

ОТ *
ЛЮЛИ
ДО *
НАШИХ
ДНЕЙ *

ИЗДАТЕЛЬСТВО
МУЗЫКА
МОСКВА . 1967

*К шестидесятилетию
со дня рождения
заслуженного деятеля
искусств РСФСР,
доктора искусствоведения,
профессора
Л Ъ В А
А Б Р А М О В И Ч А
М А З Е Л Я*

ОТ ЛЮБЛИ

*Его друзья,
товарищи,
ученики*

ДО НАШИХ ДНЕЙ

8

Копия
серия
№ 2-170к

9

СБОРНИК СТАТЕЙ

Составитель—
доктор
искусствоведения
В. ДЖ. КОНЕН

Редактор—
И. СЛЕПНЕВ



Первые книги Льва Абрамовича Мазеля начали появляться в середине 30-х годов. Одной из этих книг была «Фантазия f-moll Шопена», которая, как мне представляется, вместе с работами некоторых других музыковедов, кладет начало советской музыкальной науке. За время своего существования наше музыковедение преодолело много опасностей, самая большая из них, на мой взгляд, — утрата живой связи со звучанием, с самой музыкой. Эта опасность влечет за собой другую — утрату чувства реальности, вместе с которым уходит и способность трезво и честно судить об искусстве. Я ценю и люблю труды Л. А. Мазеля больше всего за то, что они никогда не утрачивали этой связи. Его научный метод рожден живым искусством и, вероятно, сам в большой мере является искусством; именно в этом я вижу ценность и необходимость работ Л. А. Мазеля.

Науке, возникающей вокруг искусства, науке, взявшей на себя нелегкую миссию истолкования художественного творчества, осмысления сложнейших процессов, мы вправе предъявлять высокие требования, и главное из них — сохранение верности духу искусства, служение его лучшим заветам.

Мне кажется, что живой дух живого искусства всегда присутствует в трудах Л. А. Мазеля, сообщая им подлинную и непреходящую ценность.

Д. Шостакович

Список работ Л. А. Мазеля

А. Печатные работы

1. Отдельные издания, статьи в журналах и сборниках

- О метротектонизме. Журнал «Пролетарский музыкант», 1929, №№ 7 и 8.
Перепечатано в сборнике «Г. Э. Колюс». «Музыка», М., 1965.
- Опыт исследования золотого сечения в музыкальных построениях в свете общего анализа форм. Журнал «Музыкальное образование», 1930, № 2.
- Прелюдия A-dur Шопена в свете теории многоосновности ладов и созвучий. Журнал «Музыкальное образование», 1930, № 3.
- О музыкально-теоретической концепции Курта. «Музыкальный альманах» под ред. Челяпова. М., 1932.
- Очерки по истории теоретического музыкознания (совместно с И. Я. Рыжким), вып. I. Музгиз, М., 1934 (Л. А. Мазелю принадлежит в этом выпуске очерк о Римане).
- Функциональная школа в области теоретического музыкознания. Журнал «Советская музыка», 1934, № 4.
- Фантазия f-moll Шопена. Опыт анализа. Музгиз, М., 1937.
- Очерки по истории теоретического музыкознания (совместно с И. Я. Рыжким), вып. II. Музгиз, М.—Л., 1939 (Л. А. Мазелю принадлежат в этом выпуске «Введение» и очерк о концепции Курта).
- О советском теоретическом музыкознании. Журнал «Советская музыка», 1940, № 12.
- Ф. Шопен. Музгиз, М.—Л., 1947.
- О лирической мелодике Рахманинова. Сборник «С. В. Рахманинов» под ред. Т. Э. Цытович. Музгиз, М.—Л., 1947.
- Об международном русском музыкальном языке. Журнал «Советская музыка», 1951, № 2.
- О мелодии. Музгиз, М., 1952.
- Заметки о новаторстве. Журнал «Советская музыка», 1953, № 7.

- Роль «сексовости» в лирической мелодике (о наблюдении Б. В. Асафьева). Сборник «Вопросы музыкознания», т. II. Музгиз, М., 1956.
- Несколько замечаний о теории музыки и критике. Журнал «Советская музыка», 1956, № 11.
- Программа курса анализа музыкальных произведений для музыковедческих и композиторских отделений консерваторий. Изд. Министерства культуры СССР, М., 1957.
- О расширении понятия одноименной тональности. Журнал «Советская музыка», 1957, № 2.
- О музыкально-теоретической концепции Асафьева. Журнал «Советская музыка», 1957, № 3.
- Две заметки о взаимовлиянии оперных и симфонических принципов у Чайковского. Журнал «Советская музыка», 1958, № 9.
- Заметки о мелодике романсов Глинки. Сборник «Памяти Глинки». 1857—1957. Исследования и материалы. АН СССР, М., 1958.
- 19-я симфония Мясковского. Сборник «В помощь военному дирижеру», вып. III. Институт военных дирижеров, М., 1956.
- «Торжественная увертюра» Н. П. Иванова-Радкевича. Сборник «В помощь военному дирижеру», вып. III. Институт военных дирижеров, М., 1956.
- Анализ музыкальных произведений. Учебное пособие по курсу анализа музыкальных произведений. Институт военных дирижеров, М., 1959.
- Ф. Шопен. Издание второе, исправленное и дополненное. Музгиз, М., 1960.
- Симфонии Д. Д. Шостаковича. Путеводитель. «Советский композитор», М., 1960.
- Строение музыкальных произведений (учебное пособие). Музгиз, М., 1960.
- Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена. Сборник «Фридрих Шопен» под ред. Г. Эдельмана. Музгиз, М., 1960.
- К дискуссии о современной гармонии. Журнал «Советская музыка», 1962, № 5.
- О стиле Шостаковича. Сборник «Черты стиля Д. Шостаковича» под ред. Л. Бергер. «Советский композитор», М., 1962.
- О фуге до мажор Шостаковича. Сборник «Черты стиля Д. Шостаковича» под ред. Л. Бергер. «Советский композитор», М., 1962.
- О трактовке сонатной формы и цикла в больших симфониях Д. Шостаковича. Сборник «Музыкально-теоретические проблемы советской музыки» под ред. С. С. Скребкова. Музгиз, М., 1963.
- Из встреч с замечательным художником (к 75-летию А. Н. Александрова). Журнал «Советская музыка», 1963, № 5.

- Необходимы радикальные изменения. Журнал «Советская музыка», 1963, № 12.
- О двух важных принципах художественного воздействия. Журнал «Советская музыка», 1964, № 3.
- Studia chopinowskie. Polskie wydawnictwo muzyczne, Krakow, 1965.
- О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки. Сборник «Импотация и музыкальный образ» под ред. Б. М. Ярустовского. «Музыка», М., 1965.
- О путях развития языка современной музыки. Журнал «Советская музыка», 1965, №№ 6, 7, 8.
- Облик благородного человека (памяти С. С. Богатырева). Журнал «Советская музыка», 1966, № 3.
- Выступление на Всесоюзной теоретической конференции по вопросам традиций и новаторства. Журнал «Советская музыка», 1966, № 5.
- Эстетика и анализ. Журнал «Советская музыка», 1966, № 12.
- Заметки о музыкальном языке Шостаковича. Сборник к 60-летию Д. Д. Шостаковича под ред. Л. Данилевича и Д. Житомирского. Печатается.
- Анализ музыкальных произведений. Учебник для теоретико-композиторских факультетов консерваторий (совместно с В. А. Цуккерманом), т. I (Л. А. Мазель принадлежит в этом томе четыре главы). Печатается.
- Прелюдия А-дур Шопена (к вопросу о методе анализа музыки). Печатается в Польше (по-польски) в сборнике, посвященном русско-польским музыкальным связям, под ред. проф. С. Лисса.

