальному народному искусству. Он открыл, что существуют слои фольклора, в частности, крестьянского, о которых никто не знал и которые стали известны лишь тогда, когда музыкальная фольклористика стала подлинной наукой.

Расширение представлений о музыкальном фольклоре постепенно открыло новые пути его использования в профессиональной музыке. В этом отношении наиболее показательно творчество таких ярко национальных художников как Шимановский и, особенно, Барток.

Мы попытались описать лишь ряд признаков, связанных со сложным процессом влияния народного музыкального искусства на композиторское творчество. Это проблема сложная, важная, требующая анализа обширнейшего материала, который уже накоплен в произведениях многих современных композиторов, и он должен быть осмыслен.

**СИММЕТРИЧНЫЕ ЛАДЫ
В ТЕОРЕТИЧЕСКИХ СИСТЕМАХ ЯВОРСКОГО И МЕССИАНА**

В статьях, излагающих основные положения ладовой теории Мессиаана¹, мне приходилось касаться некоторых вопросов, связанных с мессиаановскими ладами ограниченной транспозиции. Так как упомянутые статьи носили преимущественно информационный характер, в них нельзя было дать сколько-нибудь развернутое изложение важных теоретических проблем, связанных с ладовой теорией Мессиаана, хотя рассмотрение их необходимо для более глубокого и правильного понимания этой теории.

Назову ряд таких проблем, возникающих в связи с изучением ладов ограниченной транспозиции:

- сравнение взглядов Мессиаана и Яворского на большетерцовые и малотерцовые ладообразования,
- проблема лада и звукоряда в хроматической тональной системе,
- общая теория ладов ограниченной транспозиции в связи с развитием гармонии в XX веке,
- модальная техника в современной музыке,
- взаимодействие мажора и минора с ладами ограниченной транспозиции,
- модальная техника и функциональность,
- лады ограниченной транспозиции и формообразование,
- лады ограниченной транспозиции и додекафония,
- терминология (лад, звукоряд, система, ряды, симметрия и проч.),
- историческая закономерность возникновения ладов ограниченной транспозиции,

¹ О творчестве и теории Мессиаана. «Советская музыка», 1965, № 10; О трех зарубежных системах гармонии. Сб. «Музыка и современность», вып. 4. М., 1966.

— историческое место ладовой системы Мессиана. Разработка некоторых из этих проблем дается в настоящей статье.

1

Развитие музыкального мышления во второй половине XIX века породило много новых явлений в области гармонии. К числу их относится возникновение группы ладов, звукоряды которых образуются путем деления октавы на равные части. Б. Л. Яворский в нашей стране и О. Мессиа́н за рубежом в своих теоретических концепциях дали систематику, описание и объяснение этим новым явлениям ладового мышления. Хотя лады Яворского — Мессиа́на хорошо известны специалистам-музыковедам, все же необходимо для напоминания и ссылок изложить вначале краткую схему новых ладов (и систем) по Яворскому (пример 1 А) и по Мессиа́ну (1 Б).

1 (А) увеличенный лад



дважды единичная система



дважды двойная система

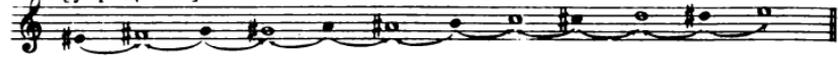


[упрощенно]

дважды увеличенный лад



[упрощенно]



дважды цепной лад



[упрощенно]



дважды уменьшенный лад



Лады ограниченной транспозиции

Б

ПРИМЕЧАНИЕ: Интервальные формулы ладов обозначены цифрами, указывающими число полутонов в интервале (2 - целый тон, 3 - дилтора тона и т.д.)

Предпосылки для образования этих, как их иногда называют, «геометрических» ладов глубоко коренятся в двуладовой мажорно-минорной классической системе. Из исторически предшествующих им явлений наиболее важны следующие:

1. Секвенции по двух-, трех-, четырех- и шестиполутоновым интервалам и последования тональностей по этим интервалам.

2. Фигурация созвучий, построенных по принципу деления октавы на равные части (и особенно мелодическая и аккордово-мелодическая фигурация уменьшенного септаккорда). Энгармонические замены таких моноинтервальных аккордов — уменьшенного септаккорда, увеличенного трезвучия, целотонового шестизвучия.

3. Применение побочных доминант и субдоминант, гармоний мажоро-минорной системы, а также альтерированных аккордов, сводящее в одну тональность однотипные аккорды терцового соотношения.

Конкретными прообразами и проявлениями новых ладовых закономерностей в пределах мажора и минора можно считать такие явления, как, например, почти полный ладовый звукоряд¹ тон-полутоном в тактах 17—19 сарабанды из третьей английской сюиты Баха соль минор:

¹ Недостающий звук *до-бемоль* имеется в предшествующем 16 такте.



В пределах звучания одного и того же энгармонически заменяемого уменьшенного септаккорда секвентное смещение мотива по малым терциям приводит к замыканию звукоряда тон-полутон звуком уменьшенной ноны (*ре-бемоль — до-диез*, пример 2 Б). Образующийся звукоряд распадается на четыре одинаковых трехзвучных группы (2 В).

Но то, что у Баха и венских классиков было частным моментом, подчас даже случайностью («случайные лады»), в музыке послебетховенского времени стало применяться намеренно, в расчете на специальный эффект. Одним из первых художественно ярких и убедительных примеров такого рода является, как известно, целотоновая «гамма Черномора» в коде увертюры «Руслана» Глинки. Чем ближе к XX веку, тем чаще встречаются «геометрические» лады, тем более открытым становится их применение, более обширными — заняты ими участки. Музыкальные образцы употребления этих ладов общеизвестны. Например, этюд Листа *Des-dur*, реприза I части Шестой симфонии Чайковского, 6-я картина «Садко» Римского-Корсакова и другие.

В каждом отдельном случае, возможно, окажется конкретная причина, обуславливающая применение этих ладов в специальных целях (например, для воплощения образов фантастики у Римского-Корсакова). Конечная же общая причина эстетического характера объяснит историческую необходимость применения особых, необычных, ярких ладовых средств. Но кроме всего этого, необходимо доказательство исторической неиз-

бежности именно таких ладов, структура которых связана с делением октавы на равные части. Это будет для нас первой из проблем, касающихся ладов ограниченной транспозиции в концепциях Яворского и Мессиаана.

Однако прежде, чем говорить о ней, необходимо затронуть один из вопросов терминологии, притом остановиться на нем подробно, так как он соприкасается со многими важными музыкально-теоретическими проблемами.

2

Лады, принцип строения звукоряда которых — деление октавы на равные части, обозначаются в теории различными именами.

Мессиаан называет их общим термином «лады ограниченной транспозиции». Яворский не дает общего названия для всех этих ладов вместе. Отдельные лады носят названия: уменьшенный, увеличенный, цепной, дважды цепной, дважды увеличенный, дважды уменьшенный, прочие дважды-лады (обладающие свойством «ограниченной транспозиции»).

Другие теоретики, насколько мне известно, не предлагали терминов для обобщенного обозначения всех ладов ограниченной транспозиции.

Способин (в лекциях по специальному курсу гармонии) говорил о терцово-хроматических ладах, терцово-циклических конструкциях, терцовых циклах, терцовых рядах, терцовых цепях («замкнутая терцовая цепь — функциональная система»), увеличенном и уменьшенном ладах. Будрин¹ называет применяемые Римским-Корсаковым особые лады «терцово-хроматическими системами». Тютманов² пишет об «уменьшенном» и «увеличенном» ладах. У него фигури-

¹ Б. В. Будрин. Некоторые вопросы гармонического языка Римского-Корсакова в операх первой половины 90-х годов. Сб. «Труды кафедры теории музыки» Московской консерватории. М., 1960, стр. 143—218.

² И. А. Тютманов. Некоторые особенности ладогармонического стиля Н. А. Римского-Корсакова. Главы этой работы опубликованы в Научно-методических записках Саратовской консерватории, вып. 1—4. 1957—1961.

руют также термины: «малотерцовая» и «большетерцовая» системы мажоро-минора. Тюлин¹ относит эти лады к «искусственным альтерационным». Девятитоновые звукоряды (совпадающие с третьим ладом Мессиа — см. пример 1 Б) названы им «альтерационно-хроматическими ладами». В некоторых работах немецких авторов речь идет о терцовом родстве аккордов и то-нальностей.

Таким образом мессиановский термин «лады ограниченной транспозиции» оказывается, в сущности, единственным общим названием для обозначения всей данной группы ладов в целом. Термин «лады ограниченной транспозиции» существенных возражений не вызывает. Однако есть две причины, побуждающие искать другие названия. Во-первых, громоздкость термина (основное слово «лады» определяется двумя словами, содержащими в сумме 10 слогов). Во-вторых, — и это главное — термин характеризует скорее не сущность ладов, не общее свойство их структуры, а вытекающее отсюда следствие. То, что лады ограничены в своих транспозиционных возможностях, не составляет их сущности, и потому мессиановское название ладов кажется несколько случайным.

Для того, чтобы точно выразить специфические коренные свойства мессиановских ладов, определение и термин должны прежде всего указывать на периодическую повторность одного и того же интервала или одной и той же комбинации интервалов в каждом из тождественных по структуре секторов (сегментов) лада. Именно эта внутренняя повторность, следствием которой является ограничение транспозиции, и есть сущность ладовой структуры («периодичная система»).

Характеризуя лады ограниченной транспозиции, Мессиа говорит: «Расположенные на ступенях нашей темперированной хроматической системы из двенадцати звуков, эти лады образуют несколько симметричных (разрядка моя. — Ю. Х.) групп, причем последняя нота предшествующей группы является начальной для последующей»². Указание на симметрию дает возможность

¹ Ю. Н. Тюлин. Учение о гармонии. М., 1966, стр. 110—111.

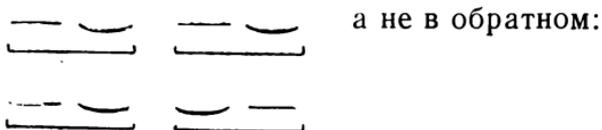
² O. Messiaen. Technique de mon langage musical. Ссылки на текст даются по парижскому изданию на английском языке. 1956, стр. 58.

другого обозначения ладов ограниченной транспозиций. Их можно назвать «ладами с симметричным строением звукоряда» или «ладами симметричной структуры» или упрощенно — «симметричными ладами». Последние два термина представляются наиболее соответствующими сущности определяемых явлений.

Но правомерно ли применять термин «симметрия» в значении «периодическая повторность», «периодичность» (abab, abcabc и т. д.)?

Симметрию в нашем нынешнем музыкознании обычно принято понимать как повторность в обратном порядке: abba, abccba. Так трактовал симметрию и Яворский.

Но существует и другое понимание симметрии, отражением которого является цитированное выше выражение Мессиана «симметричные группы», под которым подразумевается повторение групп звуков в прямом, а не в обратном порядке (см. пример 2 В). Риман называет симметрией взаимно-соответствующие, отвечающие друг другу части музыкального построения. Например, «первая симметрия» образуется как ответ мотива второго такта на мотив первого, создающий относительно законченное единство — двутактовую фразу (начало финала сонаты ля мажор Моцарта)¹. В «Кратком музыкальном словаре» Должанского² фигурирует термин «симметричные такты», определяемый как «такты, содержащие несколько ударений... через равные промежутки времени; иначе — сложные такты, образованные из нескольких простых тактов одинакового размера» (стр. 312). Симметрия предполагает таким образом повторность долей в прямом порядке:



Трактовка симметрии как повторности в обратном порядке, по-видимому, есть следствие прямолинейного

¹ Г. Риман. Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах. М., 1929, стр. 10.

² А. Н. Должанский. Краткий музыкальный словарь. Л., 1964.

перенесения категорий пространственных представлений в область временных. С. В. Протопопов в своей книге «Элементы строения музыкальной речи» прямо писал: «Симметрия есть такое расположение частей во времени или в пространстве (разрядка моя. — Ю. Х.), при которой крайним частям расположения соответствуют крайние, средним — средние»¹. Так как книга Протопопова вышла под редакцией Яворского, то можно считать, что автор теории ладового ритма разделял эту точку зрения².

Симметрия есть эстетическая категория, говорящая о соразмерности и соответствии друг другу закономерно расположенных частей целого. «Симметрия (*греч.* *symmetria* — соразмерность) — гармоническое расположение в пространстве отдельных частей целого, соразмерность и соответствие между ними» — гласит определение современного словаря по эстетике»³.

Если применять эту категорию к различным видам искусства, нельзя не учитывать различия в конкретных условиях достижения соответствия и соразмерности. И из временной специфики музыки, резко отличающей ее, например, от архитектуры, не может не следовать принципиального различия в способах образования эффекта симметрии. Конкретно различие заключается в том, что каждое измерение пространства имеет два направления (вверх — вниз, вперед — назад, вправо — влево), а время — только одно.

То, что нотная запись как явление пространственное имеет два направления (вперед — назад, вправо — влево), никоим образом не может служить доводом в пользу правомерности прямого перенесения форм пространственной симметрии. Музыка сочиняется и записывается лишь для уха, но не для глаза. Странно, что Яворский,

¹ С. Протопопов. Элементы строения музыкальной речи, часть I. М., 1930, стр. 15.

² В статье «Конструкция мелодического процесса» (помещенной в книге С. Беляевой-Экземплярской и Б. Яворского «Структура мелодии», М., 1929) Яворский писал: «... я беру на свою ответственность лишь те печатные изложения теории слухового тяготения (другое название теории ладового ритма. — Ю. Х.), которые опубликованы от моего имени или под моей редакцией» (стр. 23).

³ Краткий словарь по эстетике. Под общей редакцией М. Ф. Овсянникова, В. А. Разумного. М., 1964, стр. 319.

сам борющийся с «глазным» подходом к музыкальным явлениям¹, не отвергал пространственного (то есть, в сущности, глазного) истолкования музыкальной симметрии.

Понимание симметрии как «зеркального» отражения порядка элементов от некоей оси, плоскости, от некоего центра органически связано с априорно допускаемым наличием двух противоположных направлений (вправо — влево) и поэтому является пространственной категорией. К музыке как временному искусству она неприменима, так как течение времени не имеет двух направлений². Поэтому тот же самый эффект соразмерности, соответствия, который в пространстве достигается расположением элементов в обратном порядке (abcba), в музыке должен осуществляться иным путем, с учетом необратимости времени («одностороннего движения» в нем). А это и дает нам периодическую повторность без изменения порядка элементов: abcabc. Повторение же с обратным порядком должно восприниматься в таком случае как «симметрия наоборот», как особый, а не нормативный способ достижения соразмерности, соответствия.

То, что в музыке должно называться симметрией (понимаемой как выражение важных в эстетическом отношении, основополагающих качеств музыкального произведения), не может не учитывать и психологической стороны процесса восприятия музыки как целого. Под действием не вполне еще ясного психологического механизма в момент повторения воспринимающее сознание как бы возвращается к тому состоянию, в котором оно находилось при первоначальном изложении повторяемого построения. Это касается любого рода повторения — мотива, фразы, предложения. Но так как время назад не возвращается, то сравниваемые при восприятии построения не накладываются одно на другое, а как бы идут параллельно друг другу.