II. Рецензии, газетные статьи, статьи и заметки в энциклопедиях, редакторские работы

- О советском учебнике гармонии (совместно с В. А. Цуккерманом). Журнал «Советская музыка», 1935, № 6.
- Учебник гармонии Римского-Корсакова. Газета «Советское искусство» от 8 июля 1938 г.
- Выдающийся диссертация. Газета «Советский музыкант» от 25 июня 1957 г.
- Ценный сборник. Газета «Советский музыкант» от 24 мая 1961 г.
- Несколько статей и заметок в Большой и Малой советских энциклопедиях (в разные годы).
- Редакторское предисловие (вступительная статья) к первой части труда Г. Л. Катуара «Музыкальная форма». Музгиз, М., 1934; 2-е издание — Музгиз, М., 1937.
- Редакторские примечания (совместно с Д. Б. Кабалевским и Л. А. Полювикиным) к этой части труда Г. Л. Катуара.

Изложение (по плану умершего автора) глав о рондо, рондо-сонате и о сонатной форме во второй части труда Г. Л. Катуара «Музыкальная форма». Музгиз, М., 1936.

III. Переводы

В. Дамас. Феликс Мендельсон-Бартольди. Перевод с немецкого. Музсектор Госиздата, М., 1930.
Г. Лейхтенронт. Фредерик Шопен. Перевод с немецкого. Музсектор Госиздата, М., 1930.

Б. Рукописи

(неполный список)

Основной принцип мелодической структуры гомофонной темы (1940).

Докторская диссертация. Библиотека Московской консерватории.

Введение в анализ музыкальных произведений (1947). Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки (ГЦММК).

Концепция Яворского и русская музыкальная культура (1944). ГЦММК.

О Седьмой симфонии Шостаковича (1943—1944). ГЦММК.

О Третьей и Второй квартете Шостаковича (1944—1945). ГЦММК.

Главная тема Пятой симфонии Шостаковича и ее исторические связи (1938—1939). В портфеле автора.

Принципы построения так называемых «свободных» форм (1939). В портфеле автора.

Девятая симфония Шостаковича (1945). В портфеле автора.

Путь от Люлли к классической симфонии¹

Люлли творил во Франции, при королевском дворе, в пору расцвета классической трагедии и театра Мольера.

Как и драматический театр французского классицизма, оперы Люлли, при всей своей органической связи с аристократической эстетикой, были обращены и к городской аудитории, ориентировались также и на ее восприятие. Поэтому роскошный атрибут придворной культуры, непосредственно предназначенный для Людовика XIV, широко использовал элементы народного творчества. Разумеется, опера, рожденная при королевском дворе, не была столь массовой и демократической, какой она становилась в это же время в городских театрах Венеции. Однако и во Франции XVII века ни один другой вид музыкального творчества не мог соперничать с оперой широтой, доступностью, в известном смысле слова, и простотой выраженных в ней идей, непосредственной силой воздействия ее художественного стиля, богатством и интенсивностью «ставящихся» в ней творческих экспериментов.

Оперное искусство в целом в неизмеримо большей степени, чем это имело место в творчестве средневековой и ренессансной эпохи, вовлекло в свою сферу выразительные приемы народной и народно-бытовой музыки. Итальянская оперная школа, отталкиваясь от стиля бытовых жанров, развила до предельного совершенства мелодическое начало. Напевный верхний голос, издавна характерный для итальянской светской музыки, стал основным выразительным приемом итальянской оперной школы. Тому, что вплоть до наших дней господствующим элементом оперы является ариозное пение, мы обязаны, по всей вероятности, фольклорным традициям итальянского народа. Люлли же тво-

¹ Настоящая статья является фрагментом из неопубликованной монографии автора «Театр и симфония», в которой рассматривается влияние ранней оперы на формирование венской классической симфонии.

рил на другой национальной почве, и в созданной им разнообразности оперного спектакля акцентировалась другая сторона народного искусства — связь с хороводно-танцевальной основой. Флорентинец, выходец из города, который был родной сольный оперный певец, Люлли, однако, безошибочным художественным чутьем угадал, что французский музыкальный театр должен исходить из других основ, и λοιля, в какой сфере следует их искать. Для Франции национальные светские традиции в музыке лежали главным образом в сфере танца. Роскошные балетные постановки, культивировавшиеся при французской дворе, носители народного антицерковного начала, так и формообразующая структура, связанная с хороводно-танцевальными традициями, — все это Люлли воспринял как свое. Он стал в известной мере ее характерным началом. Подобно тому, как напевный верхний голос противоречил равноплановой многоголосной структуре профессиональной полифонии эпохи Возрождения, так и напевный верхний голос противоречил равноплановой многоголосной структуре профессиональной полифонии эпохи Возрождения. Он стал в известной мере ее характерным началом. Подобно тому, как напевный верхний голос противоречил равноплановой многоголосной структуре профессиональной полифонии эпохи Возрождения, так и напевный верхний голос противоречил равноплановой многоголосной структуре профессиональной полифонии эпохи Возрождения.

Разумеется, было бы ошибочно предполагать, что только в сфере танца Люлли искал национальное французское начало. Хорошо известна огромная оплодотворяющая роль классической трагедии для формирования интонационного стиля французской придворной оперы. Неслучайно и называлась она лирической трагедией. Но общность с клас-

сическим театром (мы имеем в виду в настоящий момент только музыкальное начало и не принимаем во внимание сюжетную и драматургическую стороны спектакля) проявлялась в основном в музыкальной декламации, то есть в тех особенных приемах интонирования, которые как бы воспроизводили в музыкальном плане декламацию классической трагедии. Как ни велико значение декламационных сцен во французской опере, к основной рассматриваемой нами проблеме они имеют весьма отдаленное отношение. В оперной композиции Люлли именно они играли роль свободного элемента, тяготевшего к выразительности слова, и скорее уводили от инструментальных тенденций, чем стремились к ним. Зато вся концепция оперных и балетных спектаклей Люлли, так же как и весь облик собственно музыкальных эпизодов, непосредственно или косвенно связанных с танцевальным началом, породила те принципы собственно музыкальной структуры, которые стали впоследствии органическим, неотъемлемым элементом выразительности классической симфонии.

Иерархия «романтического века» заставляет нас искать фольклорные влияния в музыке почти исключительно в ладогармонической и мелодической сфере. Для музыки той эпохи поиски национального действительно означали «высвобождение» мелодики от универсального, общеевропейского стиля, который был последним космополитический итальянской оперы. Начиная с Шуберта и Вебера, каждый композитор послебетховенского периода прокладывал новое национальное направление в музыке прежде всего тем, что «очищал» мелодику от интонационных наслоений, связанных с итальянской ариозностью, и внедрял в нее ладовые и мелодические обороты, услышанные в народной, главным образом крестьянской, среде. Но в эстетической эпоху, к которой принадлежал Люлли, на очереди стояли совсем другие проблемы. В искусстве классицизма народно-национальное начало не было осознанной художественной платформой. Единый общеевропейский мелодический стиль также еще не был выработан. Поэтому хотя Люлли и привлекал в свое творчество приемы народной и бытовой музыки, в его художественных принципах ощутимы прежде всего не ладово-интонационные особенности фольклора. Гораздо более отчетливо выступают в них те элементы, которые выражали универсальное, вневременное начало и тяготели к строгой упорядоченности формы. Мы имеем в виду черты, связанные с метро-ритмической структурой музыки.

Дошедшие до нас данные о процессе творчества Люлли подтверждают, какое огромное место в художественных концепциях композитора занимала проблема структурного оформления.

Люлли, как известно, начинал писать свои оперы не с сочинения отдельных музыкальных номеров. Его творческий метод совершенно не допускал создания музыкальных фрагментов оперы до того, как было

завершено все либретто. Известно, что для многих композиторов концепция крупного произведения вырастает из какого-нибудь одного музыкального образа, который прежде всего складывается и записывается). Из этого жения (а часто и реально разрабатывается и записывается). Из этого художественного зерна вырастает и вся остальная ткань музыкального произведения.

Так, например, b-moll'ная соната Шопена выросла из похоронного марша, который играет роль ее кульминации и идейного центра. Так, у Прокофьева музыкальная концепция оратории «Александр Невский» начала возникать из песни девушки на мертвом поле битвы. Оперы Вагнера «Валькирия» и «Гибель богов» разрослись из сцены смерти Руслана и Людмилы. Хорошо известно, как отставало создание либретто «Руса-Зигфрида». Хорошо известно, как отставало создание замыслов Глинки на и Людмилы» от ясно выполненных музыкальных замыслов Глинки и т. д. и т. п. Для Люлли же подобный метод творчества был исключен, и так как он начинал создание своей оперы с эскиза ее структуры и композиции в целом. Текст лирической трагедии, созданный Кино в традициях французского классического театра, бывал уже готов. Люлли реально представлял себе и стиль придворной сцены, и характер театральных декораций прежде, чем начинал набрасывать эскизы музыкального «оформления». На первой стадии творческого процесса он действовал как архитектор, создающий проект целого и взвешивающий соотношение разных его элементов. И только после того, как этот проект был в достаточной мере разработан и в крупном, и в деталях, начиналось его музыкальное «заполнение». Процесс этот даже далеко не всегда выполнялся до конца самим Люлли. Как известно, он часто поручал другим лицам завершить в деталях задуманный им музыкальный проект.

Подобная манера работы привела к тому, что многие страницы партитур Люлли звучат обезличенно. По сравнению с современной ему итальянской оперой (или оперой Перселла), интонационно они мало выразительны и не всегда выдерживают самостоятельное существование в отрыве от сцены. Но зато этот творческий метод дал замечательный результат в другом отношении.

По сравнению с итальянской оперой (а другой оперы до Люлли не было), Люлли безмерно обогатил художественные элементы оперного спектакля. В то время как в итальянской школе только начинался распад музыкальной ткани на замкнутые арии и свободные речитативы, Люлли привлек в свои грандиозные «проекты» и хоры, и ансамбли, и свободные сцены в духе монологов классической трагедии, и арии, и пантомиму, и маршевые и балетные эпизоды. Именно так, через со-двигалась развернутая, крупноплановая композиция пятнадцатой оперы Люлли. Для достижения стройности и законченности структурного эф-

факта Люлли последовательно, почти с утрированной настойчивостью использовал метод контрастных противопоставлений. Целеустремленно развивая драматургическую линию, он тем не менее согласовывал ее с определенным музыкально-композиционным планом. В опере Люлли отдельные музыкально-сценические элементы располагаются в такой последовательности, которая, по принципу оттеняющего контраста, подчеркивает выразительную специфику каждого элемента, а вместе создает стройную контрастно-симметричную композицию. И в более крупных, и в более мелких масштабах оперная композиция Люлли тяготеет к контрастной периодичности и симметрии. Хоровые эпизоды обрамляют сольную арию; в середину балетной сцены вводится *air dapsée*; сама балетная сцена строится на чередовании контрастирующих танцев; свободный монолог окружен структурно оформленным материалом и т. д. и т. п. Масштабы же этих сцен таковы, что ощущение контрастной композиции никогда не теряется для слушателя.

Величие Люлли как музыканта проявляется в том, что законы структурного оформления спектакля — законы, которые вполне могли быть внешними по отношению к музыкальному языку, — он сумел выразить через законы музыкальной выразительности, в строгом соответствии с ее художественной спецификой. Люлли действовал не как архитектор, работающий со звучащим материалом, а как музыкант, которому архитектурное мышление было глубоко свойственно и проявлялось на каждой стадии творческого процесса — и в композиции крупного плана, и в деталях музыкального языка. Но если в оформлении спектакля в целом он располагал такими принципами контрастной структуры, которые являются достоянием всех искусств, то, работая с музыкальным материалом, он дополнил эти принципы и иными приемами, принадлежащими к выразительному арсеналу уже одной только музыки.

В основе исканий Люлли, охватывающих разные стороны музыкальной выразительности, лежит устремленная тенденция к типизированной упорядоченности.

Для музыкальной культуры XVII столетия эта тенденция знаменовала в высшей степени прогрессивное начало. Известно, что разрыв с полифоническим стилем был провозглашен еще на заре века, вместе с рождением музыкальной драмы. И, однако, как ни радикален был переворот, осуществленный оперой, музыкальный язык не скоро освободился от выразительных приемов полифонии. Они ощутимы не только за пределами музыкального театра, например в органной, хоровой или скрипично-ансамблевой музыке, где «обновленное» полифоническое мышление в полной мере продолжало свою жизнь. И внутри самой оперы отдельные разрозненные элементы старинного мышления продолжают цепляться за новый «монологический» стиль. По существу,

гомофонно-гармонический склад в его «чистом» зрелом виде кристаллизуется только в эпоху итальянской комической оперы и Глюка — в середине XVIII века. А в период, когда творил Люлли, — оперная музыка шедший под знаменем многообразнейших исканий, — оперная музыка была еще очень нестра по своему музыкальному языку. Вот почему столь значительным, в свете проблем музыкальной современности, было настойчивое стремление Люлли к отбору типических музыкальных приемов, к их широкому внедрению в музыку балетного и оперного спектакля, к очищению музыкальной ткани оперы от таких элементов, которые дисгармонизировали со стилем этого типического начала: Разумеется, с точки зрения сложившегося классического стиля и у Люлли гармония и фактура далеко не окончательно освободились от элементов музыкального языка полифонической эпохи. Но можно ли отрицать, что именно Люлли в своей попытке преломить в музыке принципы структурного оформления «версальского» театрального спектакля первый воплотил в музыке отчетливость мышления, которая была идеалом классицистической эстетики? Возникший здесь почти утрированный в своей последовательности новый стиль открыл в музыке далеко ведущие пути.

С наиболее очевидной, непосредственно воспринимаемой, внешней стороны внимание Люлли к развитию нового музыкального языка проявилось в работе над звуковой динамикой и тембровой оформленностью инструментальных звучаний.

Общезвестен громадный, совершенно необычный для того времени интерес, который Люлли проявлял к инструментальному компоненту оперных спектаклей. Он не только создал свой оркестр с раз навсегда установленным составом (на основе «Двадцати четырех скрипок короля»), но и неотомимо работал с ним, добиваясь неведомых дотоле эффектов четкости и слитности звучаний. Насколько позволял ограниченный состав оркестра того времени, Люлли разработал в своем ансамбле тонкие оттенки в динамике и тембре звучаний и подчинил их виртуозной игре светотеневых контрастов. Точнейшая акцентировка ритмов, подчеркнутые цезуры кадансов, цельная, внутренне уравновешенная фразировка — все эти особенности оркестра Люлли подчеркивали и делали логически завершенными закономерности его музыкального языка в целом, и прежде всего его ясную, внешне и внутренне оформленную интонационную структуру.

«...Точность интонаций, мягкость и ровность игры, отчетливый резкий удар всего оркестрового состава, берущего аккорд (так называемый «первый удар смычка»)»...¹ — эти особенности оркестра Люлли современники воспринимали раньше всего.

¹ Р. Роллан. Музыканты прошлых дней. М., 1938, стр. 175.

Чем была вызвана такая целеустремленная работа над оркестровым звучанием?

Прежде всего тем, что партитуры опер Люлли насыщены балетными эпизодами. Их удельный вес настолько велик, что инструментальная музыка в опере начинает выполнять роль, неизвестную до того в рамках музыкального театра. Если бы оркестр Люлли продолжал играть в старой исполнительской манере (в манере, связанной с самостоятельным движением хоровых голосов), то полностью была бы утеряна специфика созданного им стиля. А этот новый стиль в такой огромной степени зависел от точности исполнения, от полнейшего подчинения всех элементов музыкальной выразительности одному ведущему, что создание своей исполнительской манеры было для Люлли задачей первоочередной важности. Работал он, разумеется, не только с оркестром, но и со всеми исполнителями, и, быть может, добиться стройности и упорядоченности в исполнении вокальных ансамблей было ему не легче, чем в оркестре. Однако значение оркестрового стиля в операх Люлли особенно велико, так как именно от балетно-инструментального начала происходит главный принцип упорядоченности формы, разработанный им для своей музыки в целом. Для рассматриваемой же нами проблемы роль оркестра чрезвычайно значительна: от нее тянется прямая преемственная нить к структуре классической симфонии.