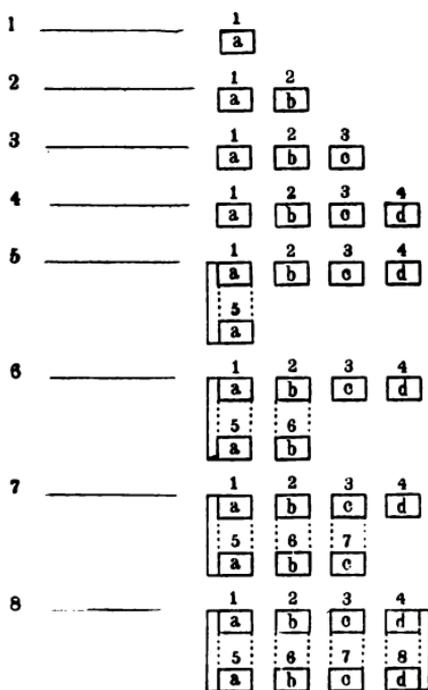
Графически, пространственно невозможно выразить такого рода «узнавания сходства» во всей многоплано-

¹ «Конструкция мелодического процесса». Цит. изд., стр. 19, 21.

² Сходная точка зрения высказана в книге «Анализ музыкальных произведений» Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана. М., 1967, стр. 397—398.

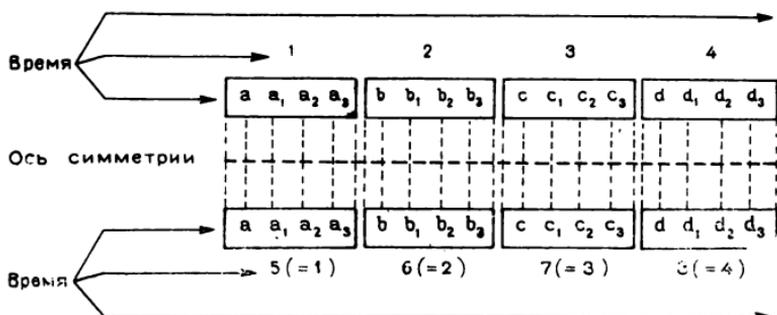
восте, сложности и тонкости этого процесса. Поэтому для конкретного пояснения мысли можно схематически изобразить лишь отдельную частную его деталь. На следующем далее рисунке приведена схема восприятия двух предложений периода (например, восьмитактового периода в начале финала третьей сонаты Бетховена). Можно представить себе также восприятие любой другой пары построений, если каждое из них можно разбить на четыре различных элемента (например, начальный двутакт *Adagio* той же сонаты). Процесс восприятия представлен разложенным на микродоли (по отношению ко второму случаю—более мелкие, чем нормативный единичный акт восприятия). Каждая микродоля (их всего восемь) названа здесь моментом восприятия. Каждый момент изображен отдельно, последовательно один за другим.

Моменты восприятия: Воспринимаемые части структуры:



Благодаря «параллельному» восприятию повторяемых построений, разделенных временным расстоянием,

в симметрии, понятой в переносном смысле (то есть с изменением в порядке последования элементов, сравнительно с пространственной симметрией), обнаруживается симметрия чуть ли не без переносного смысла, то есть как зеркальное отражение элементов симметрии от общей «оси». Линией отражения оказывается временное расстояние, равное длине построения до его повторения:



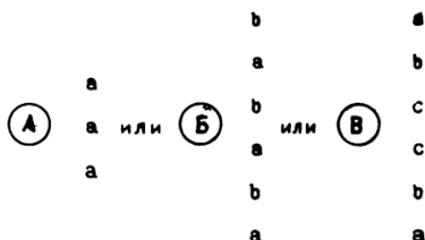
Таким образом в условиях другого, временного искусства эстетический эффект соразмерности и соответствия друг другу закономерно расположенных частей целого достигается своими специфическими средствами, с учетом специфических законов, действующих в сфере этого искусства. Следовательно, термин «симметрия» может применяться в значении периодической повторности. Симметричной в таком случае может считаться и ладовая структура, если ее реализация приводит к возникновению подобных отношений в сочинении, как это типично при использовании ладов Яворского и Мессиана. Поэтому и лады ограниченной транспозиции и группу ладов, разработанных в теории Яворского (увеличенный лад, дважды-лады), можно называть ладами симметричной структуры¹.

Как же в таком случае надо рассматривать соответствия в последованиях типа абсба? Относить ли их

¹ Г. Эрpf называет симметричными созвучиями (symmetrische Klänge) аккорды, «состоящие только из одинаковых интервалов»: (H. Erpf. Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik. Leipzig, 1927, S. 72). Это малотерцовый аккорд (Kleinterzklänge), большетерцовый, целотонный, тритон (Tritonusklänge), двенадцатизвучные квартовый, квинтовый и полутоновый аккорды (S. 72—74).

к симметрии? Так как подобные возвратные повторения относятся к области повторности вообще, то между определенными звеньями (a...a, b..b, cc) образуются те же отношения взаимного соответствия, которые специфичны для всякой симметрии вообще. Поэтому повторность элементов в возвратном порядке также следует считать видом симметрии, а именно — обратной симметрией.

Подобным же образом можно понимать и явления вертикальной симметрии. Сочетания элементов типа:



образуют симметрию в одновременности. Различие состоит в том, что в первых двух схемах симметрия простая, а в третьей — зеркальная. Цифрами обозначены интервалы согласно числу содержащихся в них полутонов. (Условные обозначения: Z=11).



3

Внимание теории к ладовой симметрии, особенно сильно проявившееся в концепциях Яворского и Мессиана, как уже сказано, объясняется возрастанием ро-

ли симметричных соотношений в гармонии XX века и непосредственно предшествующего ему исторического периода. Развитие европейской гармонии во второй половине XIX века идет в таком направлении, которое должно приводить к использованию в той или иной мере ладотональной симметрии. В этом отражается характер применения тональной двенадцатитоновости в эпоху, переходную к новой музыке XX века.

Сама по себе идея использования двенадцати (и более) звуков в музыке отнюдь не нова. Не вдаваясь в исторические экскурсы, достаточно указать на общеизвестные исторические факты. Баховский «Хорошо темперированный клавир» окончательно зафиксировал равноправие всех двенадцати пар тональностей для применения их в художественном творчестве. Венские классики дали художественно убедительные примеры использования полного круга тональностей в пределах одного сочинения¹, притом сочинения, не являющегося по жанру фантазией (это было и раньше). После венских классиков тенденция к тональному кругообороту может обнаружиться даже внутри темы, в пределах экспозиционного построения, периода. Это встречается у разных композиторов: Вагнера (мотив Вотана-Путника из «Кольца нибелунга»), Чайковского (главная тема «Ромео и Джульетты»), Римского-Корсакова (тема Звездочета из «Золотого петушка») и других. Модуляционный процесс превращается при этом в цепь внутритональных отклонений (а затем и в однотональное изложение).

По мере сближения диезной и бемольной сфер ладотональности (например, в мажоре ${}_{II}$ оказывается мажорной доминантой ${}_{VI}$ ступени по отношению к VI), в процессе того, как хроматизирующаяся тональность приобретает все более отчетливый «глобальный» характер, растет значение закономерностей, отражающих специфические черты и свойства двенадцатиступенности. Естественно, что в своем первоначальном виде новые закономерности неотличимы от обычных явлений мажора и минора, почти не обнаруживают

¹ Использование полного круга тональностей не означает в данном случае применения всех двадцати четырех тональностей, но лишь то, что применяемые в одном сочинении тональности располагаются по всему квинтовому кругу, а не концентрируются вблизи главной.

характерных своих качеств. Таковы, например, секвенция по малым терциям в разработке или последование двух доминант — к мажору и к его параллели. И в более развитом виде смешение с элементами обычных ладов в какой-то степени маскирует новизну симметричных ладов, что дает некоторым теоретикам формальную возможность отрицать их самостоятельный характер и рассматривать их только как части разросшейся мажоро-минорной ладовой системы.

Так как симметричные лады генетически связаны с породившей их мажоро-минорной системой, то объяснение их свойств с позиций классических ладов — мажора и минора — представляется вполне закономерным. Однако это отнюдь не исключает возможности и необходимости объяснения симметричных ладов с иной точки зрения — на основе двенадцатиступенной системы высотной организации звуков. Подобное объяснение тем более естественно, что специфические свойства ладовой симметрии органически присущи не классическим ладам, а именно двенадцатиступенности, и притом не в той ее разновидности, которую можно рассматривать как расширение и обогащение обычного мажора или минора, а в той, которая обладает принципиальной множественностью равноправных центров.

Говоря о классических ладах, мы обычно имеем в виду ту из их основ, которая связана с диатоничностью ладового звукоряда. Поэтому под классическим мажором как правило подразумевается семиступенная диатоническая система, под классическим минором — условно диатоническая семиступенная система гармонического лада. Общеупотребительный гармонический минор не представляет собой такого нарушения строгой диатоничности, которое могло бы дать сколько-нибудь существенные коррективы к общей теории диатоники при ее сравнительном анализе с двенадцатиступенной системой. Однако в целях упрощения дальнейшего изложения двенадцатиступенность будет сравниваться главным образом с диатоничностью мажора как наиболее «чистого» вида этой ладовой организации.

Нельзя сказать, что звукоряд диатонического лада (в дальнейшем он будет упрощенно называться диатоническим звукорядом) лишен симметрии в своей организации. Если взять его вне связи с обычной функцио-

нальной дифференциацией ладовых элементов (то есть безотносительно к его тонике и другим функциям), то система взаимных соотношений рельефно выступит на первый план.

Так как все звуки диатонического звукоряда могут быть расположены в порядке повторности одного и того же интервала, то сам факт повторяемости (в данном случае интервала чистой квинты) уже дает эффект элементарной симметрии (пример 4 А). Так, если членов симметрии семь (нечетное число), то центром зеркального отражения будет один элемент (при четном числе членов симметрии функцию центра выполняет комплекс двух звуков). При семи звуках равноудаленным с обоих концов оказывается четвертый — звук *ре* на схеме 4 Б. Ось симметрии сохраняет свое значение и при иных способах единообразного расположения звуков, например в виде гаммы (4 В):



То же касается расположения соответствующих друг другу двузвучий, трезвучий и иных групп по обе стороны от оси симметрии¹. Отсюда идут некоторые другие

¹ Элементы симметрии в диатонической системе известны давно. Так, в руководстве, по композиции И. Альбрехтсбергера отмечается, что пять побочных тональностей мажора находятся выше, а минора — ниже главной тональности (I. G. Albrechtsberger. *Grundliche Anweisung zur Composition*. Leipzig, 1790, S. 9). Тональности располагаются зеркально-симметрично по сольмизационному гексахорду:

C-dur:	Do c	re	mi	fa	sol	la
		d	e	f	g	a
A-moll:	La a	sol	fa	mi	re	do
		g	f	e	d	c

следствия — симметрия в фортепианной аппликатуре хроматической гаммы в расходящемся движении от звука *ре* (и соответственно, от тритона — *ля-бемоль*) и др.

Однако в классической системе лада все эти возможности почти не используются. Основа классической аккордики XVII—XIX веков — консонирующее трезвучие, центральное положение которого в конечном счете исключает возможность использования ладовой симметрии. Три важнейших фактора (каждый из которых есть в конечном счете конструктивная функция консонирующего трезвучия) препятствуют возникновению симметрии в тональной системе:

1. Отсутствие симметрии в структуре каждого из консонирующих трезвучий.

2. Выделение одного звука как отчетливого основного тона.

3. Квинтовая координация других звуков лада в зависимости от звуков того или другого вида центрального консонирующего аккорда (что в конечном счете исключает из широкого употребления все виды диатонических ладов, кроме мажора и минора).

Бурное развитие мажора и минора во второй половине XIX века, в частности, невиданное ранее расширение «ладовой периферии» (выражение Ю. Н. Тюлина) привели к изменению первоначальных условий ладообразования. Опора на симметричные созвучия (уменьшенный септаккорд, увеличенное трезвучие, целотоновое шестизвучие), укрепившаяся манера длительно обыгрывать мягко диссонирующие звукосочетания приучили слух не требовать обязательного и немедленного прихода к консонирующему трезвучию как к единственно возможной цели гармонического последования. Одновременно с опорой на симметричные аккорды появляется способность слышать не один, а несколько звуков в качестве равноправных центров общего звучания, особенно в тех случаях, когда такая «политональность» носит временный характер. Во второй половине XIX века широкое распространение получили и диатонические системы с подчеркнутым использованием не сплошь квинтовой, а кое-где и тритоновой координации со звуками центрального консонирующего аккорда — в дорийском, фригийском и других особых

диатонических ладах. Притом использование тритонового соотношения между определенными звуками в качестве сознательно применяемого специального эффекта означает принципиальное отличие новых особых диатонических ладов от старых средневековых (где тритон, наоборот, последовательно избегался, так как он считался — *diabolus in musica*¹).

Изменившееся эстетическое отношение к музыкальному материалу позволило появиться таким элементам, которые чужды духу классической системы мажора и минора, даже если старое и новое какое-то время мирно сосуществуют, не входя в непримиримое противоречие.

Двенадцатиступенность, связанная с симметричными ладами и аккордами, обладает следующими важнейшими свойствами:

1. Лишенная сильного и единственного основного тона, такая система не получает и определенной тоникализации, не имеет тонального центра тяжести.

2. Не имея основного тона, система лишена также «верха» и «низа». Поэтому все движения в противоположных направлениях принципиально равноправны, аккорды и части ладового звукоряда сами по себе могут строиться в равной мере как вниз, так и вверх.

3. В качестве решающего средства объединения выступает здесь не господство одного звука, а иная форма действия звуковой повторности — замкнутость движения, приводящего к исходной точке.

4. Принципиальная возможность деления октавы на равные части, соединенная с необходимостью внутренней структурной повторности (ибо только при этом условии достижимы связность и функциональная взаимозависимость), порождает образование одинаковых или сходных по структуре групп с различным высотным составом.

5. Простейшие из групп такого рода те, что содержат наименьшее количество звуков и достигают замкнутости (то есть возвращения к исходной точке, замыкания октавой на расстоянии) наиболее простым

¹ Вообще «заигрывание» же с этим «дьяволом» — характерная черта музыкального мышления на повороте к новой музыке XX века.

путем — повторением через один и тот же интервал. Количество таких групп повторности регулируется числом возможных делений комплекса ступеней на равные (то есть способные к повторению) части. 12 делится на 2, 3, 4, 6 и 12 равных частей. Последняя возможность отбрасывается, так как однозвучная часть не может представлять собой ничего тонально осмысленного. Остаются четыре вида «самоповторяющихся» структур. А это и есть лады ограниченной транспозиции, теоретически разработанные Яворским и Мессианом.

Таким образом, симметричные лады, со свойственными им необычными структурными закономерностями, оказываются одним из проявлений совершенно иной системы музыкального мышления, принципиально отличающейся от мажора и минора с их привязанностью к одному центральному звуку. Специфические законы этих ладов, малопонятные с позиций монотонального мажора и минора (равноправие нескольких центров, принципиальная недиафоничность, «геометрическая» симметрия) имеют, как показано выше, вполне естественное объяснение. Чем больше развитость собственных закономерностей симметричных ладов, тем менее они поддаются объяснению с позиций гармонии двуладовой мажоро-минорной системы. По мере того как углубляется разрыв с обычной ладотональностью, все с большей очевидностью проступает связь симметричных ладов с «атональной» двенадцатиступенностью. Если у Римского-Корсакова, Вагнера, Равеля и Стравинского симметричные лады еще укладываются (часто кое-как) в рамки порою беспредельно расширенного мажора и минора, то в сочинениях Мессиана столь же часто мажорное трезвучие, определяющее «тональность», лишь внешним образом связано с никак не подчиняющейся ему внутренней тональной структурой («Три маленьких литургии», «Двадцать взглядов»). С другой стороны, модалная (ладовая) техника Мессиана имеет соприкосновение с додекафонно-серийной, даже полисерийной («Четыре ритмических этюда»).

4

Если группа симметричных ладов имеет совершенно особую природу, будучи органически связана с «атональной» двенадцатиступенностью, если симметрия

строения резко отличает их от всех существовавших ранее в народной и профессиональной музыке ладов¹, то можно ли вообще называть их ладами? Ведь не случайно для их обозначения применяется столько терминов — лады, ряды, циклы, системы, комплексы, конструкции, цепи.

Этот вопрос не является чисто терминологическим. Он соприкасается с более широким вопросом о ладовой сущности современной музыки.

Системы, выписанные в нашем примере 1 А, Яворский безоговорочно называет ладами. Системы в примере 1 Б Мессиа́н с такой же уверенностью называет *modes*, то есть ладами. Но соответствует ли структура тех и других современным представлениям о ладе? При ответе на этот вопрос необходимо избежать двух крайностей:

1) чрезмерного расширения понятия лада, включающего порой все, что угодно, вплоть до додекафонии, без указания на огромные внутренние различия явлений, охватываемых этим понятием, и

2) отлучения от категорий лада всего нового, что не соответствует «исторически сложившимся» представлениям о неких якобы неизменных признаках лада.

Различные принятые у нас определения лада (Способина, Тюлина, Должанского, авторов бригадного учебника и других) говорят в основном о следующих трех компонентах лада, что можно считать и его признаками:

1. Системность звуков и созвучий.

2. Тяготение к господствующему центральному тону или аккорду.

3. Логическая дифференциация элементов лада (разделение на устойчивые и неустойчивые, функциональность).

Первому признаку отвечают все симметричные лады — в каждом из них есть определенная система звуков и созвучий.

Второй из них требует некоторых уточнений. Во-первых, потому что в народной музыке сплошь и рядом встречаются лады с весьма неопределенным тональным

¹ На это указано в книге Мессиа́на «Техника моего музыкального языка» (Цит. изд., стр. 59).

тяготением; встречаются и такие мелодии, где за три звука до конца невозможно точно сказать, на каком звуке, как на устойчивом элементе лада, кончится песня; широко известно и явление ладовой переменности — свободного перемещения тонального центра с одной опоры на другую. Во-вторых, в более старых стилях европейского многоголосия (XIV—XV века) требование тонального единства отнюдь не было обязательным и разнотоникальные структуры не считались эстетически менее ценными, чем однотоникальные. А в грегорианском хорале основной тон лада часто принципиально не являлся господствующим в напеве, не был и центром тяготения, и это имело свое эстетическое оправдание¹.

Таким образом определенное тяготение к одному центральному тону мы не можем отнести к тем признакам лада, без которых нельзя говорить о его наличии. Лад может не иметь определенной тоники. Это не означает, что включение в качестве признака лада тяготения его звуков к определенной одной тонике ошибочно. Необходимость тяготения к тонике — важнейший признак группы ладов, не многочисленных, но зато исключительно важных в своей исторической роли. Широкое распространение мажора и минора не исключает возможности рождения и возрождения ладов принципиально иной природы.

Третий из названных выше признаков лада (дифференциация функциональных значений ладовых элементов) несомненно присутствует и в теории Яворского, и в той музыке, которую она изучает (Скрябин, Римский-Корсаков). Мессиян — и в теории, и на практике — допускает возможность существования ладов ограниченной транспозиции вне рамок обычной тональности: «...Не будучи политональными, они находятся в атмосфере сразу нескольких тональностей. И композитор свободно может отдать предпочтение одной из этих тональностей или оставить неясным тональное впечатление» (разрядка моя. — Ю. Х.)². Если

¹ Так, например, в мелодии *Gloria Patri* первого тона (*Graduale de tempore et de Sanctis*. Ratisbonae, 1877, стр. 3) основной тон лада (финалис) появляется всего один раз, в качестве самого последнего звука (это 55-я нота в напеве).

² О. Мессиян, цит. изд., стр. 58.

лады ограниченной транспозиции (симметричные по структуре) смешиваются с обычными мажором или минором (для которых типична функциональная дифференциация элементов), это неизбежно дифференцирует отношения между элементами и симметричных ладов (см. пример из музыки Мессиана, помещенный в четвертом сборнике «Музыка и современность») ¹. Если даже нет обычной тональности, то у композитора находятся возможности придать различие в функциях ладовых элементов и иным способом ².

Впрочем, оговорка ко второму признаку в определении лада относится и к третьему. Во многих простых народных напевах найти функциональность классического типа чуть ли не так же трудно, как и в современной музыке. Дифференциация функций часто ограничивается различным видом и степенью устойчивости и неустойчивости. «Примысливание» же классических функциональных оборотов и аккордовых соединений способно нарушить драгоценное стилистическое своеобразие вторжением чужеродного ладового элемента. То же относится к ладам старых грегорианских напевов. Поэтому дифференциация функциональных отношений между элементами лада может не совпадать с тем видом функциональной организации, который характерен для ладов классического типа (при всей исключительной важности этого рода функциональности), и система звуков (и созвучий), несмотря на это, безусловно остается ладом.

Симметричные звуковые системы Яворского — Мессиана, обладая соответствующими признаками, могли бы вследствие этого относиться к категории ладов, как было показано выше. К сказанному в таком случае следовало бы добавить еще два довода, а именно:

1) оговорить специфический характер структуры этой группы ладов, своеобразное преломление в них ладовых тяготений и ладовых функций (или — если угодно — перерождения того и другого, то есть перехода в новую форму) и

2) указать на яркость колорита, свойственного симметричным ладам. Различие в окраске между ни-

¹ М., 1966, стр. 264—265.

² См. другой пример из того же сборника, стр. 260.

ми вполне аналогично тонким оттенкам выразительности, отличающим лидийский лад от миксолидийского, миксолидийский — от фригийского и так далее. Эта разница имеет чисто ладовую природу.

Однако представляется более верным не развивать далее эту мысль, а подойти к проблеме лада с другой стороны. Новое будет заключаться здесь не столько в установлении каких-то ранее не известных понятий, сколько скорее в восстановлении давно выработанных, но заброшенных теорией идей.

Лад следует понимать как такую систему звуков и созвучий (подчиненных одному центральному звуку или аккорду), которая выражается системой звукоряда. Своеобразие, характерность звукоряда — специфический признак, регулирующий различие между ладами. Само собою разумеется, лад нельзя отождествлять со звукорядом; так как понятие звукоряда само по себе говорит лишь о внешней, формальной стороне ладовой организации. В отличие от звукоряда лад предполагает определенную систему отношений, а не только расположение применяемых звуков в порядке высоты. Риман в некоторых своих работах (например, в «Руководстве по гармонии»¹) указывает на принципиальное различие между понятиями *Tonalität* (тональность) и *Tonart* (что обычно означает гамму и ее ключевые знаки, то есть в сущности ладовый звукоряд). Введенное же Рамо и Фетисом² и развитое Риманом понятие *Tonalité* (нем. *Tonalität*) ныне подразумевает зависимость мелодического и аккордового последования, даже всей пьесы в конечном счете от одного главного созвучия как гармонического центра.

К *Tonart* относится все то, что образовано из звуков гаммы (то есть диатонической гаммы). К *Tonalität* — все, что тяготеет к определенному тону (или созвучию) независимо от того, имеется ли связь с данной или какой-либо другой гаммой или нет. Учение о тональных функциях Риман сам рассматри-

¹ Н. Riemann. Handbuch der Harmonielehre. Leipzig, 1906, S. 214.

² Термин «*Tonalité*» впервые ввел, по-видимому, не Фетис (как принято считать), а Кастиль-Блаз (H. J. Castil-Blaze. Dictionnaire de musique moderne, 1821. См.: Н. Seeger. Musiklexikon, II Band. Leipzig, 1966, S. 489).

вает как разработку фетисовской идеи тональности («Руководство по гармонии»). Отсюда различие между ладом и тональностью. Лад есть структура звукоряда (разумеется целесообразно организованного). Тональность — тяготение к одному тону¹.

Повторяю — такое определение лада не есть нечто новое. В русском переводе «Словаря» Римана лад определяется как «известный порядок построения звукоряда»².

«Звукорядное» истолкование лада сразу отвечает на все вопросы и сомнения, связанные с симметричными ладами. Почему звуковые структуры Яворского и Мессиана могут называться ладами? Потому что все они представляют собой определенные звукоряды. Симметричные лады являются таковыми примерно в том же смысле, что и особые диатонические лады — дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский, характеристики которых, говорящие об их специфике, связаны именно с их звукорядом (фригийская секунда — II ступень, лидийская кварта — IV и т. д.). Доказательством «звукорядной» сущности ладов можно считать древнюю традицию отождествления ладов с гаммами. Ведь до сих пор первый лад Мессиана носит ничуть не скомпрометированное название «целотонная гамма», а второй — «гамма тон-полутон» или «гамма Римского-Корсакова»³.

Неизвестный нам автор статьи «Лад» римановского словаря пишет, что «это чисто русское слово, к сожалению»

¹ Распространенное в наше время определение тональности как высотного положения ладовой системы подчеркивает зависимость понятия тональности не от звукоряда, а от центрального тона.

² Г. Риман. Музыкальный словарь, дополненный русским отделом, составленный при сотрудничестве П. Веймарна, В. Преображенского, Н. Финдейзена, Ю. Энгеля, Б. Юргенсона и других. Перевод и все дополнения под редакцией Ю. Энгеля. М., 1901—1904, стр. 723.

³ В диссертации И. А. Тютманова «Некоторые особенности ладогармонического стиля Н. А. Римского-Корсакова», части которой опубликованы в сборниках «Научно-методические записки Саратовской консерватории» за 1957, 1958, 1959 и 1961 годы, лад трактуется в органической связи с звукорядом. Характерно название второй главы диссертации: «Гамма тон-полутон как наиболее характерный тип уменьшенного лада, применяемого в творчестве Н. А. Римского-Корсакова» (указ. сборник 1959 года, стр. 109. Разрядка моя. — Ю. Х.).

нию», не приобрело в русской музыкальной терминологии какого-нибудь точно определенного, ему одному принадлежащего и никаким другим словом не заменимого значения»¹. Представляется возможным закрепить за ним его старый специфический признак — строение звукоряда. Тем более, что в новейшей музыке существует вид техники, в какой-то новой форме, по-видимому, возрождающий старую звукорядную технику лада. И для нее необходим широкий диапазон термин, связанный с понятиями лада, тональности, звуковысотной системы.

5

Для этого вида музыкальных примеров можно использовать понятие модалной техники (или ладовой, точнее новоладовой техники).

В своем знаменитом предисловии к книге «Подвижной контрапункт строгого письма» Танеев, характеризуя гармонию строгого письма и сравнивая ее с классической тональной системой, говорит главным образом об отрицательных признаках: «не подчиняется требованиям» (нашей тональной системы), «нет такой зависимости» (одних частей от других), «не представляет собой подбора тонально объединенных гармоний», «тональная связь может совершенно отсутствовать».

Однако это, так сказать, все правда, но не вся правда. Верно, что в старой системе не было ряда явлений, возникших позднее, в классическую эпоху. Но верно и то, что классическая гармония отбросила (или сильно умалила в значении) ряд компонентов гармонии строгого стиля. Так, в эпоху полифонии строгого письма и в более ранние периоды музыкальной истории теоретическая наука основывалась на учении о гамме, звукоряде, которые понимались как интервальные структуры.

Высшую естественность и даже дарованную свыше предустановленность и абсолютную непоколебимость тех или иных конкретных форм музыкального мышления теория усматривала в логически стройной, строго замк-

¹ Г. Риман. Музыкальный словарь, стр. 723. По-видимому, слово лад («согласие», «порядок») есть русский эквивалент древнегреческого «гармония» («согласие», «порядок»).

нудой системе интервальных отношений между звуками основной гаммы.

Вот два примера, показывающих теоретическую систематизацию некоторых видов ладозвукорядных отношений в трактатах старых теоретиков.

Первый из них взят из *Musica enchiriadis* (IX—X века). На таблице изображены четыре средневековых автентических лада (Protus, Deuterus, Tritus, Tetrardus). Составляющие их интервалы (тоны и полутоны) обозначены буквами: t (-tonus, тон) и s (-semitonium, полутон). Интервалы каждого лада идут снизу вверх. Четыре вертикальных колонки представляют таким образом лады в объеме пяти звуков каждый. Справа — расшифровка интервальных соотношений¹:

t	t	s	t
t	t	t	s
s	t	t	t
t	s	t	t

5

Завораживающая магия интервальных отношений по вертикали, горизонтали и диагоналям могла бы производить впечатление таинственного, но непреложного закона, диктуемого самой природой звукового мира.

Второй пример — система сольмизационных гексахордов в эпоху позднего средневековья и Ренессанса:

6

Ut Re Mi Fa Sol La
Ut Re Mi Fa Sol La

¹ Схема и расшифровка приведены по книге: G. Möbius. *Das Tonsystem aus der Zeit vor 1000*. Köln, 1963, S. 43.

Из общей двадцатизвучковой системы выделены семь гексахордов одинаковой структуры (ttstt). Это как бы семь изложений одного и того же основного ряда, приблизительно соответствующего семиступенной гамме наших ладов.

Здесь не место углубляться в анализ и критику научного и практического значения приведенных примеров старинной модальной техники. Разумеется, нельзя даже судить о ней в целом по этим отрывкам из старинных трактатов. Примеры должны лишь напомнить о древнейшем предмете музыкальной теории — ладозвукорядной основе музыки.