Как же преломлялись законы контрастной периодичности и симметрии в организации внутреннего (интонационного) материала у Люлли — законы, которые в оркестре проявляются лишь с внешней темброво-динамической стороны?

Здесь Люлли явно обратился к художественным приемам, которые лежали в основе старинной хороводно-танцевальной музыки и «резонировали» с его собственной концепцией.

Вкратце эти принципы можно суммировать следующим образом.

Хороводно-танцевальная музыка является выражением коллективно-организованного действия. Поэтому в ее стиле отражено стремление к строгой оформленности звучаний. Принципы звуковой организации тяготеют в ней к особенностям танцевальной, поэтической и хороводно-постановочной структуры.

Близость к танцевальному началу проявляется в следующих моментах:

- а) в длительной оstinатности одной ритмической ячейки;
- б) в простоте и лаконичности этой ритмической ячейки;
- с) в ясной акцентированности сильной доли.

Поскольку музыка хоровода обязательно связана не просто со словом, а с поэтическим словом, то ее интонационный материал сгруппирован так, что в нем отражены закономерности поэтической

строфы: он равномерно членится на более или менее завершенные, взаимно уравновешивающие построения.

Одновременно хоровод неразрывно связан и с моментами постановочного начала. Это проявляется в периодическом чередовании сольного и группового исполнений, создавая эффект упорядоченных контрастов. В музыке это проявляется в элементах рондообразности или в куплетности с рефренами.

Все эти черты, которые в народном искусстве выражены в элементарной, по существу эмбриональной форме, Люлли развил, максимально акцентировал, собрал в единую неразрывную систему.

Подчеркнем еще раз, что закономерности, которые рассматриваются ниже, проявляются не только в балетных сценах (хотя там, быть может, они и выражены наиболее непосредственно). Они лежат в основе и хоровых, и ансамблевых, и сольных, и самостоятельных инструментальных эпизодов (например, в увертюрах или интермедиях к театральным постановкам). И только развернутые монологи или «полуречитативные» сцены, близкие по системе интонирования к декламации классической трагедии, выпадают из этого общего стиля.

Обратим внимание прежде всего на структуру музыкальных номеров у Люлли.

Начнем с того, что принцип танцевальной оstinатности определяет структуру номера. В итальянской опере оstinатный принцип проявлялся в *basso ostinato* и представлял собой относительно развернутое мелодическое построение. Он был основой, на которой воздвигался другой, самостоятельный, как бы «контрапунктирующий» по отношению к нему план. У Люлли же оstinатность — ритмически-танцевальная, то есть его основной формообразующий прием — длительное повторение краткой ячейки моторного (маршевого или танцевального) характера. Ей подчинены все голоса партитуры.

Для каждого танца, культивируемого в придворном спектакле, — бурре, гавота, аллеманды, сарабанды, ригодона, брагля, куранты, жиги и, в частности, для марша и менуэта, о которых подробнее речь впереди, — композитор разработал лаконичный и максимально выразительный ритмический мотив. Каждый такой мотив становится конструктивной ячейкой относительно крупного, завершенного музыкального номера.

Танцевально-ритмическая оstinатность сама по себе — прием довольно элементарный. Он влечет за собой только один структурный эффект — простую периодичность. Люлли же разработал на этой простейшей основе более сложные разновидности структуры.

В согласии с безусловным законом музыкального восприятия, гласящим, что в сознании слушателя последовательные сходные мотивы расчленяются, а разнородные объединяются, Люлли так варьирует и

группирует остигатные ритмические мотивы, что вместе они образуют цельные законченные музыкальные построения с определенной логикой внутреннего движения.

Наиболее распространенные типы структур Люлли совпадают с хорошо известными законами структуры классического периода. Отдельные такты-ячейки группируются и по принципу «суммирования» (простого, по схеме $1+1+2$, или «перемены в 4-й раз», $A+A+A+B$), и «дробления» (из восьмитактной или четырехтактной фразы вычленился краткий мотив и самостоятельно проводится несколько раз, с последующим эффектом суммирования, например: $4+1+1+2$ или $4+1+1+1+4$) (см. ниже фрагменты балетной сцены из «Тезея» и трио из «Психеи»):

1a



1b



Vou. lez vous des dou. cours par. faites? Ne les cher.



chez qu'au fond des pots. Ne les cher. chez, ne les cher. chez Ne les cher.



chez qu'au fond des pots. Vou. lez vous des dou. cours par. fai. les

Иногда на элементарную танцевальную периодичность Люлли налагает другой, более сложно оформленный ритмический план и также проводит его строго периодически. Например (в гавоте из комедии

«Брак поневоле»), на фоне вариантов ритмического мотива гавота возникает другая самостоятельная двутактная группа, которая повторяется несколько раз.



Небольшые завершённые построения группируются в более крупные конструкции, в которых эффект членящих цезур всячески акцентирован.

Нетрудно распознать во всех этих приемах типичные признаки будущего классического периода — того, который в наиболее «чистой» законченной форме существует в виде симфонической темы у ранних венских классиков. Единственное отличие периодов Люлли заключается в том, что их структура не всегда строго квадратна. Встречаются не только четырёхтактные, но и пяти- и шеститактные построения. Однако суммирующий и уравновешивающий эффект всегда сохранен.

Периоды, в свою очередь, складываются в более крупные конструкции, образующие собственно форму музыкального произведения: У Люлли встречается завершённая двухчастная форма, симметричная трехчастность, так называемая старинная двухчастная форма с элементами разработки и другие. Особенное распространение получила у него форма рондо, развивающая принцип хороводного чередования соло и припева, который таит в себе возможности контрастных сопоставлений. Многие хоровые эпизоды в его операх организованы рондо-образно. Характерен для них и эффект так называемого «эхо»: под-

черкнутое противопоставление самых крайних динамических оттенков на повторенном тематическом материале.

Разрастание периодов в более или менее крупную расчлененную форму осуществляется у Люлли не одними метро-ритмическими приемами. Существенную роль здесь играет и тонально-гармоническая основа.

Прямым следствием танцевально-остинатной структуры явилась аккордово-гармоническая ткань музыки Люлли. В ней в целом исчезли такие «пережитки» хоровой полифонии, как тенденция к свободно развертывающейся мелодике, к самостоятельности голосов, к случайным (с точки зрения функциональной гармонии) сочетаниям звуков. Разумеется, на наш слух и у Люлли гармонические обороты звучат подчас архаично, и у него далеко не господствует подчеркнутая вводнотонность кадансов, неотделимая от языка венских классиков. Модуляции метро-ритмическими средствами¹ для него более характерны, чем доминант-септаккордовые разрешения. Но при всем том фактура всех его балетных, хоровых, ансамблевых номеров последовательно подчинена тенденции к «чистой» трехзвучной гармонии.

Далеко ведущие последствия имел разрабатываемый Люлли прием тонального движения как основы симметричной или периодической структуры музыкальной сцены в целом.

Разумеется, не Люлли открыл закон тональных тяготений. Модуляции в сторону доминанты встречаются очень рано (они ясно намечены не только у Фрескобальди, но даже и у Палестрины). Постепенное формирование функциональных аккордовых взаимоотношений — важнейшая линия развития музыкального мышления XVII века, проявившаяся буквально во всех сферах музыкального творчества. Нет никаких оснований особенно связывать ее с оперным искусством. Однако и в складывающиеся законы гармонии Люлли также внес характерный театальный штрих.

Создавая музыку как параллельный план к балетному «сценарию», Люлли проводил свой тональный план так ясно и целеустремленно, так подчеркивая заложенные в нем возможности симметрии и периодизации, что модуляция становится у него приемом колоритного, декоративного театального стиля.

Тоника-доминанта — доминанта-тоника — вот остов тональной симметрии, ставшей типичным элементом в театральной музыке Люлли. Порой он дает и периодическое чередование тоника и доминанты, превосходящая структуру классического периода (например, в марше из «Тезея»):

¹ Понятие модуляции метро-ритмическими средствами введено в советское музыкознание Л. А. Мазелем.