В эпоху становления и развития гомофонных форм модальная, ладозвукорядная техника была вытеснена техникой аккордов. Нельзя сказать, что она исчезла или была заменена техникой принципиально иной природы. Модальная техника развивалась далее, обогащаясь достижениями аккордо-гармонического письма и развивающейся тональной системы. Но она потеряла свою самостоятельность, войдя в состав аккордо-гармонической техники и развиваясь в рамках последней. Поэтому и можно говорить о вытеснении модальной техники.

Изучение форм модальной техники в различные эпохи может составить предмет обширного специального исследования. В рамках настоящей статьи невозможно не только наметить основные проблемы теории и истории модальной техники, но даже дать постановку вопроса во всем необходимом для него объеме.

Следующие далее анализы преследуют главную цель — дать понятие о том, что названо здесь модальной техникой; привлечь внимание к разработке этой важной проблемы.

Если в период господства аккордо-гармонической техники модальная была малозаметна, то по мере проникновения в европейскую музыку новых веяний (особенно в XIX веке), в частности в связи с новым расцветом национальных школ (русской, польской, норвежской), роль модальной, новоладовой техники становится все более ощутимой.

Естественно, что скрытость трехвекового развития модальной техники, не позволяющая непосредственно

видеть и проследить её эволюцию¹; громадные и необратимые музыкально-исторические сдвиги, происшедшие в эту эпоху (примерно XVII—XIX века); гигантские фигуры музыкантов (Бах, Моцарт, Бетховен и другие), чье творчество составляет непреходящую эстетическую ценность, ряд колоссальных по своему значению явлений мировой музыкальной истории привели к тому, что ставшая вновь «видимой» модальная техника, сохранив свои «родовые признаки» (она по-прежнему является техникой звукоряда), приобрела такой вид, что ее трудно представить себе потомком старой доклассической. Даже в тех случаях, когда налицо явное сходство (сравним, например, грегорианские лады — лидийский и дорийский — с ладами норвежских или русских мелодий у Грига, Римского-Корсакова, Стравинского).

Всю область новой ладовой техники в целом можно подразделить на три вида, обладающих определенными специфическими признаками.

1. Симметричные лады (они и рассматриваются в настоящей статье). Строго говоря, под ними понимаются замкнутосимметричные лады, то есть системы, состоящие из одинаковых по структуре частей, замыкающихся при малом числе повторений (в отличие от систем, подобных обиходному ладу, где замыкание может происходить лишь в двенадцатом звене, а используются обычно лишь три-четыре, см. третье соло дьяка, «Як смоковница в саду» из II действия «Ночи перед Рождеством»).

2. Несимметричные лады — все системы с определенным звукорядом, не образованным делением октавы на равные части идентичного строения. Любопытно, что многие из основных ладовых звукорядов заключают в себе внутреннюю повторность частей — тетракордов (отмечены прямыми скобками; иногда повторяются иные группы, например трикорды):

¹ Любопытно, что в истории европейской музыки наблюдаются какие-то правильные трехсотлетние циклы развития: 1300—1600, 1600—1900, 1900—. Об этом факте упоминается (со ссылкой на А. Лоренца) в статье К. Кузнецова «Стиль в музыке» (журнал «Музыкальное образование», 1930, №№ 4—5). Поразительно, что начало каждого из них отмечается возникновением очередной «новой музыки»: Ars nova XIV века, Nuove musiche XVII, Musica nova XX века.



Может показаться даже, что некоторые из ладов (ионийский, дорийский, фригийский) делят октаву на равные и совершенно одинаковые по структуре части. Однако это впечатление ошибочно: если октава делится на две равных части, то каждая из них должна заключать шесть полутонов, в то время как любой из тетрахордов в пределах чистой кварты охватывает лишь только пять: не принимается во внимание «разделительный» целый тон между тетрахордами, так же, как и в других диатонических ладах — лидийском, миксолидийском, эолийском и локрийском. Последний из ладов совпадает с одним мессияновским ладом (вторым) и с «гаммой Римского-Корсакова», являясь неполным видом того или другого. Однако функции звуков его таковы (он опирается на «асимметричное» минорное трезвучие), что он скорее должен быть отнесен к несимметричным ладам.

3. Полные двенадцатизвуковые полиладовые и «вселадовые» системы. Специфика их в том, что они охватывают все звуки и в этом смысле не представляют собой «ладов». Однако реальная организация двенадцати звуков-ступеней может принимать самую разнообразную форму. Двенадцатиступенность может быть усложнением, обогащением обычного (семиступенного) мажора или минора (встречается у Прокофьева, Бриттена, иногда у Хиндемита). Она предстает иногда как нейтрально-полиладовая тональность, не будучи ни мажором, ни минором (Хиндемит). В других случаях двенадцатиступенность оказывается особой ладотональной конструкцией, далекой от диатонических элементов, даже в малом плане; она как правило встречается в додека-

фонной музыке. Первые два вида ладовой техники могут входить (обычно так или иначе входят) составной частью в третий вид.

Если не принимать во внимание обычных видов мажора и минора, с определенными их усложнениями, не позволяющими говорить об их перерождении в какие-то иные ладовые системы, то все неполнохроматические лады, широко распространенные в современной музыке, производят впечатление ограниченных по своим возможностям и потому применяемых обычно лишь на коротких участках. Видимо, с этим связано и их обилие. В примере 7 приведены, конечно, лишь некоторые из ладообразований, отличающихся от обычного «функционального» мажора и минора. Число их можно было бы без труда намного увеличить.

Ограниченность применения этих ладов не имеет ничего общего с критериями устойчивости или неустойчивости ладовых структур, указываемых теорией Яворского. В сущности краеугольный камень ладовой концепции Яворского — положение о фатальной неустойчивости тритона — представляет собой коренную ошибку. Поэтому и строгие предписания теории относительно того, какие из ладов допустимы как самостоятельные устойчивые структуры, а какие — недопустимы, также оказываются бесплодными, неоправданными, ненужными (сказанное, разумеется, не умаляет ценности того, что среди указанных теорией Яворского симметричных ладов оказались наиболее важные, широко применяемые в музыке XIX—XX веков). Большое распространение модальной техники в современной музыке было бы невозможно, если бы опорными звукорядами могли быть лишь те конструкции (с бестритоновыми основаниями, например), которые допускаются теорией Яворского. Современная музыка допускает в принципе любые звукоряды в качестве опорных. Нет такого звукоряда, который не мог бы принадлежать данной опорной гармонии или тонике, хотя бы на малом участке. Возникнув первоначально на базе хроматизированного мажора или минора, возможность построения лада на основе самых различных звукорядов эмансипировалась от старых ладовых форм и стала самостоятельным фактором ладообразования. Так как двенадцатиступенность сама по себе не есть лад, то в сущности понятие модальной техники

в нашем смысле оказывается для полных хроматических систем неприменимым¹. Однако ладовая техника двенадцатиступенной тональности безусловно родственна модальной технике неполных звукорядов. Неслучайно модальная техника неполных звукорядов может входить и входит составной частью в ладовую технику полной хроматической системы. Оба вида техники решают в сущности одну проблему, которую кратко можно сформулировать следующим образом: звуки новые и звуки повторяемые.

С этой точки зрения все неполно-хроматические лады обладают одной специфической чертой — они избегают определенных звуков, а другие определенные звуки повторяются в различных комбинациях.

В полной мере сказанное относится и к симметричным ладам. Источник, питающий процесс образования симметричных ладов Яворского — Мессиана, это специфическая система пропускаемых и повторяемых звуков. Любая группа звуков, повторяемая через один и тот же интервал (равный двум, трем, четырем или шести полутонам), дает тот или иной лад ограниченной транспозиции, если при этом не происходит заполнения всех двенадцати звуков октавы. Вот несколько примеров:

Глядя Руслан и Людмила I действие (А) основные элементы гармонии (Б) Стравинский Петрушка лад

Римский-Корсаков. Антар, такты 1-5 (В) основные элементы гармонии лад

¹ Автор «Малого справочника музыки XX века» Б. Шеффер (Краков, 1958) в разделе «Малая энциклопедия новой музыки» посвящает одну из глав «модальной технике» (стр. 116—118), считая ее «одной из техник организации звукового материала» (116). Шеффер говорит здесь исключительно о теории Мессиана и, следовательно, подразумевает технику неполных звукорядов, притом только симметричной структуры.

Г основные элементы гармонии лад Римский-Корсаков. Сказка, такты 12-9 до 14

Д основные элементы гармонии лад Римский-Корсаков. Шехерезада, 2 часть, Д, такты 5-8

Е основные элементы гармонии лад Скрябин 9 соната, такты 1-4

Ж основные элементы гармонии лад Прокофьев Токката, разработка

З Хиндемит, 3 соната, 2 часть (ср. с примером 1Б - 6 лад)

И Хиндемит, 3 соната, 2 часть (ср. с прим. 8В, 8Ж)

К основные элементы гармонии лад Римский-Корсаков. „Золотой петушок“ 6 такты 1-8

Л основные элементы гармонии лад Римский-Корсаков. „Золотой петушок“, 146

М основные элементы гармонии Римский-Корсаков. „Золотой петушок“, 75 лад



Н основные элементы гармонии Римский-Корсаков. „Кашей бессмертной“, 33-34 лад



Примеры показывают, что симметричные лады, фигурирующие в теоретических работах Яворского и Мессиана, не охватывают всех возможных в двенадцатиступенной системе видов этих ладов. Приведенные у Яворского и Мессиана симметричные лады нужно рассматривать поэтому как наиболее яркие и наиболее богатые возможностями типы ладов такого рода. Мессиян прав, говоря, что некоторые из возможных других ладов являются составными частями более полнозвучных ладов, вошедших в его систему. Так, например, лад 132132 (цифры обозначают число полутонов в интервале между соседними звуками лада) в лейтмотиве Петрушки можно рассматривать как неполный вид второго мессиановского лада.

Однако, думается, один из ладов следовало бы все же выделить как ярко характерный, специфический. Это лад со структурой звукоряда 313131 (см. пример 8)¹. Едва ли он уступает по своей индивидуальной краске мессиановским ладам: четвертому или седьмому. Важно также, что лад «полтона-полтора тона» легко образуется от чередования по большим терциям важнейших аккордов — мажорных трезвучий или минорных трезвучий, главных элементов обычных ладов.

Многие из основных свойств и особенностей симметричных ладов сохраняются и в тех случаях, когда в результате секвенции или повторения другого рода за-

¹ На звукоряд «полутон — полтора тона» как составную часть увеличенного лада Яворского указывает В. А. Цуккерман в статье «Яворский-теоретик» (сборник «Б. Яворский», том I. М., 1964, стр. 184, 186).

полняются все двенадцать звуков хроматической тональности:

(А) Римский-Корсаков „Ночь перед Рождеством“, I действие

схематически:

(Б) Римский-Корсаков. „Царская невеста“, II действие, [126]

(В) [139] Andante doloroso Гершвин. „Порги и Бесс“, I действие

(Г) Molto andante Римский-Корсаков. „Царская невеста“, II действие

Сходство с симметричными ладами заключается здесь в том, что те или иные опорные гармонии, звуки отдельных ведущих голосов, какие-либо иные выделенные,

важные элементы гармонической структуры суммарно складываются в лад ограниченной транспозиции. Так например, в отрывке из «Порги и Бесс» опорные четыре трезвучия и линия баса образуют ладовый звукоряд 12121212. В отрывках из «Царской невесты» опорные трезвучия суммарно дают звукоряд 313131.

Внутри симметричной системы возникает расслоение на элементы. Одни из них оказываются ладово опорными, другие как бы наслоением. Подобно тому, как многие аккорды могут быть объяснены сочетанием функциональной основы с прибавленными звуками¹, некоторые полные и неполные хроматические лады оказываются симметричными или другими характерными образованиями, включающими дополнительные звуки. Так, например, структура начальных тактов песни Кашеевны из 2-й картины «осенней сказочки» Римского-Корсакова представляет собой большетерцовую систему минорных трезвучий (ладовый звукоряд, следовательно, 313131) с добавлением нескольких звуков как проходящих:

Кашеевна точит
меч о камень и поет

10 (А) *Allegro non troppo*

(Б)

Проблема новых звуков и звуков повторения (проблема ладовой комплементарности) как зерно новоладовой техники современной музыки возникает и в тех сочинениях, которые, казалось бы, не заключают в себе явного использования характерных симметричных ладов с неполными звукорядами и не имеют сколько-нибудь определенной иной последовательно выполненной особой ладовой системы.

¹ Таково, в сущности, и объяснение многих диссонирующих аккордов в функциональной теории Римана. Звуки, присоединяемые к консонирующим трезвучиям трех функций, Риман называет добавочными — *Zusätze* (см. *Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre*. Leipzig, 1913, S. 94 ff.).

Римский-Корсаков. „Золотой петушок“

11 Allegro

1 2 3 4 5 6

f

sostenuto e marcato dim.

7 Lento

7 8 9

pp

10

11

10 11

12

13

12 13

pp sempre

14

15

14 15

16

17

18

16 17 18

2 19 20 *in tempo*

a piacere

mf

21 22 *in tempo*

a piacere

mf

23 24

p

25 26

3 27 28

pp

29

Musical score for measures 29-30. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 29 features a melodic line in the right hand with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes. Measure 30 continues the melodic line with a more active eighth-note pattern.

30 31

Musical score for measures 30-31. Measure 30 continues the melodic line. Measure 31 features a melodic line in the right hand and a bass line with a *espress* marking, indicating a more expressive or accented style.

32 33

Musical score for measures 32-33. Measure 32 features a melodic line in the right hand and a bass line with a *f* marking. Measure 33 features a melodic line in the right hand and a bass line with a *f a piacere* marking, indicating a forte and ad libitum style.

34

Musical score for measure 34. The right hand features a complex melodic line with many accidentals and a fast eighth-note pattern. The bass line consists of sustained chords.

35

Musical score for measure 35. The right hand features a complex melodic line with many accidentals and a fast eighth-note pattern. The bass line consists of sustained chords.

Отвлекаясь от конкретного анализа гармонии во всей полноте ее проблем (а их немало возникает в связи со вступлением к «Золотому петушку!»), обратимся к целостной ладотональной структуре отрывка.

На первый взгляд ладотональная структура целого кажется не очень убедительной. Начальная часть после вступления написана как будто в до миноре. Все последующее (от цифры 2) тяготеет в ля мажор, конец в тональном отношении неопределен. После вступления к опере следует вступление к соло Звездочета («Я колдун») в ми-бемоль мажоре. Конец интродукции модулирует в до мажор, I действие начинается в до мажоре. В целом намечается малотерцовая система тональностей под главенством тоник *до* с двумя ответвлениями от нее в обе стороны — к ля мажору Шемаханской царицы (ср. песню «Ответь мне, зоркое светило» из II действия) и ми-бемоль мажору Звездочета («Я колдун») с «мистическим» тритоновым соотношением тоник *ля* и *ми-бемоль*¹.