Иногда он строит структуры, близкие двухчастной сюитной форме (например, в танце из оперы «Тезей»); подчас более сложная цепь тональных отклонений создает основу для симметричной трехчастности (например, в трио из оперы «Психея») и т. п.

Обычно композитор подчеркивает свой тональный план тем, что сопровождает его внешними, но непосредственно действующими приемами: сменой темпа, динамики, ритмического рисунка после кадансовой остановки. Так, в частности, строится музыка его интермедии в опере Кавалли «Ксеркс». Периодическое противопоставление темпов (Grave и Gai) совпадает с модуляцией в другую тональность. Появление нового тонального центра акцентируется ритмически сильной долей и цезурой.

На основе новых ритмо-гармонических эффектов (неразрывного сочетания аккордовой фактуры, тональной организации и отчеканенного моторного ритма) и родились, в частности, маршевые и менуэтные эпизоды Люлли.

Марш возник у Люлли как музыкальная параллель к сценам торжественных процессов. Менуэт в его трактовке представлял собой более камерную разновидность придворного церемониала. Марш, связанный с неизменной, периодической «опорой», был подчеркнут двудольным. Менуэт, отмеченный поклонами-реверансами поочередно и в левую, и в правую сторону, оказался трехдольным. Оба отличались утрированно акцентированными сильными долями, четкой расчлененностью структуры, сдержанным размеренным темпом, и оба были носителями величественной постановочной торжественности в музыке.

С Люлли начинается эпоха классицистического ритмического мышления, завершившаяся только в творчестве позднего Бетховена. Насколько важным элементом музыкального классицизма была его ритмико-структурная сторона, мы можем судить хотя бы по неоклассицистическим тенденциям нашего времени. Своеобразной реакцией на структурную расплывчатость и самодовлеющую красочность позд-

неромантической и импрессионистской музыки явилось культивирование многими композиторами XX века (Прокофьев, Барток, Мийо, Хиндемит и другие) нарочито строгого ритмического стиля. На основе много ладогармонического, мелодического, тембрового материала они, в частности, возродили и отчеканенные, моторно-остинатные ритмические структуры — именно такие, которые, как законченный стилистический элемент, берут свое начало в архитектурном совершенстве оперного спектакля Люлли.

Единство всех элементов, подчиненных главенству ритмико-структурного начала, — первый принцип созданного им стиля. На этом фоне возникает другой характерный прием — игра уравновешенных контрастов. Так, через тональные, динамические, фактурные противопоставления создаются рондообразные эффекты в сценах процессий (например, в маршевой сцене из «Тезея»). В мотивно-ритмических вычленениях участвует игра регистровых переключек. Повторные обороты оттенены крайними динамическими обозначениями. И все светотеневые эффекты точно сбалансированы, ясно противопоставлены друг другу, замкнуты в своей завершенности. При этом согласованность между ритмо-гармоническим планом в музыке и «сценарным» планом балета иногда почти наглядно ощутима. И не требуется особенно тонкого чутья, особенно развитого воображения, чтобы реально представить себе, как все типизированные музыкальные приемы Люлли первоначально мыслились им в неразрывной связи с упорядоченными фигурами профессионального балета.

Если представить теперь характерные признаки структуры в симфониях венских классиков, то без труда можно распознать их близкое родство со стилистическими чертами оперной музыки Люлли.

Но как связать между собой явления, отделенные друг от друга столетним периодом и созревшие в разных национальных культурах? Каким путем мог осуществиться переход «наследственных признаков» от Люлли к Гайдну?

Отчасти связующим звеном служила созданная Люлли оперная увертюра, которая вскоре начала свою «вторую жизнь» за пределами театра. В ней в самом деле были воплощены характерные черты стиля французской оперы.

Идея контраста воплощена в предельно заостренном противопоставлении двух частей увертюры, где сталкиваются гомофонный и полифонический стили, медленный и быстрый темпы, массивное звучание tutti и дифференцированные линии струнных, forte и piano и т. п.

Принцип расчлененной периодичности и симметрии осуществляется в структуре увертюры: в периодическом построении первой части, в подчеркнутых цезурах между периодами и между двумя частями, в эффекте окаймляющей симметрии, достигаемом в конце.

Наконец, торжественный маршевый стиль воплощен в тяжеловесных, отчеканенных пунктированных ритмах, массивной аккордовой фактуре, сдержанном темпе первой части.

Вплоть до нитродукции к «Самсону» и «Мессии» Генделя, к оркестровым сюитам Баха, к лондонским симфониям Гайдна, Es-dur'ной Моцарта, «Патетической сонате», Первой симфонии Бетховена тянутся преемственные нити от французской увертюры. Ее значение для инструментальной музыки XVIII века неоспоримо. И все же воздействие оперного стиля Люлли на инструментальную культуру XVIII века ни в какой мере ею не исчерпывается.

Между операми Люлли и венской классической симфонией (то есть между 70—80-ми годами XVII века и таким же периодом следующего столетия) зародились и расцвели инструментальные школы, которые, впитав в себя стилистические принципы Люлли, претолкнули их на австро-немецкой культурной почве и донесли до венских классиков. Оркестровая сюита, концерт grosso, венские серенаты и *Nachtmusik* — вот разные звенья инструментальной музыки, которые последовательно, начиная с последней четверти XVII века, передавали друг другу «по эстафете» устремленные в будущее принципы «версальского маэстра».

И при жизни, и после смерти Люлли пользовался широчайшей общеευропейской славой.

Из всех стран Европы (из Италии, Англии, австро-немецких княжеств) стекались музыканты в Париж для того, чтобы под руководством ведущего композитора Франции приобщиться к новейшим музыкальным достижениям. Подобно тому как дворец Людовика XIV и вся его художественная атмосфера служили эталоном для княжеских дворов всей Европы, так и музыкальный стиль французской оперы даже после смерти ее создателя продолжал восприниматься как критерий современности в музыке.

При этом сам жанр лирической трагедии, созданный Люлли, не укоренился ни в одной стране, кроме Франции.

Итальянская опера, призванная играть роль ведущего музыкального жанра в общеевропейском масштабе, практически не поддавалась влиянию оперной эстетики Люлли. Вплоть до реформы Глюка она шла своими собственными, параллельными путями.

На формировании английской оперной школы воздействие Люлли сказалоcь бесспорно и ощутимо. Перселл, наследник «версальского» музыканта по прямой линии (он был учеником ученика Люлли), воплотил в созданных им музыкальных драмах многие стороны театрального стиля своего предшественника. Однако, как известно, английский композитор оказался в парадоксальном положении основопо-

ложника несостоявшейся оперной школы. Вместе с его творчеством «затерялось в песках» и влияние художественных находок Люлли.

В австро-немецкой культуре рождение национальной оперной школы задержалось до начала XIX века. Вплоть до Моцарта сохраняется в ней широчайшее господство итальянской космополитической оперы. Отдельные попытки Кайзера или Генделя «омолодить» итальянскую оперу сгорта чертами лирической трагедии Люлли не привели к сколько-нибудь устойчивым результатам.

Даже у французских оперных композиторов — последователей и эпигонов Люлли — наблюдается известное перерождение и «засорение» созданного им стиля. В своей идеальной завершенности и чистоте он не сохранился и в рамках самой лирической трагедии более позднего времени.

В известной степени принципы Люлли сказались в обогащенной композиции кантатно-ораториальных жанров. Мы узнаем их в ораториях Баха, Генделя и их современников. Однако в целом этот вид творчества, прочно овязанный с традициями духовного искусства, был чужд эстетике придворной оперы. А его многоголосный склад, отличающийся свободным разворачиванием мелодических линий, «густыми» смешанными хоровыми тембрами, не поддавался четко расчлененной, танцевально-периодической структуре музыки французского классицистического театра.

Где же и каким образом в таком случае проявлялось могущественное влияние «версальского» музыканта? Почему именно ему приписывается заслуга воплощения в музыке духа и стиля эпохи Людовика XIV? Почему один из ведущих музыковедов нашего времени называет Люлли основоположником «музыкально-формального мышления великого века» (*the formalism of le grand siècle*)¹ и создателем единого общеевропейского музыкального языка?