¹ Ля мажор можно считать лейттональностью Шемаханской царицы. Важнейшие части оперы, характеризующие ее, изложены в этой тональности. Кроме песни из II действия, впервые экспонирующей образ Шемаханской царицы, в ля мажоре написан весь финал II действия (от цифры 207), выражающий полную победу царицы над Додоном. Самое последнее, что она поет в опере (звуки ее голоса в сцене убийства Додона из III действия), также имеет тоннику *ля*; правда, это не мажор, а минор с высокими IV и VII ступенями.

Все это бесспорно верно, но недостаточно. Прежде всего потому, что тональности до минор и ля мажор (а только они и даны в рассматриваемом вступлении) несравнимы между собой по своей структуре с точки зрения мажоро-минорной концепции лада. Тональность до минор представлена только своей доминантовой гармонией (такты 11—18). Тоническое трезвучие до минора вообще отсутствует (как и все остальные аккорды этой тональности). В противоположность характеру экспозиции до минора ля мажор обрисован аккордами всех функционально наиболее необходимых ступеней: такты 19—24 = II— II_4 —II—II<— I_4^6 —II<— I_4^6 —V, такты 25—26 = I_4^6 —V— I_4^6 —V— I_4^6 , такты 31—32 = V¹. Звуки тонического трезвучия и доминантовой гармонии находятся на первом плане и придают ладотональности относительно привычное звучание. Мощное действие длительного органного пункта на доминанте в сочетании с «тонизирующим» эффектом обычных тональных функций придают ля мажору настолько большой вес, что делают его общей — и в сущности единственной — тональностью вступления.

Благодаря этому начальная quasi до-минорная часть, экспонирующая основной мотив Шемаханской царицы (такты 7—18), в ладотональном отношении оказывается далекой от тоники областью расширенного, хроматического ля мажора — лейттональности Шемаханской царицы.

С точки зрения же новоладовой техники во вступлении можно различить две ладовых структуры. Одна из них — более или менее обычный хроматизированный ля мажор, другая — индивидуализированная и по существу уже обособившаяся, отколовшаяся его часть — комплементарная система из трех уменьшенных септаккордов.

Первая структура охватывает такты 19—26 и 31—33.
Вторая — такты 7—18, 27—30 и 33—37.

¹ Аккорды обозначены по их фундаменту — основному тону мажорного или минорного трезвучия (фундаментом вводного септаккорда считается основной звук доминанты). Знак повышения < без арабской цифры относится к терции. Аккорды II<22 и 23 тактов, разрешающиеся в кадансовый квартсекстаккорд, даны без основного тона. Обращения не указываются (за исключением кадансового квартсекстаккорда).

Каждая из структур имеет совершенно четкие очертания и абсолютно ясные отношения между элементами (они настолько просты, что можно о них и не говорить: достаточно указания на то, что гармонический центр первой структуры — ля-мажорное трезвучие, а центр второй — уменьшенный септаккорд).

Логика развития второй структуры совершенно очевидна. Она заключается в такой транспозиции основных звуков, которая направлена к новым, наименее использованным звукам:

12

такты 7-18, 27-30, 33-37

[фундаментальные басы]

Закон развития обычного мажора либо минора также состоит обычно в транспозиции (так сказать, «имитации», пользуясь термином Рамо) исходной модели — экспонированной вначале ладотональности. В данном случае изложенная в тактах 7—18 структура с центральным элементом в виде уменьшенного септаккорда («аккорда ограниченной транспозиции») при повторениях заполняет все двенадцать ступеней. Два сдвига на полутон исчерпывают возможности тонального контраста, свойственные такой системе. Таким образом, логика развития, не выходящего за пределы данной ладовой системы, заключается в необходимости переходить к ступеням, которые еще не были использованы в качестве опорных, а пределы собственно ладового развития ограничены малым числом транспозиций. В этом подобные системы проигрывают всем другим, имеющим полную шкалу тональных позиций.

Оставляя без рассмотрения много вопросов гармонии, связанных с вступлением к «Золотому петушку», можно указать лишь, что благодаря взаимодействию обеих ладовых структур (обычного мажора и уменьшенного лада) и — в конечном счете — подчиненному значению второй из них, три уменьшенных септаккорда могут получить какое-либо функциональное объяснение по отношению к элементам первой. Но в данном разделе работы необходимо было лишь показать значение

ладовой комплементарности как средства ладового развития. Любопытно, что заполнение двенадцатиступенности в этом сочинении совпадает с обычной для двух основных ладов комплементарностью, достигаемой сопоставлением трех основных трезвучий лада:



6

Подведем итоги. В новой музыке XX века и в эпоху, непосредственно ей предшествующую, резко возрастает значение различных ладов, ладообразований, отличных от основных, нормативных видов диатонического и хроматизированного мажора и минора.

Особенно обращает на себя внимание расцвет группы ладов с симметричной структурой звукоряда, нашедших применение у ряда композиторов, особенно русских и французских (Римский-Корсаков, Стравинский, Черепнин, Дебюсси, Равель, Лядов, Скрябин)¹.

¹ Разработка проблемы ладов — одна из магистральных тем русской музыкальной теории. Пристальное внимание русских музыкантов к специфике многообразных форм ладового мышления может считаться музыкально-научной параллелью к мощному процессу становления ярко-национальной русской композиторской школы и своеобразным его отражением. Напомним исторические вехи:

1790 — Предисловие «О русском народном пении» Н. А. Львова к «Собранию народных песен с их голосами» И. Прача.

1856 — Работа Глинки над «церковными тонами» и его намерение «связать фугу западную с условиями нашей музыки узлами законного брака».

1863—1869 — Ряд работ В. Ф. Одоевского «об исконной великорусской музыке».

1867—1868 — «Глинка и его значение в истории музыки» Г. А. Лароша.

1867—1869 — «Церковное пение в России» Д. В. Разумовского.

1869—1871 — «Русская народная песня как предмет науки» А. Н. Серова.

1888 — «Русская народная музыка, великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки» П. П. Сокальского.

1899 — Первое из известных нам упоминаний о цепном и увеличенном ладах у Яворского.

Отсюда пристальный интерес композиторов и музыковедов XX века к проблеме лада. Крупнейшие ладовые концепции нашего времени созданы Б. Л. Яворским и О. Мессианом именно в связи с новыми явлениями в ладотональном мышлении композиторов конца XIX — первой половины XX веков.

Вызревавшие в недрах обычного мажора и минора симметричные лады в большой мере сохраняют с ними генетическую связь. В то же время специфические законы их структуры, их «всетоновый» характер обнаруживают глубокое родство с общими законами иной, двенадцатиступенной системы, в ее монотоникальном или политоникальном истолковании. Поэтому развитие симметричных ладов, совпадающее по времени с развитием двенадцатиступенной тональной системы, следует рассматривать не только в связи с их отпочкованием от классического мажора и минора, но также — прежде всего — в единстве с современной ладовой системой, как одну из сторон развития последней.

Отсюда необходимость углубленного теоретического исследования большого круга вопросов, группирующихся вокруг важнейшей проблемы лада. Не отождествляя лад и звукоряд, следует все же признать спецификой лада интервальное строение его звукоряда, развертывающееся во времени. Определенный особый звукоряд есть первый (хотя и не единственный) специфический признак лада.

Множественность ладов, типичная для музыки XX века, неизбежно ставит в той или иной форме вопрос о ладо-звукорядной (модальной, новоладовой) технике современной музыки. По мере того, как слабеет конструктивное действие классических тональных функций, возрастает роль как новых функциональных связей между аккордами, так и возрожденной на новой (хроматической, по терминологии Танеева—Беляева) основе ладовой, модальной техники.

Представляется наиболее специфической для новоладовой техники не только частная проблема ладов специфической интервальной структуры (к ним относятся и группа симметричных ладов Яворского — Мессиаана), но также (и притом по крайней мере в наименьшей степени) проблема ладовой комплементарности (или проблема повторяемых и новых звуков).

Техника симметричных ладов представляется хотя и особым, специальным, но все же частным видом модальной (новоладовой) техники; их яркость и характерность является не только достоинством, но в определенной мере также и недостатком (подобно тому, как яркость и характерность тембров некоторых инструментов способствует более скорому утомлению слуха их звучанием). К тому же ограниченность транспозиции (вследствие структурной симметрии) препятствует широте развития музыкальной мысли, если оно не выходит за пределы данной системы. Симметричные лады оказываются весьма яркими, но по своей природе мало-динамичными, если их применять без смешивания с другими. Однако смешение нарушает строгую симметрию, приближая специфические ладовые системы к бесконечно многообразным видам двенадцатиступенных, полных и неполных.

Наконец, важно подчеркнуть приоритет русской науки в разработке теории симметричных ладов. Если музыкальное искусство обогатилось новой системой художественных открытий, это означает, что рано или поздно они получают свое отражение в музыкальной теории. Не случайно, что теории новых ладов возникли именно у русского и французского музыкантов — ведь и в самом музыкальном искусстве новые лады привлекли внимание более всего русских и французских композиторов.

Между ладами Мессиана и сравниваемыми с ними ладами Яворского (пример I A) достаточно много и различий. Главнейшее из них состоит в том, что при совпадении принципа ограниченности транспозиции в мессиановской трактовке сущность системы составляет техника звукоряда, с точно соблюдаемым составом избранного комплекса звуков, а в трактовке Яворского та же техника звукоряда возникает как следствие действия иного принципа (соединение «систем» — единичной и двойной), притом сама эта техника рассматривается лишь как одна из возможных, и отнюдь не самая важная. Это и другие различия говорят о глубоком своеобразии той и другой системы. Тем не менее, совпадения результатов применения той и другой системы в иных случаях оказываются поразительными. Покажем это на примере:

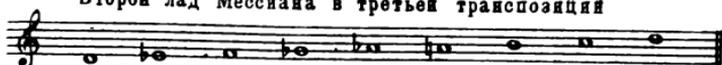
(A)

pp espressif

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of five systems of two staves each. The first system starts with a circled 'A' and the instruction 'pp espressif'. The music is marked with measures 1 through 14. Measure 1 has a first ending bracket. Measure 2 has a second ending bracket. Measure 3 has a third ending bracket. Measure 4 has a first ending bracket. Measure 5 has a first ending bracket. Measure 6 has a first ending bracket. Measure 7 has a first ending bracket. Measure 8 has a first ending bracket. Measure 9 has a first ending bracket. Measure 10 has a first ending bracket. Measure 11 has a first ending bracket. Measure 12 has a first ending bracket. Measure 13 has a first ending bracket. Measure 14 has a first ending bracket. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Б

Второй лад Мессиана в третьей транспозиции



В

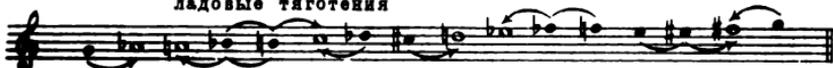
Дважды-мажорный лад (ля-бемоль)

образование

тоника



ладовые тяготения



Несомненно, что в основе этой части седьмой прелюдии Мессиана лежит второй лад в третьей транспозиции (на тон выше, чем в примере 1 Б). Однако, помимо основных звуков этого лада (пример 14 Б), здесь встречаются и некоторые другие, не входящие в него (в тактах 1, 3, 5, 8, 9, 11, 13) и не предусматриваемые теорией Мессиана. В результате их применения лад не становится ни мажорным, ни минорным, ни каким-либо другим из старых европейских ладов; с позиций теории Мессиана он может быть объяснен как второй лад с прибавленными внесистемными звуками.

Но структура прелюдии Мессиана объяснима и с позиций теории Яворского, притом так, как если бы Мессиаан сочинял, руководствуясь предписаниями теории ладового ритма (нет нужды доказывать, что этого не могло быть). Согласно теории Яворского, пример 14 А написан в дважды мажорном ладу ля-бемоль (*As duplex*, см. пример 14 В). В полном соответствии со структурой этого лада его тоника образована из звуков относительно устойчивого шестизвучия *as-c-es-d-fis-a* (такты 1, 2, 4, 9, 10, 12 и особенно в обоих кадансах — такты 5—6 и 13—14)¹. Остальные звуки как неустойчивые, тяготеющие разрешаются в соседние с ними устойчивые —

¹ Повторением аккорда 14 такта кончается и вся пьеса (гармонии тактов 6 и 14 — явное заимствование из «Бориса Годунова»).

в точности так, как предугазано схемой тяготения Яворского!¹

	1	2	3	4	5	6	7	8	9=	10=	11=	12=	13=	14
f-ges	e f ges		f-es	f ges f	ges		f-ges	e f ges	= 1	= 2	= 3	= 4	= 5	
	h	c	f e	es	h [c]									

(Сравните с примером 14В).

Историческая заслуга Яворского состоит в том, что он был первым теоретиком, услышавшим и осознавшим существование ладов принципиально иной природы по сравнению с классическими мажором и минором². Трудно с полной достоверностью определить год рождения новой ладовой концепции. Естественно, что теория Яворского формировалась постепенно, в течение многих лет. Самое раннее упоминание о системных тяготениях, цепном и увеличенном ладах относится по видимому к 1899 году³. Мессиа́н же, родившийся в 1908 году, пришел к идее новых ладов значительно позднее, сначала в своем композиторском творчестве (теория Мессиа́на оформлялась в начале 40-х годов). Среди неизданных ранних сочинений Мессиа́на (*La Dame de Shalott* для фортепиано, 1916; *Deux ballades de Villon* для голоса с фортепиано, 1921; *La Tristesse d'un grand ciel blanc* для фортепиано, 1925) мы находим одно органное произведение с характерным названием: *Esquisse modale* (1927)⁴. Музыка этого «ладового эскиза» неизвестна, но, судя по названию, девят-

¹ Исключение составляет лишь один звук *h* в 5-м такте (и его повторение в 13-м), который тяготеет в *c*, а переходит в *as* (но так как после *h* все же звучит *c*, это не противоречило бы общим установкам теории Яворского).

² Новизна концепции лада, созданной Яворским, и до сих пор осознана неполностью — ведь лад у Яворского представлен как объединение одинаковых (или однотипных) интервальных структур, что можно понять и как повторность одного и того же основного интервального комплекса.

³ См. об этом в I томе двухтомника «Б. Яворский» (М., 1964, стр. 613 и др.).

⁴ Сочинения Мессиа́на указаны по книге: Pierette Mari. Olivier Messiaen. Paris 1965.

надцатилетний композитор уже интересовался модальной техникой.

Яворский и Мессиа́н, разработавшие идею особых хроматических ладов, открыли для современной музыкальной теории (и композиторской практики) область исключительной важности (несмотря на все различие между этими теориями, на все частные и общие недостатки и ошибки их создателей). Думается, что главная ценность теорий симметричных ладов для музыковедения заключается не только (а может быть и не столько) в обосновании и объяснении особого рода ладовой техники, свойственной им, но больше всего в тех перспективах, которые раскрываются перед общей теорией ладового строения современной музыки в целом.

ОБ ОДНОМ СВОЙСТВЕ ВЕРТИКАЛИ В АТОНАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

От редколлегии

Статья Ю. Кона посвящена частному, но важному вопросу атональной музыки. Обычно звуковысотная организация такой музыки мыслится в связи с серийной техникой. Закономерности же несерийной атональной структуры почти не изучаются. Статья Ю. Кона частично восполняет этот пробел. В ней вводится новое понятие «плотности вертикали» (плотность зависит, по Ю. Кону, от интервального состава аккорда, его расположения, регистра), существенное для понимания логики развития, главным образом, как раз в музыке, написанной в так называемой свободной (не серийной) атональной манере. Поскольку же эпизоды такого рода встречаются в творчестве самых различных композиторов (в том числе и таких, которые придерживаются, в основном, тонального принципа), сфера применения нового понятия и вытекающего из него способа анализа оказывается достаточно широкой.

Известный композитор и музыковед Эгон Веллес в своей лекции «Происхождение додекафонной системы Шенберга» (изданной на английском языке в 1958 г.) вспоминает об одном своем посещении Шенберга в первые годы нашего столетия. Он застал Шенберга за изучением только что изданного клавира «Саломеи» Р. Штрауса. И вот что услышал Веллес от «разрушителя гармонии», композитора, который в своей практике уже рвал тональные связи, о музыкальном языке оперы Штрауса: «Эта гармония будет понятна лет через двадцать».

Может показаться странным — как Шенберг, автор сочинений не менее смелых, чем «Саломея», даже напротив, несравненно более дерзновенных (речь идет здесь только о ранних произведениях, в которых композитор еще не стал на почву атональности), мог не понимать принципов гармонического языка Р. Штрауса. Ведь при всей смелости последнего, он все-таки не выходил за пределы расширенной, послевагнеров-

ской тональности, а отдельные политональные моменты не отрицают и даже не затемняют функциональной основы гармонии в названной опере.

По-видимому, Шенберг заметил своим изощренным и направленным на все новое слухом композитора и теоретика такие факторы гармонии в музыке Р. Штрауса, которым суждено было в будущем занять более заметное место в технике музыкального письма и оказаться на первом плане в многообразии выразительных возможностей гармонии. Прежде, чем перейти к характеристике этих факторов, можно указать, что и позже, несколько лет спустя после приведенного выше замечания о гармонии «Саломеи» Штрауса, Шенберг в своем «Учении о гармонии» писал в 1910 году: «Интересным случаем является... следующий, из сочинения моего ученика Альбана Берга:



Почему это так и почему это правильно, я пока еще не могу подробно сказать. Для того, кто в целом принимает мой взгляд на сущность диссонанса, это является чем-то само собой разумеющимся. Но я твердо верю, что это правильно, и известное число людей тоже верит в это»¹. И дальше: «Здесь явственно действуют закономерности. Я не знаю какие. Возможно, я это буду знать через несколько лет»².

Это признание «отца атональности» очень знаменательно. Может показаться странным, что композитор, придерживавшийся созданного им же самим принципа, передававший его своим ученикам и к тому же в высокой мере склонный к поискам теоретических объяснений, не находил рационального обоснования для одобряемых им новшеств. Но если сопоставить это высказывание с «Учением о гармонии» в целом, станет ясно, что теоретическая мысль Шенберга в то время значительно отставала от его собственной композитор-

¹ А. Schönberg. Harmonielehre. Wien, 1922—1949, S. 504.

² Там же, стр. 505.

ской практики и практики его ближайших учеников. Возможно, что педагогические цели, преследовавшиеся Шенбергом в «Учении о гармонии» (он всегда был убежденным сторонником обучения на прочной основе усвоения классики) заставили его обратить преимущественное внимание на изложение, а в известной мере и на переосмысление учения о тональной гармонии. Почти вся книга посвящена той гармонии, которую иногда называют «школьной», но которая на самом деле отражает закономерности творчества крупнейших композиторов XVIII и XIX века¹. То, что относится к творчеству в собственном смысле этого слова, Шенберг считал делом одаренности, интуиции, бессознательного. Поэтому, видя в курсе тональной гармонии предпосылку композиторского умения, он отказывался (по крайней мере ко времени написания им книги) от теоретического объяснения того нового, что тогда казалось даже ему, а тем более современникам, результатом не поддающегося учету и регламентации внутреннего порыва художника.

На первых порах атональность, атональная гармония² представлялась лишенной закономерностей даже ее приверженцу и глашатаю. Но тот факт, что при помощи этой техники удалось создать большинство страниц хотя бы такого значительного и глубокого экспрессивного произведения, как «Воцтек» А. Берга, не говоря уже о многих других сочинениях, заставляет видеть в атональности нечто большее, чем просто прихоть. Известно, что сам Шенберг отвергал термин «атональность» как неправомерный. Он писал: «Музыкальная пьеса должна непременно быть тональной постольку, поскольку должно возникать между звуками отношение, благодаря которому звуки, расположенные один за другим или один над другим, создают понятное последование. Тональность может при этом быть неощутимой или недоказуемой, эти отношения могут быть неясными и трудно понимаемыми, даже вовсе непонятными. Но какое-либо взаимоотношение звуков нельзя

¹ Шенберг не учитывал опыта русских композиторов-классиков, открывших новые перспективы в области гармонии народных, а также искусственных ладов.

² Термин «атональная гармония» здесь и в дальнейшем применяется условно. Было бы лучше везде применять термин «атональная вертикаль».

называть атональным так же, как не следовало бы определять взаимоотношения цветов как аспектальные или акомплементарные»¹.

И все-таки термин «атональность» укоренился и применяется вплоть до наших дней. Под ним понимается предельная степень затемнения или же полный отказ от ладово-функциональных связей. Эти последние определяются, как известно, не только отношениями созвучий, но и самой их структурой. Атональность XX века, как правило, оперирует столь сложными созвучиями, что они уже сами по себе «стирают» функциональные связи, сложившиеся в тесном единстве с простейшими аккордами, прежде всего с трезвучиями. Сложность созвучий имеет очень большое значение в отрицании функциональных (в тональном смысле) отношений. Характерно замечание современного австрийского композитора Г. Э. Апостеля, в прошлом ученика А. Шенберга и А. Берга. В беседе с французским музыковедом Ж. Шайэ, который указывал на «примеры консонантной атональности в произведениях XVI века», Апостель сказал: «Это не наша атональность»². В музыке мадригаллистов, да и в тональной и атональной музыке XX в. встречаются все возможные интервальные отношения (ведь их всего только 11) между созвучиями. Но самые смелые произведения позднего Возрождения основаны на трезвучиях, тональные сочинения наших дней — на более сложных звукосочетаниях, за которыми, однако, ощущаются трезвучия, они, по выражению Ю. Тюлина, «постоянно как бы «режиссируют» гармоническими средствами и в ответственных моментах выступают на первый план»³. В атональной музыке (здесь имеется в виду так называемая свободная атональность, но то же самое относится и к «технике ряда» — *Reihentechnik* — и к додекафонии) созвучия строятся вне учета какого бы то ни было единого интервального принципа. Постоянная переменчивость

¹ А. Шенберг, цит. соч., стр. 488, сноска.

² J. Chailley. L'importance de Chopin dans l'évolution du langage harmonique. «The book of the first international musicological congress devoted to the works of Frederick Chopin». Warszawa, 1963, p. 34.

³ Ю. Тюлин. Современная гармония и ее историческое происхождение. «Вопросы современной музыки». Л., 1963, стр. 111.

вертикальных структур, мгновенные и очень частые изменения числа реальных голосов, самые неожиданные и резкие регистровые переносы, постоянные переходы от тесного расположения к широкому и обратно — все это направлено на затруднение или даже предотвращение ощущения единой тональности, точнее ладотональности. Эти факторы, как уже отмечалось, играют не меньшую, а, возможно, большую роль, чем сложность интервальных отношений движения нижнего голоса и быстрота их изменений.

Конечно, можно, а порой и необходимо искать и обнаруживать тональности в смысле главенства какого-либо звука в атональных сочинениях. Нельзя, однако, не обратить внимания на тот факт, что композиторы — приверженцы этого рода письма — сами противопоставляли сферы тональности и атональности. Примером может служить Берг, проводивший в «Воццеке» отчетливую грань между ними в музыкально-творческой практике, а в прочитанной им в 1929 году лекции об этой опере — и в области теории музыки. Таким образом надо и должно различать эти две сферы — тональности и атональности, — несмотря на то, что в некоторых отношениях их не разделяет непроходимая пропасть. Она разъединяет эти две сферы в главном, в том, что в тональной музыке легко и отчетливо обнаруживаются ладофункциональные связи, а в атональной музыке они отсутствуют или же скрываются за покровом сложностей. Но в атональной гармонии есть и черты общности с тональной гармонией. Меняется лишь значение, «удельный вес» этих черт в каждой из них. То, что было второстепенным в тональной гармонии, становится первоплановым в атональной. И, наоборот, самый существенный признак тональной гармонии — функциональность — исчезает или по меньшей мере уходит «за кулисы» в условиях атональности.

Учение о гармонии с начала своего возникновения и до наших дней рассматривало главным образом две проблемы: структуру аккордов в свете принципа терцового строения и функцию их в мажорном и минорном ладах. Возникающие в реальном музыкальном произведении усложнения гармонических вертикалей относились и относятся к категории неаккордовых звуков, а вопросы конкретного воплощения музыкальной

ткани сочинения — к фактуре. Под последней подразумевается столь широкий круг технических приемов, что теория музыки, несмотря на многочисленность учебников, исследований, систем, не смогла выработать достаточно ясных и исчерпывающих представлений об этой важнейшей области. Как правило, реальное изложение музыкальной мысли подвергается не обобщающему, а только частному анализу. В известной мере, под углом зрения техники оркестровки, вопросы фактуры рассматриваются в многочисленных пособиях по этому предмету. Однако и последние не раскрывают конструктивного и выразительного значения изложения гармонии как таковой.

Для всего учения о гармонии, вплоть до последних десятилетий, а если речь идет о наиболее распространенных учебных пособиях по этому предмету, то и до наших дней, гармония представляет собой некую схему, изучаемую только в четырехголосии и в неких абстрактных условиях. Независимо от числа голосов, расположения, регистра, в ней различают лишь функции и их последования. Все остальное выносится «за скобки».

Между тем в тональной, функциональной гармонии чрезвычайно большое выразительное и конструктивное значение имеет изложение, фактура. Если представить себе, например, первые такты Патетической сонаты Бетховена звучащими тремя октавами выше, то не только исчезнет характер музыки, определивший присвоенное ей название, но результат окажется просто карикатурой. То же самое произойдет при транспозиции «Музыкальной табакерки» Лядова на несколько октав вниз. Неслучайно Сен-Санс изобразил в «Карнавале животных» слонов, поручив тему «Танца эльфов» Берлиоза контрабасам. Совершенно ясно, что композиторы издавна ощущают и те средства музыкальной выразительности, которые теория относит к широкому и поэтому малосодержательному понятию фактуры.

Можно отметить одно свойство изложения гармонии, которое в известной мере помогает ответить на вопрос, почему данный аккорд или группа аккордов получает то или иное конкретное воплощение. Это свойство — плотность¹.

¹ Это понятие в более узком объеме вводит в своих лекциях по тональной гармонии проф. И. Дубовский.

Плотность аккорда, ее степень и переменчивость играют определенную, немаловажную роль в тональной музыке. Если на это свойство гармонии не обращалось достаточного внимания в теории, то это объясняется тем, что оно было второстепенным по сравнению с первоплановым качеством — функциональностью.

Иное дело в условиях атональности, а также при высокой степени тональной усложненности. При отсутствии или, по меньшей мере, ослабленности функциональной стороны аккордовая плотность, ее изменения, пульсация становятся фактором, определяющим движение гармонии. Слушая атональную музыку, нельзя не отметить этого движения; оно остается, несмотря на сведение до минимума или даже отрицание функциональности в общепринятом, тональном, точнее ладотональном, аспекте. Движение это определяется наряду с плотностью аккордов и ее изменениями также ритмом. Этот последний играл важную роль в развитии гармонической ткани тональных произведений; но и он, подобно плотности, лишь вскользь затрагивался в теоретической литературе. Ведь и этот фактор представлялся второстепенным по сравнению с функциональностью.

Выше уже отмечалось, что первоплановые и второстепенные свойства тональной и атональной музыки (а также предельно усложненно-тональной) меняются местами. В атональной музыке движение гармонии обуславливается плотностью аккордов и ритмом. Они определяют динамику вертикали.

Даже беглого ознакомления с атональными произведениями (особенно написанными с использованием техники «свободной атональности», отдельные черты которой служат материалом для предлагаемой статьи) достаточно, чтобы отметить обилие внезапных регистровых «переносов», постоянные изменения числа голосов, подчеркнутую диссонантность созвучий. Все это связано с отрицанием (или по меньшей мере с ослаблением) ладотональной функциональности и акцентированием роли плотности аккорда. Становится ясным также возросшее конструктивное значение ритма и в то же время — его асимметрия, переменность, нервность, доходящая порой до судорожности.

Первым, пожалуй, обратил внимание на плотность

аккорда П. Хиндемита. В «Руководстве по сочинению» он вводит понятие «гармонического напряжения», или «биения» (Gefälle), которое определяется интервальным составом аккордов соответственно определенной градации интервалов и классификации созвучий, предложенной автором. При этом Хиндемит не уделяет внимания проблеме регистра, как и вопросу расположения аккорда. Это несомненно связано с тем, что теоретический труд Хиндемита представляет собой обоснование его собственной творческой практики и утверждение принципа универсальной двенадцатизвуковой тональности. Поэтому «гармоническое напряжение» (или «биение») занимает хотя уже не второстепенное, но все-таки не центральное место. Для объяснения динамики атональной гармонии метод Хиндемита оказывается недостаточным, что он сам косвенно признал в аналитической части своего труда, в конце анализа ор. 33а Шенберга¹.

Другой видный композитор — Э. Крженек — прямо указывает на значение состава аккорда в новых по сравнению с традиционной гармонией условиях. В «Этюдах по контрапункту» (гл. VII, «Трехголосие») он пишет: «Атональность не выставляет ни особых правил относительно обращения с диссонансами, ни какой-либо гармонической теории, которая была бы сравнима с теориями тональности. Единственное, нуждающееся в особом внимании свойство аккорда — степень напряженности, которая возникает в аккорде в силу интервалов, из которых он состоит. Нельзя ожидать, что правила, сформулированные в результате таких соображений, образуют какую-нибудь определенную систему, подобно системам модального контрапункта или тональной гармонии»². И дальше Крженек приводит простой пример:



который поясняется: «При прочих равных условиях динамики, инструментовки и т. д. последний из этих ак-

¹ P. Hindemith. The craft of musical composition. Book I. New York, 1945, p. 219.

² Е. Крженек. Studies in counterpoint. New York, 1940. Русский перевод Л. Корчмара (рукопись).

кордов с наибольшей вероятностью будет воздействовать как самый острый»¹.