Если раздвинуть рамки обозреваемой нами картины и включить сюда явления, развивавшиеся за пределами оперы, то можно увидеть, что творчество Люлли имело действительно громадный резонанс общеевропейского масштаба. Созданный им художественный стиль продолжил свою жизнь вне сцены, в новейших жанрах оркестровой музыки, которая только в век Люлли и в значительной мере под его собственным воздействием начинала становиться самостоятельным и важным художественным течением.

Для австро-немецкой культуры (от которой венская классическая симфония неотделима) французские влияния играли огромную роль уже начиная с середины XVII века. Вне художественных импульсов,

¹ P. Lang. *Music of Western Civilisation*. N. Y.—London, 1942. Ланг дает эту оценку в самой общей форме, не задерживаясь ни в какой степени на анализе музыкального языка Люлли.

приходивших с той стороны Рейна, нельзя понять развитие ни немецкой, ни, тем более, венской музыкальной жизни. Предвестником «французской моды», захлестнувшей инструментальную культуру XVII века, был вышедший в 1682 году сборник пьес Сигизмунда Куссера под названием «Музыкальные сочинения по французскому образцу».

Но начало глубоких и устойчивых «версальских» влияний совпадает с появлением в 1695 году в Германии первых оркестровых сюит, написанных сознательно и подчеркнуто «во французской манере» (иначе говоря, в подражание Люлли).

Один из опусов принадлежал Иоганну Каспару Фишеру. Композитор не только объединил свои танцы под общим французским названием «Le Journal du Printemps», но и само посвящение маркграфу Баденскому написал на французском языке. И уж совершенно «по-французски» звучит музыкальный язык его сюит. Каждая из них открывается увертюрой, представляющей собой точный слепок с увертюры Люлли. Марши, менуэты (построенные по образцу французской оперы), гавоты, ригодоны, чаконы, «арин» и другие номера балетно-танцевального склада прямо возвращают нас к стилю оперных сцен Люлли. Рондообразные конструкции, эффекты «эхо», периодические построения — все это перенесено из музыки французской лирической трагедии. Приводим два отрывка — один из маршеобразного номера в манере «эхо», другой заимствован из менуэта:



Еще более значительным событием для австро-немецкой музыки было появление оркестровых сюит эльзасца Георга Муффата (1695, 1698), который провел несколько лет до того в Париже, обучаясь у придворного музыканта Людовика XIV. Оно и озаменовало рождение концертной оркестровой сюиты — именно концертной, эстрадной (а не бытовой), отличающейся мощными ассоциативными связями с оперной и балетной музыкой «версальского» театра. Вся австро-немецкая литература в этом жанре, вплоть до Баха и его «счастливого соперника» Телемана, написана в русле муфатовской традиции.

Муффат предпослал своим сборникам развернутое предисловие на французском языке, в котором подробно анализировал художественные приемы Люлли, подчеркивая, что они «могут служить нашей цели»¹.

Его восхищение изящным стилем Люлли не знает границ. Он преклоняется перед умением Люлли совместить движения танца с красотой собственно музыкального звучания. Он обращает внимание на четкость и акцентированность ритмики, удивительную стройность оркестрового звучания, слаженность фразировки. Он улавливает стремление Люлли к предельной индивидуализации и строгой выдержанности темпа и ритмического рисунка для каждого отдельного номера. Он понимает художественный смысл повторений Люлли, сущность его структуры. Не противопоставляя прямо немецкие полифонические традиции гомофонно-гармоническому стилю Люлли, он тем не менее выделяет и акцентирует те стороны французского музыкального языка, которые связаны с балетно-танцевальной структурой.

Муффат мыслил свои циклы как «сценическую музыку вне сцены», объединяя в одно произведение ряд балетных танцев и театральных картин. Осуществлял он это всецело в рамках оркестровой музыки, но программные названия его пьес вызывают прямые и яркие ассоциации с образами «версальской оперы». «Кавалеры», «Призраки», «Арии амазонок», «Крестьяне», «Жандармы», «Горбуны», «Канарейки» — подобные заголовки неизменно придают номера его оркестровых сюит.

Каждой сюите предшествует французская увертюра, в каждой сюите много менуэтов. Именно этот танец, в котором как в капле воды отразилась сущность постановочно-театрального стиля Люлли, заполнил новейшую оркестровую музыку Германии. Традиционные танцы старинной бытовой камерной сюиты (аллеманда, куранта, сарабанда, жига) отступили перед ним на второй план.

Приводим фрагменты из оркестровых сюит Муффата. Их сходство с музыкой Люлли бросается в глаза.

¹ Denkmäler der Tonkunst in Österreich, II. Band, Zweite Hälfte, стр. 32.



„Canaries“

Нельзя упускать из поля зрения столь существенный фактор, как оркестровая природа немецкой сюиты. В этом жанре впервые танцевальные образы были неразрывно связаны с массовым (по понятиям того времени), колоритным и вместе с тем упорядоченным звучанием инструментального ансамбля. До тех пор в профессиональном творчестве танцевальные мотивы были сосредоточены в искусстве камерного плана и относительно ограниченной социальной среды. Так, клавишинные миниатюры неотделимы от изысканного придворно-орнаментального стиля, от утонченного звучания салонного инструмента. Скрипично-ансамблевая музыка до Люлли вообще не выходит за пределы камерной манеры письма. Ни в трио-сонате, ни в скрипичной сюите нет и намек на общедоступный театральный облик оркестра Люлли¹. Что же касается немецкой оркестровой сюиты, то ее тембровое звучание отличалось той компактностью, простотой, четкостью, которые являются посетителями театрально-эстрадного начала и которые позднее безраздельно господствовали в классической симфонии. В высшей степени важно и то, что профессионально разработанная, типизированная упорядоченность оркестра Люлли подготовила основы буду-

¹ Не следует забывать о том, что почти одновременно и в итальянской опере вырабатывался свой оркестровый жанр — «sinfonia» (увертюра). — оказавший наиболее непосредственное влияние на симфонию. И все же оркестровый стиль Люлли опередил итальянскую школу. Оркестровая сюита родилась одновременно с итальянской увертюрой, независимо от нее и под прямым воздействием французской оперы, влияние которой было гораздо более значительным, чем влияние итальянской оперной увертюры.

щего классического оркестра, с его четко разграниченными оркестровыми группами и ведущей ролью струнных инструментов.

Несколько лет спустя (1701) и на австрийской почве был создан классический сборник оркестровых сюит: «Concertus Musico Instrumentalis» Фукса. Ярко и талантливо соединились здесь принципы музыкальной структуры Люлли и традиции австро-немецких бытовых сюит. Стиль, созданный Фуксом, господствовал на протяжении полувекowego периода, по существу уже соприкасавшегося с творчеством Монна, Вагензейля и молодого Гайдна.

Оркестровая сюита прожила недолгую жизнь, но перед разработанными в ней художественными приемами открывалось блестящее будущее. Когда в качестве художественного течения сюита исчерпала себя, ее характерные стилистические черты пережили упадок самого жанра. Два других вида оркестровой музыки, вытеснивших сюиту с главного пути развития инструментальной культуры, выбрали ее наиболее прогрессивные и жизнеспособные черты. Одним из этих жанров был концерт grosso (и отчасти рожденный им сольный концерт). Вторым — возрожденная старинная австро-немецкая сюита, так называемая *Nachtmusik*. Оба непосредственно подводят к симфонии.

Жанр концерт grosso возник в последней четверти XVII века как оркестровая разновидность трио-сонаты. Вплоть до 1712 года (с создания первых концерт grosso Корелли) он не имел ярко выраженного самостоятельного лица, за исключением того, что был намеренно противопоставлен камерному облику традиционной скрипично-ансамблевой музыки. Родовые признаки трио-сонаты сохраняются в оркестровом концерте до самого конца его пути. В этих признаках (в полифоническом рациональном складе первой части, в прелюдийных созерцательных вступлениях, в отвлеченности некоторых танцевальных частей) и заключается главное принципиальное отличие сложившегося concerto grosso от поглощенной им оркестровой сюиты. Однако Корелли наполнил этот жанр яркими театральными чертами. В частности, через сюиту, так тесно связанную с оперно-балетными приемами Люлли, он воспринял и развил основной формально-выразительный принцип оркестрового концерта — периодическое чередование контрастов. В concerto grosso этот принцип вылился в противопоставление групп *solì* и *ripieni*, в сольном концерте — в постоянное чередование партий солиста и *tutti*¹. От оркестровой сюиты concerto grosso воспринял и жанрово-рельефные балетные номера, соседствующие со своими отвлеченными прототипами, интродукцию, неизменно сходную с увертюрами Люлли, рондообразные и другие подчеркнuto

¹ Сольный концерт в большей степени, чем concerto grosso, связан с итальянскими традициями и значительно меньше поддавался влияниям «офранцузенной» сюиты.

периодические расчлененные конструкции. Классические концерты Генделя в полной мере отражают двойственное происхождение этого жанра, его известный эклектизм. Элементы итальянской трио-сонаты с ее углубленно-созерцательным, отвлеченным камерным обликом совмещаются в нем с рельефными, театрально-программными танцевальными номерами немецкой оркестровой сюиты.

Второй непосредственный предшественник классической симфонии — венская «уличная музыка». На австро-немецкой почве бытовая сюита имела старинные традиции. Не случайно музыканты этих стран, воплощая образы и стиль Люлли, избрали путь оркестровых пьес. Правда, под натиском своего профессионального, сильно «офранцузенного» соперника немецкая бытовая сюита на время совсем угасла. К середине XVIII века она опять возродилась, но уже в сильно преобразованном виде. Восприняв все структурно-стилистические черты профессиональной сюиты, ее приемы формообразования, внешний театрализованный облик, она соединила их с мелодикой бытовых «уличных» напевов. Именно с подобных сюит — венских серенат, кассаций, дивертисментов — и начинал свой путь инструментального композитора молодой Гайдн.

Преемственность между оркестровой сюитой и классической симфонией прослеживается главным образом не в мелодической сфере. Типичный склад симфонического тематизма был в решающей степени подготовлен мелодическим стилем итальянских оперных арий. У самого Гайдна (тематизм которого в нашем восприятии неотделим от музыки венского городского быта) симфонии раннего и среднего периода еще очень оперны по своему мелодическому складу. В то время как его первые квартеты, отталкивающиеся от традиций *Nachtmusik*, во многих отношениях близки австро-немецкой оркестровой сюите, произведения того же периода в симфоническом жанре явно тяготеют к мелодике итальянской увертюры. И если сам Гайдн в поздний период сблизил тематизм своих симфоний с народно-бытовым мелодическим стилем, издавна свойственным его квартетам, то ни Моцарт, ни Бетховен в этом отношении не пошли по его пути.

Однако и в симфонии, и в квартетах господствуют структурные (и отчасти формообразующие) принципы, которые при посредстве учеников и последователей Люлли были донесены от оперно-балетного спектакля Франции до венской инструментальной культуры последней четверти XVIII века. Непрерывная преемственная нить соединяет два явления, отделенные друг от друга столетием. Первое — провозгласило принципы классицистической структуры в музыке, второе — завершило эпоху классицистического музыкального мышления.

У Бетховена есть одно произведение, которое сильнее и ярче, чем это могли бы осуществить исторические исследования, «перебрасывает мост» от симфонического творчества венских классиков к классицисти-

ческому стилю Люлли. В 1812 году, который в гражданской истории Западной Европы наметил поворот к реставрационной эпохе, Бетховен сочинил удивительнейшую симфонию. После Героической и Пятой, после увертюр к «Кориолану» и «Эгмонту», после Пятого фортепианного и скрипичного концертов, квартетов, посвященных Разумовскому, – короче говоря, после своих величайших шедевров, утвердивших полную эмансипацию от традиций, Бетховен пишет Восьмую симфонию, в которой ошутима восхитительная тонкая пародия на идеалы века Просвещения. Можно усмотреть и добродушную усмешку по адресу ранних венских классиков в музыке этой камерной, ультраклассицистической симфонии Бетховена, сразу вызывающей в памяти опусы Гайдна и Моцарта. И, однако, стоит нам углубиться в сравнительный анализ Восьмой симфонии и стиля Гайдна и Моцарта, как становится очевидным, что Бетховен пародирует здесь не только музыку своих непосредственных предшественников. Он преподносит в юмористическом плане те более общие классицистические принципы, которые лежали уже в основе «новейших» музыкальных течений конца XVII столетия. Нарочито расчленена и симметрична главная партия с ее упорядоченными динамическими контрастами в манере «эхо»:



Механически-игрушечный характер носит разработочный мотив:



В *Allegretto scherzando* эффект механической ритмической ости-
ноты, сгущенный до карикатурности, составляет художественное со-
держание музыки:



В финале комически преувеличенная рондообразность, переплетаясь
с типичнейшей выразительностью жиги — традиционного финала тан-
цевальной сюиты, — вызывает в памяти инструментальное искусство
далекого прошлого:



И, наконец, «ключ» художественного замысла всей симфонии — ме-
нуэт, первый и единственный симфонический менуэт Бетховена¹. Разме-
ренный темп, акцентированные ритмические фигуры, ассоциирующиеся
с балетными движениями, «великолепные» обрамляющие ритуалы,
подчеркнутые светотеневые эффекты — все вызывает в памяти придвор-
но-церемониальный стиль:



Через призму бетховенской обобщающей пародии мы ясно ощущаем
глубокую связь между «языком» ранних венских классиков и класси-
цистическими формами выражения, которые впервые приняли закон-
ченный стилистический облик в оперно-балетном театре Люлли.

¹ Формально это не точно, так как третья часть Первой симфонии Бетховена тоже носит название «Менуэт». Но по своему выразительному облику ее стремительная, танцевальная музыка совершенно лишена черт «менуэтности». А уже во Второй симфонии Бетховен, как известно, открыто называет третью часть скерцо.

Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта

Работа над проблемами так называемого вариационно-песенного симфонизма Шуберта ставит перед исследователем ряд вопросов о характерных принципах формообразования в его вокальном творчестве. Одним из неизбежно возникающих предварительных частных вопросов будет вопрос о соотношении «вариационного» и «вариантного» приемов развития, поскольку и тот и другой встречаются как в песенном, так и в инструментальном творчестве Шуберта достаточно широко. Это, в свою очередь, выдвигает ряд теоретических проблем, касающихся вариантных форм и вариантности как принципа формообразования а его соотношении с вариационностью.

Различные виды вариационных форм, вариационные методы развития сравнительно полно исследованы нашим музыкознанием. Термин же «вариантность» более неопределен и употребляется разными музыковедами в различном значении. По отношению к формам шубертовских песен часто употребляется термин «вариационная строфичность». А между тем, анализируя формы этих песен, приходишь к выводу, что гораздо точнее многие из них следовало бы называть «вариантно-строфическими». Вариантные формы можно наблюдать в творчестве русских и советских композиторов — особенно тех, чье творчество питалось истоками народной песни.

Все это заставляет уделить вопросу о вариантных формах специальное внимание. Прежде всего следует остановиться на соотношении понятий «вариационность» и «вариантность». Термин «вариантность», «вариант» употребляется в музыкознании в различных значениях: его применяют по отношению к методу тематического развертывания, при котором развитие мелодии опирается на свободную повторность определенных мелодических оборотов¹. Это, если так

¹ См., например, книгу Л. Мазеля «О мелодии», М., 1952, стр. 183.

можно выразиться, «микровариантность», так как речь идет здесь не о соотношении крупных частей форм, а о последовательном мелодическом развитии, о сходстве отдельных оборотов, мотивов, попевок. В народной музыке этот метод свойствен, как известно, русской протяжной родной музыке некоторых восточных, в частности среднеазиатских, напесие, музыке некоторых восточных, в частности среднеазиатских, мугаров (казахский кюй, узбекский маком), азербайджанским мугарам — он встречается в жанрах, где ясно ощущается импровизационное начало.