Крженек рассматривает только трехголосные созвучия, причем, подобно Хиндемиту, не учитывает воздействия регистра и расположения. Последние учитываются в интересной концепции словацкого теоретика П. Фалтина. Этот автор рассматривает их в аспекте определения и измерения красочности гармонических вертикалей (по его терминологии, «сонизма»). Естественно, что в перечислении компонентов этого явления Фалтин на первое место ставит инструментовку, а затем «меру однородности созвучия, которая проявляется как плотность созвучия... и связность созвучия»². Фалтин по-видимому стремится осуществить призыв Шенберга, писавшего в конце своего «Учения о гармонии»: «Оценка красочности, второго измерения звука, находится... в невозделанном, беспорядочном состоянии... Возможно, мы сможем различать (красочность) более точно, если попытки исчисления этого второго измерения дадут ощутимые результаты»³.

Фалтин и пытается создать соответствующую меру. Но она содержит такой трудно поддающийся учет фактор как инструментовка, а понятие плотности сводится к интервальному составу созвучия и отделяется от проблемы связности, то есть расположения последнего.

Для Ю. Холопова вопросы вертикали в современной музыке приобретают принципиально важное значение независимо от красочных свойств. Не применяя термина «плотность», он пишет: «Характер звучания аккорда определяется характером образующих его интервалов, а также тем, какие интервалы или комбинации интервалов располагаются в более низком или более высоком регистре. Имеет значение и степень регистровой удаленности звуков друг от друга: вследствие акустических причин (большая или меньшая интенсивность взаимодействия призвуков) удаление ослабляет индивидуальную характерность интервала, несколько уменьшая как противоречивость диссонансов, так и

¹ E. Křenek. Studies in counterpoint.

² P. Faltin. Funkcie zvuku v hudobnej štruktúre. Bratislava, 1966, s. 60.

³ А Шенберг. Цит. соч, стр. 506.

«сплавление» консонансов»¹. В этом высказывании отмечены все свойства современной аккордики. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что взгляд Холопова на роль расположения созвучия (или, пользуясь терминологией Фалтина, — связности) противоположен взгляду Крженека. Это, по-видимому, следствие того, что Крженек опирается на абстрактный «учебный» трехголосный материал, а Холопов — на живую музыку, что подход первого — инструктивный, второго — аналитический. Несмотря на композиторскую многоопытность Крженека, взгляд Холопова представляется единственно верным. Следует заметить, что в книге, посвященной гармонии Прокофьева, Холопов не останавливается детально на данной проблеме, имеющей второстепенное значение для понимания гармонии расширенно-тональной музыки. Но сама постановка этого вопроса — факт знаменательный.

Плотность аккорда не однозначна его красочности. Не говоря даже об инструментовке, а сосредоточив внимание на однотембровом исполнительском аппарате, например, на фортепианной музыке, надо учитывать, что сонористическая («фоническая» по Ю. Тюлину, «сонистическая» по П. Фалтину), красочная сторона звучания, хотя в большой мере зависит от плотности, но не ограничивается ею. Следовало бы учесть и взаимоотношения динамических (в смысле громкости) моментов, агогику, даже «туше» исполнителя. Для «разнотембровой» музыки число таких, подлежащих измерению и учету, параметров возросло бы во много раз. Но изучение плотности аккордов представляет и самостоятельный интерес — являясь движущим началом в атональной гармонии, именно она представляет собой основополагающую часть спектра, определяемого обычно одним словом «красочность». Освещение значения плотности аккордов может в дальнейшем стать шагом на пути раскрытия почти незатронутых в теории музыки существенных областей.

Для упрощения в дальнейшем вопрос будет рассматриваться в условиях однотембровости. В этом случае плотность аккорда зависит от:

¹ Ю. Холопов. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967, стр. 27.

- 1) интервального состава (насыщенности);
- 2) расположения;
- 3) регистра.

В каких взаимоотношениях находятся эти три фактора плотности? Чтобы ответить на этот вопрос, надо рассмотреть действие каждого из них в отдельности.

Ясно, что сложность интервального состава вызывает повышение плотности. В атональной музыке интервальный состав как правило отличается большой насыщенностью диссонансами и почти полным отсутствием удвоений. По этому поводу Шенберг писал в связи с приведенным в примере 2 сложным аккордом из третьей песни Берга на стихи Момберта «Пылающий» (ор. 2, № 4): «Последование аккордов представляется управляемым тенденцией к появлению во втором аккорде тех звуков, которые отсутствовали в первом и которые в большинстве находятся полутонном выше или ниже. Однако голоса все-таки редко образуют малосекундовые шаги. Затем я заметил, что удвоения, октавы выступают редко. Это, пожалуй, объясняется тем, что удвоенный звук получил бы перевес над другим и тем самым становился бы своеобразным основным тоном, что едва ли должно иметь место»¹.

Отсюда ясно, что высокая степень насыщенности аккорда диссонансами является характерной чертой атональной музыки. Этот признак не только служит важным, хотя и не единственным средством маскирования или даже преодоления тонального начала, но и связан с общим повышенно-нервным тоном экспрессионизма, течения, которое в музыке было в большой мере связано со свободной атональностью.

Что касается расположения аккордов, то наряду с обычными приемами, нужно отметить частые и внезапные его перемены. При этом, конечно, редко и, пожалуй, случайно соблюдаются нормы голосоведения, характерные для тональной музыки; эти последние являются прямым следствием ладовых тяготений. Поскольку же атональность представляет собой отказ от ладового принципа организации звукового материала, она может возникать только в условиях постоянного нарушения норм, базирующихся на ладе. Это наруше-

¹ А. Шенберг. Цит. соч., стр. 504—505.

ние не всегда выступает с полной силой. Голосоведение преследует не только ладовые, но и иные цели, в частности, цели создания «хорошей» звучности в оркестре. Несколько похожую функцию выполняют и частые смены регистров. Они так же связаны с общей эстетикой экспрессионизма, как и мгновенные переходы от одного расположения вертикали к другому. Подобно последнему регистровые броски призваны менять звуковую «массу» и тем самым нарушать плавность голосоведения, характерную для тональной музыки с ее ясно выявляющимися ладовыми тяготениями.

Все эти три компонента совместно составляют плотность аккорда. Естественно возникает вопрос о нахождении меры, позволяющей определять степень этой плотности и сравнивать ее в отдельных аккордах. Решение этой задачи равносильно выявлению одного фактора движения гармонии в атональной музыке. Другой фактор — ритмический — также нуждается в подобной мере. Установление взаимодействия, а по возможности и численное (а, возможно, и графическое) представление его результатов дало бы наглядную картину гармонической динамики во времени.

Необходимо, конечно, учесть, что понятие меры применяется здесь условно. Едва ли возможно и необходимо добиваться максимальной точности вычислений. Она потребовала бы привлечения столь многих параметров, определяющих как физическую сторону звучания, так и законы восприятия в их индивидуальном преломлении, что громоздкость анализа не окупалась бы результатами. Касаясь этого вопроса, венгерский музыковед И. Уйфалуши замечает: «Измерение» движения живой мелодии не состоит из ряда делений, но заключается в сравнении разновысотных звуков с учетом их семантической функции...»¹. Эти слова верны, но с оговорками. Ведь измерение является предпосылкой аналитически-дискурсивного понимания музыки, и поэтому вся теория музыки от древности до наших дней занимается «измерениями». Разве не является таковым определение гармонических функций? А танеевская теория подвижного контрапункта? Поэтому принижение

¹ J. Ujfallussy. Entstehungsprozess der musikalischen Logik. «Ästhetische Aufsätze». Budapest, 1966, S. 216.

роли измерения было бы так же неверным, как и его преувеличение; оно не может заменить непосредственного постижения музыки, но без него не может обойтись теория и, следовательно, педагогика.

Первым шагом для определения плотности будет установление насыщенности аккорда, то есть его интервального состава. Поскольку выявление всех звуковысотных отношений, имеющих место в гармонической вертикали было бы слишком громоздким делом (хотя в принципе желательным), можно ограничиться установлением интервалов, считая от нижнего голоса. В этом случае в трехголосии нужно определить два интервала, в четырехголосии — три и так далее. Мерой насыщенности будет служить модифицированный «второй ряд» Хиндемита. Этот ряд определяет в его теории «гармоническую и мелодическую силу интервалов»¹, но не дает их числовой сравнительной характеристики. Ряд Хиндемита располагает интервалы в порядке возрастающей диссонантности. В «Руководстве по сочинению» он выглядит следующим образом:



Для целей определения насыщения вертикали этот ряд нуждается в некоторых изменениях. К нему нужно добавить один интервал — чистую приму (унисон). Кроме того, следует учесть, что взаимобратимые интервалы действуют неодинаково, что более узкие из них обладают свойством сильнее насыщать аккорд. Поэтому в модифицированном ряду Хиндемита в каждом случае на первом месте будет стоять сравнительно широкий интервал, за ним — его более широкое обращение. Это необходимо, поскольку целью является построение не только ряда восходящей диссонантности, но и увеличивающейся способности насыщения, а тем самым, как будет показано ниже, — возрастающей плотности.

Модифицированный ряд представляет собой следующее последование интервалов:



¹ П. Хиндемит. Цит. соч., стр. 87.

Цифры под интервалами обозначают степень насыщенности данного интервала, степень его диссонантности и компактности. Унисон и октава занимают особое положение как состоящие из качественно одинаковых звуков, что отражается в том, что им присваиваются числа 0 и 1, а остальным интервалам — от 3 до 13. Между октавой и квинтой образуется пропуск, разрыв в ряду натуральных чисел, отражающих условно меру насыщенности вертикали. При этом, естественно, не учитывается энгармонизм интервалов. В условиях атональности, да и просто двенадцатиступенной равномерно темперированной системы, это представляется допустимым. Числовое представление степени насыщения интервального состава вертикали пригодно пока только для простых интервалов. Для интервалов составных необходимо вносить поправку, так как они обладают меньшим насыщением. Поэтому интервал больше октавы будет обозначаться при помощи вычитания из показателя соответствующего простого интервала числа, соответствующего октаве, то есть 1. Для каждого последующего расширения расстояния нужно вычитать для каждой октавы соответственно 0,5 — если интервал больше двух октав, 0,25 — если интервал больше трех октав и 0,125 — если он больше четырех октав. Таким образом принимается, что последующие удаления звуков интервала (конечно, не меняющегося качественно) все меньше и меньше влияют на степень насыщения вертикали.

Так например, поскольку показатель чистой квинты равен 4, а октавы — 1, то показатель чистой ундецимы будет $4 - 1 = 3$. Таким образом по степени насыщения чистая ундецима эквивалентна чистой квинте. Если взять интервал, образующийся чистой ундецимой, расширенной на октаву, то его показатель вычисляется как $4 - 1 - 0,5 = 2,5$.

Так появляется второй важный компонент плотности, и его числовое обозначение в условных единицах, а именно — расположение. Учитывая не только простые, но и составные интервалы, можно получить приблизительное измерение как насыщения, так и расположения аккорда. При этом выявляется зависимость плотности вертикали от этих факторов. Она состоит в том, что: плотность увеличивается при возрастании на-

сыщения аккорда и сужении его расположения, и, наоборот, уменьшается при спаде насыщения аккорда и расширения его расположения.

В качестве примера можно проанализировать фрагмент второй из «Трех фортепианных пьес» ор. 11 Шенберга. В данном случае равномерность движения позволяет полностью отвлечься от ритмического фактора, а отсутствие резких перемен регистра — пока также и от учета этих последних.

Степень насыщения данных аккордов с учетом их расположения можно представить следующими числами, выражающими условные, необходимые лишь для сравнения единицы (римские цифры соответствуют порядку аккордового последования):

- I $8 + 13 + (4 - 1) = 24;$
 II $8 + 5 + (12 - 1) = 24;$
 III $3 + (8 - 1) + (11 - 1) = 20;$
 IV $7 + 1 + (8 - 1) + (3 - 1) + (11 - 1) = 27;$
 V $13 + (12 - 1) + (8 - 1) + (9 - 1) + (4 - 1 - 0,5) = 41,5$

В скобках здесь при помощи вычитания определены составные интервалы больше октавы (-1) и больше двух октав ($-1-0,5$). Данный ряд цифр полно и однозначно изображает насыщение и расположение каждого из аккордов примера 5. Ясно, что насыщение их возрастает. Если не прибегать к числовому измерению, то это заметно хотя бы в связи с простейшим фактом перехода в двух последних аккордах от четырехголосия к шестиголосию. Отмеченная выше черта атональной музыки — частые смены количества голосов — тесно связано с изменениями насыщения и расположения, а в конечном счете с пульсацией плотности, являющейся движущей силой вертикали в условиях отказа от ладофункциональных связей или, по меньшей мере, перемещения их на второй план.

Предлагаемый здесь метод анализа не является полным. Необходимо учесть действие и третьего компонента плотности — регистра. Выше уже отмечалось, что с понижением последнего плотность увеличивается, с повышением — уменьшается. Следовательно, если пожелать представить этот процесс численно, то нужно найти тот ряд чисел, который будет делителем показателя насыщения, причем колебания результата окажутся не слишком большими. Не прибегая к сложным отношениям, не допуская лишних вычислений, можно предложить следующее:

Регистр определяется положением нижнего звука вертикали. В зависимости от этого ему придается показатель:

для субконтроктавы и контроктавы	— 3
для большой октавы	— 4
для малой октавы	— 5
для первой октавы	— 6
для второй октавы	— 7
для третьей октавы	— 8
для четвертой октавы	— 9
для пятой октавы	— 10

Плотность аккорда в целом (П), с учетом всех трех компонентов — насыщения, расположения и регистра — определяется путем деления показателя насыщения при данном расположении на показатель регистра (Р). Именно поэтому, с целью избежания больших колебаний в результатах последний выражается в числах от 3 до 10, а не от 1.

Показатель насыщения равен сумме определяемых по таблице (нотный пример 3) показателей интервалов аккорда (И), из которой вычитаются обуславливающие расположение коэффициенты (K_c) составных интервалов (1, 0,5, 0,125...).

Если представить все эти отношения в виде формулы, то они получают вид:

$$П = \frac{\Sigma (И - K_c)}{Р}$$

Теперь можно попытаться определить плотность приведенных в примере 5 аккордов с учетом их регистров, то есть представить их плотность и ее изменения

как результат взаимодействия всех трех компонентов. Сначала необходимо найти соответствующие показатели регистра для нижних звуков каждого из пяти аккордов. В первом и втором бас находится в первой октаве. В третьем — в малой, а в четвертом и пятом — в большой октаве. Следовательно показатели регистра в данном случае следующие:

I	6
II	6
III	5
IV	4
V	4

Применяя приведенную формулу, то есть проводя деление полученных ранее показателей насыщения, в которых отражено и расположение, на показатели регистров, можно получить следующие результаты для плотности:

I	$24 : 6 = 4$
II	$24 : 6 = 4$
III	$20 : 5 = 4$
IV	$27 : 4 = 6,75$
V	$41,5 : 4 = 10,38$

Как видно из этих простых вычислений, общая плотность данного фрагмента характеризуется небольшим и сравнительно медленно нарастающим повышением.

Данный пример был выбран в качестве сравнительно простого. В нем отсутствуют резкие изменения плотности, в нем нет регистровых скачков, частых переходов от одного сложения к другому (количество голосов меняется только один раз). Не лишено интереса сравнение этого фрагмента со следующим, в котором наблюдается большее разнообразие, почерпнутым из второй из «Шести маленьких фортепианных пьес» А. Шенберга оп. 19:

А. Шенберг. Оп. 19, № 2

6 (Langsam)

etwas gedehnt

Производя соответствующие подсчеты для каждого созвучия, можно получить следующую картину изменений плотности:

I	$6 : 6 = 1;$
II	$8 : 7 = 1,14;$
III	$6 : 6 = 1;$
IV	$6 : 6 = 1;$
V	$[8 + 13 + 9 + (6 - 1)] : 7 = 35 : 7 = 5;$
VI	$6 : 6 = 1;$
VII	$6 : 5 = 1,2;$
VIII	$6 : 6 = 1;$
IX	$6 : 6 = 1;$
X	$6 : 6 = 1;$
XI	$6 : 5 = 1,2;$
XII	$6 : 5 = 1,2;$
XIII	$8 : 6 = 1,33;$
XIV	$[13 + 5 + 11 + (4 - 1) + (7 - 1)] : 4 = 38 : 4 = 9,5.$

В данном отрывке плотность распределяется весьма неравномерно. Она почти не меняется в аккордах I—IV и VI—XIII, и ее равномерность прерывается только двумя внезапными «взрывами» созвучий V и особенно XIV. Трактовка этой проблемы в том или ином сочинении или фрагменте произведения обнаруживает известный замысел. Так например, во второй пьесе из «Шести маленьких фортепианных пьес» сравнительно длительное выдерживание одного уровня плотности и резкие ее всплески определяют динамику и эмоциональный строй этой миниатюры. В приведенном выше отрывке из «Трех фортепианных пьес» (ор. 11) Шенберга распределение плотности имеет конструктивное и выразительное значение в контексте целого как подготовка динамически нового раздела. Полный анализ этого относительно крупного произведения выходит за пределы данной статьи.

Теперь можно попытаться ответить на поставленный Шенбергом в его «Учении о гармонии» вопрос, касающийся одного места в сочинении Берга «Пылающий» (ор. 2 № 4), вопрос, приведенный в начале этих заметок и гласящий: «почему так и почему это правильно?». Необходимо привести несколько тактов из песни Берга:

7 A. Bergr. Op. 2, № 4

(*lento*)

Stirb! Der Ei - ne

molto rit. ganz langsam

P dolce

sehr ruhig *kurzer Halt*

stirbt, da - ne - ben der An - dre lebt: Das macht die Welt

Прежде всего здесь обращает на себя внимание построенный на ряде восходящих кварт нисходящий мотив (тт. 3—5 примера). Он близко напоминает мотив первой песни цикла Берга (ор. 1 № 2) на стихи Момберга:

Lan - sam A. Bergr. Op. 2, № 2

pp

Schla - fend trägt man mich in mein Hei - mat - land.

pp

В обозначенной тем же опусом песне на стихи Гебеля (ор. 2 № 1) встречается аккорд, тождественный второму аккорду примера 6 (т. 3):

Во всех этих случаях данный мотив, а в ор. 2 № 1 — аккорд, связаны с определенной смысловой сферой текста. В песне на стихи Геббеля аккорд, играющий затем определенную роль в мотиве последней момбертовской песни, подчеркивает слова: «Нет пробуждения...». Указанный нисходящий мотив в песне ор. 2 № 2 (первой из трех на тексты Момберта) сопровождает в высоком регистре следующее поэтическое высказывание: «Во сне меня перенесли на родину». И, наконец, в ор. 2 № 4 этот же мотив в низком регистре оказывается соединенным со словами: «Один умирает, а рядом другой живет». Различие в регистровой трактовке этого мотива оттеняет различие в степени эмоционального накала. Но во всех этих случаях мотив, а в песне на стихи Геббеля — один аккорд, становится символом мрака, тоски, умирания.

В ор. 2 № 4 за этим мотивом-символом следует тот аккорд, уместность и «правильность» которого в «Учении о гармонии» Шенберг отказался объяснить. На самом деле этот аккорд противостоит по своей плотности окончанию предыдущего мотива. Он накладывается на последний аккорд, что вызывает резкое увеличение плотности. Ее можно выразить, суммируя плотности аккордов VII и VIII. Поскольку Берг обозначением педали подчеркнул, что первый из них должен звучать совместно со вторым, можно пренебречь естественным затуханием звука на рояле. После резкого увеличения плотности наступает ее мгновенный спад, обуславливающий умиротворенную просветленность окончания произведения. Распределение плотности в данном фрагменте ор. 2 № 4 Берга можно представить следующей таблицей (результаты даются с приложением и без учета смены одного звука в аккорде VII):

- I $[(0-1-0,5) + (10-1-0,5) + (5-1-0,5)]: 3 = 6,5;$
- II $[(6-1-0,5) + (9-1-0,5) + (8-1-0,5)]: 3 = 6,17;$
- III $[(9-1) + (6-1-0,5) + (8-1-0,5)]: 3 = 6,33;$
- IV $[(6-1) + (9-1) + (8-1-0,5)]: 4 = 4,9;$
- V $[9 + (6-1) + (5-1)]: 4 = 4,5;$
- VI $[3 + (6-1) + (9-1) + (8-1-0,5)]: 3 = 8,66;$
- VII $[8 + 3 + 7 + 11 + (6-1)]: 6 = 5,66;$
- VIII $[3 + (6-1) + (9-1) + (8-1-0,5)]: 5 = 4,8.$

Суммируя показатели плотности аккордов VII и VIII, получаем число 14,32. Даже при скидке на затухание звучности аккорда VI, надо отметить резкий сдвиг в сторону внезапного увеличения плотности. Она тут же, в аккорде VIII падает до среднего уровня предыдущего мотива.

Такой «взрыв» определяет известный перелом, являющийся отражением в музыке противопоставления смерти и жизни, мрака и света, характерного для стихотворения, лежащего в основе песни и для цикла в целом. Выразительность гармонии, определяющаяся смелой плотностью, делает этот прием и уместным и «правильным».

Переходя к вопросу о роли ритма, нужно прежде всего указать, что в процессе движения гармонии, в частности атональной, значение имеют не только длительности и их чередование, но и напряженность более крупных ритмических объединений. Под этим последним подразумеваются или целые построения (например, фразы), или же такты. Полагая, что метрическая организация музыки отражает понимание ритмической пульсации композитором, можно в качестве простой и наглядной единицы принять такт.

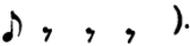
При исследовании какого-либо предмета одной из первых задач является нахождение соответствующего удобного изображения. Предложенная выше формула определения плотности вертикали и является таким изображением. Когда речь идет о ритме, некоторые приемы изображения были найдены уже в Греции и Риме. То, что в этой области было создано теоретиками древности, а именно условное обозначение долгих и коротких слогов, отражает структуру стиха, полусти-

шая, колона, стопы и так далее. В музыке постоянно встречаются мотивы ямбические, хорейческие и прочие, аналогичные стопам классической поэтики, и их можно изображать при помощи общепринятых, но условных по своей сути обозначений. Они основаны на противопоставлении двух моментов — ударного и неударного (в тоническом аспекте ритма) или долгого и короткого (в квантитативном аспекте).

Весьма удобным является изображение ударного момента при помощи единицы (1), а безударного — при помощи нуля (0)¹. Преимущество этого способа заключается в том, что он позволяет представить ритмическую пульсацию путем сравнения распределения длительностей и пауз в избранных участках измерения, в частности, в тактах. Недостаток его — в том, что он не позволяет различать больших длительностей от коротких с последующими паузами, создающими временную протяженность, равноценную большой длительности. При таком изображении, если принять за единицу

одну восьмую () половинная длительность  бу-

дет представлена так же, как и восьмая с последующими тремя паузами той же длительности каждая

). И в том и в другом случае изображение будет: 1, 0, 0, 0.

И все-таки этот способ обладает важным достоинством, а именно — он позволяет с легкостью сравнивать ритмическую напряженность тактов (или других выбранных произвольно единиц). Указанный выше недостаток не играет в этом отношении большой роли. Целью, которую преследует этот способ, является изображение ритмической пульсации, и для ее представления не так уж существенно различие между половинной нотой и восьмой с тремя восьмыми паузами.

Преимущество изображения ритма при помощи еди-

¹ Этот способ изображения ритма был предложен автором настоящей статьи в докладе «Заметки о ритме в «Великой священной пляске» из «Весны священной» Стравинского», прочитанном на конференции по вопросам музыкальной формы в Ленинградском отделении СК РСФСР в октябре 1966 г.

ницы и нуля заключается в том, что оно превращается в ряд чисел, представленных в двоичном счислении. Переводя для наглядности полученную для каждого такта числовую характеристику в обычное десятичное счисление, можно получить наглядное представление о степени напряжения ритма в том или ином такте.

Для пояснения можно вернуться к примеру 6. Ритм этих трех тактов можно представить следующим образом (принимая за основу):

такт 1 примера	0 1	1 1	0 1	0 0;
такт 2 примера	1 1	1 1	0 0	1 1;
такт 3 примера	1 1	0 1	1 0	0 0;

Перевод этих чисел в обычную десятичную систему счисления дает следующие показатели в относительных, привлекаемых для сравнения условных единицах:

для 1-го такта примера	116;
для 2-го такта примера	243;
для 3-го такта примера	225;

Для приведения всех этих данных в легко сравнимый вид их можно уменьшить в десять или в сто раз, в чем нет надобности в данном случае, по крайней мере до тех пор, пока подвергается измерению только ритмическая пульсация. То обстоятельство, что первое созвучие первого такта засинкопировано, что оно является лишь продолжением последней доли предыдущего такта (его нет в примере) обуславливает минимальную ритмическую напряженность именно этого такта (что, впрочем, понятно, если учесть отсутствие удара на первой, самой сильной доле).

Можно сопоставить распределение плотности и мельчайших ритмических единиц в виде таблицы:

Такт	1	2	3
Плотность	—1; 1,14; 1—1—	5; 1; 1,2; 1— — 1 1	1,2 1,2—1,33 9,5 — — —
Ритм	1 1 1 0 1 0 0	1 1 1 1 0 0 1 1	1 1 0 1 1 0 0 0

Приведенная таблица показывает распределение плотности и ударных моментов внутри каждого такта.

Если пожелать определить аналогичные отношения между более крупными единицами, то надо высчитать среднюю плотность внутри них и сопоставить ее с известным уже ритмическим напряжением, которое определяется путем перевода соответствующих чисел из двоичной в десятичную систему счисления. Средней плотностью — в данном случае такта — будет считаться сумма всех плотностей аккордов, разделенная на число метрических единиц. В анализируемом фрагменте ор. 19 № 2 Шенберга средними плотностями будут:

в 1-м такте $(1+1,14+1+1) : 8 = 0,52$;

во 2-м такте $(5+1+1,2+1+1) : 8 = 1,3$;

в 3-м такте $(1,2+1,2+1,33+9,5) : 8 = 1,62$.

Сопоставляя показатели средней плотности каждого такта с ритмической напряженностью, можно получить представление о взаимодействии этих факторов в процессе движения гармонии. С целью приближения их величин, здесь полезно уменьшить числа, первоначально полученные, отражающие ритмическую напряженность каждого из тактов, в 100 раз. При этом, естественно, не изменятся их отношения.

Все эти данные можно свести в следующую таблицу:

Такт	1	2	3
Средняя плотность	0,52	1,3	1,62
Ритмическое напряжение	1,16	2,43	2,25

Как видно, в данном случае рост средней плотности сопровождается ростом ритмического напряжения.

Это, конечно, не является нормой. Соотношения этих двух факторов могут быть различными в разных случаях. Предстоит немалая работа, чтобы проанализировать множество образцов, написанных в «свободной атональности», чтобы сделать общие выводы, установить индивидуальные черты в трактовке этих проблем композиторами. Можно лишь предварительно сказать, что, по-видимому, колебания плотности вертикалей, например в ранних сочинениях Веберна, отличаются меньшей амплитудой, чем это имеет место в со-

чинениях Шенберга и Берга. В этом, очевидно, с самого начала сказывалась та уравновешенность творческого темперамента Веберна, которая привела его позже к созданию «кристаллоподобных» в своей соразмерности произведений.

Предложенные здесь методы исследования атональной гармонии не являются единственными. Их ни в коей мере нельзя назвать математическими. Для этого им не хватает ни гибкости, ни точности. Они приближительны. Но нуждается ли анализ художественного произведения в абсолютной точности? Достижима ли она?

Однако поиски методов изучения явлений музыки XX века необходимы. Учение о классической гармонии не объясняет многих фактов. Атональность, о которой шла речь в данной статье, относится к прошлому. Нужно помнить о том, что она выдвинула на первый план плотность и ритм, что эти элементарные данности музыки она поставила во главу угла. К атональности надо относиться как ко всякому наследию — критически. Но нельзя закрывать глаза на ее существование. Надо ее знать и понимать. И если для этого старое учение о гармонии оказывается недостаточным, то необходимо хотя бы пытаться найти новые средства этого понимания, ибо только оно может служить залогом правильной исторической оценки.

Известный ученый Л. Инфельд писал: «Старые теории справедливы, если мы ограничиваемся фактами, которые они объясняют. Но каждая теория теряет свой смысл, когда сталкивается с фактами, которых не может объяснить и уступает место новой теории, которая эти факты объясняет»¹. Эти слова были сказаны о физике, но их можно отнести и к музыковедению.

¹ Л. Инфельд. Страницы автобиографии физика. «Новый мир», 1965, № 9, стр. 192.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

В. Блок. Из музыкальной Ленинианы	3
Вл. Гуревич. Шостакович — редактор «Хованщины»	29
Е. Мнацаканова. О цикле Шостаковича «Семь романсов на стихи Александра Блока»	69
К. Дмитриевская. Хоры а капелла В. Шебалина в свете традиций русской хоровой классики	88
Д. Фришман. Программность и музыкальная форма в фортепианных прелюдиях Дебюсси	122
М. Элик. Sprechgesang в «Лунном Пьеро» А. Шенберга	164
И. Земцовский. Фольклор и композитор	211
О. Бочкарева. О некоторых формах диатоники в современной музыке	221
Ю. Холопов. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиана	247
Ю. Кон. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке	294

Музыка и современность

Выпуск 7

Сборник статей

Редактор Е. Сысоева
Худож. редактор Ю. Зеленков
Техн. редактор Т. Сучкова
Корректор Т. Ключарева

Подписано к печати 15/II—71 г.

A03828 Формат бумаги $84 \times 108^{1/32}$ Печ. л. 10,0
(Усл. п. л. 16,8) Уч.-изд. л. 16,91 Тираж 7600 экз.
Изд. № 6069 Т. п. 71 г. № 650 Зак. 1127
Цена 1 р. 32 к. на бумаге № 2

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР.
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17