В подголосочном многоголосии русской народной песни под «вариантностью» подразумевают прежде всего единовременное сочетание голосов «по вертикали» (подголосок — свободный мелодический вариант, отступающий от основного напева и совпадающий с ним в определенных опорных точках). Кроме того, термин «вариант» употребляется по отношению к различным местным разновидностям одной и той же песни.

И, наконец, куплетная вариантность в народной песне и профессиональных песенных формах (обычно тесно связанных с народными) — это свободные изменения мелодии основного голоса и всего многоголосного целого при переходе от куплета к куплету — изменения, которые приводят к образованию формы, называемой и «куплетно-вариантной» и «куплетно-вариационной».

В данной работе основное внимание будет уделено этому последнему виду вариантности, то есть вариантным связям между куплетами одной песни или между частями формы инструментального произведения, — так как именно этот принцип формообразования играет огромную роль в песнях и инструментальной музыке Шуберта. Нам представляется целесообразным применять понятие «вариантная форма» как более точное, позволяющее провести четкое разграничение этой формы и собственно вариационных форм. Термин «вариантная» сразу указывает на специфику формы, говоря об отличиях самого метода варьирования, тогда как первая часть определения — «куплетная» — не является специфической чертой именно данной формы: ведь одна из разновидностей собственно вариационных форм — «лирические» вариации на выдержанную мелодию — тоже часто оказывается по существу «куплетно-вариационной».

Куплетно-вариантная форма отличается от собственно вариационных форм не столько своей куплетностью, сколько самим характером изменений — «вариантностью», отличающейся от «вариационности».

Понятие «вариационность» в широком смысле слова, подразумевающее любое видоизмененное повторение, носит более общий характер и вполне правомерно применительно по отношению к любой форме, основанной на таком повторении.

Понятие «вариантность» является более частным, но поскольку оно говорит об особом характере изменений при повторении, варианты формы, на наш взгляд, могут быть выделены в самостоятельную группу.

Мысль о необходимости рассмотрения вариантной формы как самостоятельной, основанной на ином, отличном от вариационного методе развития, была высказана Б. Сосновцевым в специальной работе «Вариантная форма»¹.

В этой статье был поставлен вопрос о «праве на существование» вариантной формы (имелась в виду, главным образом, куплетно-вариантная форма), указаны некоторые из ее отличительных признаков и рассмотрено несколько примеров из произведений русских композиторов — Чайковского и Кабалевского.

Каковы отличительные черты вариантности?

В самом общем смысле «вариантность», в отличие от «вариационности», подразумевает более свободное отношение к теме: вариант менее зависим от темы, чем вариация, более самостоятелен. Вариация, являясь производным от темы, раскрывает, углубляет или заостряет ее отдельные стороны. Отличаясь от темы меньшей степенью обобщенности, она не способна взять на себя функцию темы для других вариаций². Вариант в этом отношении равнозначен теме и способен при известных условиях заменить ее.

На один из основных признаков вариантности указано в учебнике Л. А. Мазеля «Строение музыкальных произведений»: не обязательное проведение во всем куплете (всей части формы) единого определенного способа варьирования; «одни места куплета могут изменяться по сравнению с предыдущими куплетами, а другие могут при этом оставаться неизменными»³.

Вариантность также подразумевает большую, чем в строгих вариациях, свободу мелодико-ритмических и структурно-синтаксических изменений; единое начальное мотивно-тематическое зерно может получать в разных частях формы различное продолжение, по-новому «дopeваться».

Таким образом, из одного и того же интонационного ростка возникают новые мелодические образования (В. В. Протопопов удачно

¹ См. сб. «Научно-методические записки». Саратовская гос. консерватория, 1957.

² Нередко встречающиеся в вариационной форме случаи, когда одна из вариаций выполняет роль «местной темы» по отношению к непосредственно следующим за ней (см., например, двенадцатую из «Тридцати двух вариаций» с-молл Бетховена), не противоречат этому общему положению: такая «субтема» (по терминологии В. А. Цуккермана) по сравнению с основной темой носит более частный характер и не может взять на себя роль темы для всех вариаций.

³ Л. Мазель. Строение музыкальных произведений. М., 1960, стр. 252.

называет такой метод развития термином «прорастание»¹⁾. С этим названием признаком связана большая структурная и масштабная самостоятельность варианта, необязательное сохранение им структуры тем (что отличает вариантные формы от строгих вариаций).

В отличие от фигурационного (орнаментального) варьирования, при котором непременно имеет место ритмическое дробление, ускорение длительностей, вариант, при обязательных мелодических изменениях, сохраняет ритмическое подобие теме в смысле общего соотношения длительностей — в нем отсутствует ритмическое дробление и во всем протяжении напева (хотя, разумеется, возможны фигурационные изменения отдельных мотивов и мелодических оборотов с дроблением длительностей).

В некоторых случаях, как мы увидим ниже, вариант в ритмическом отношении может быть полностью тождествен теме.

Из-за отсутствия «распыления» мелодии в фигурациях вариант также в большей мере сохраняет свою самостоятельность.

Отметим еще признак, общий вариантным и собственно вариационным формам, за исключением «свободных» вариаций: сохранение структурной целостности (но не обязательно структуры темы!) в отдельных куплетах (вариантах). черты экспозиционного типа изложения — признак, отличающий части вариантной формы, например, от «середин» простых развивающих форм.

Следствием всех этих особенностей является относительное «равноправие», равноценность варианта и темы (первоначального изложения), обладающих одинаковыми общими свойствами, в отличие от «вариации» — явления «вторичного» по отношению к теме, в большой степени подчиненного ей. Именно это качество мы и имеем в виду, говоря об относительной самостоятельности варианта, его независимости от темы, способности заменять собой тему.

Вариантность, как и любой другой принцип формообразования, может проявляться в различных формах вокальной и инструментальной музыки — преимущественно родственной вокальной (ниже пойдет речь о «вариантных серединах» и «вариантных репризах» трехчастных форм), но может служить и основным формообразующим средством прежде всего в куплетно-вариантной форме.

По ходу изложения мы уже коснулись отличия этой формы от собственно вариационных форм — вариаций орнаментального типа. Отличается она и от «строгих» вариаций на выдержанную мелодию: если специфика «ликинских» вариаций — неизменная мелодия, то в

¹ О принципе «прорастания» идет речь в работах В. В. Протопопова «Вопросы музыкальной формы в произведениях Д. Шостаковича» (М., 1962, стр. 93) и «Черты стиля Д. Шостаковича классика XVIII—XIX веков» (М., 1965, стр. 21).

куплетно-вариантной форме она-то в первую очередь, и непременно, подвергается изменениям — интонационным или интонационно-ритмическим.

Для полноты картины остается сказать еще об отличии куплетно-вариантной формы от так называемых «свободных» вариаций. Кажется, что сходство их велико: оно определяется возможными структурными и масштабными отличиями варианта от темы, его мелодической самостоятельностью (возможным новым развитием из общего интонационного зерна). Но и различия этих форм очень значительны: они заключаются не только в том очевидном факте, что «свободные» вариации — это форма преимущественно инструментальной музыки, а варианты формы — вокального происхождения. Свободные вариации часто сопровождаются жанровым переосмыслением темы, чего совершенно не бывает в вариантных формах. В свободных вариациях нередко разработочные приемы развития, не свойственные вариантным формам.

И, наконец, если свободные вариации могут приближаться к сюите, то в вариантной форме очень велико единство и слитность целого, эта форма менее контрастна.

Вариантная форма, таким образом, оказывается одновременно и свободней и строже вариационных форм.

Указанные основные свойства вариантных форм: отсутствие разработочности, образное единство целого, отсутствие жанровых трансформаций темы, сохранение структурной целостности при варьировании, отсутствие мелкой ритмической дробности — теснейшим образом связаны с их вокальной природой.

Большая роль куплетно-вариантной формы и вариантного метода развития в вокальных и инструментальных произведениях русских композиторов — Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича, Кабелевского, Свиридова — понятна: она неразрывно связана с национальными народно-песенными истоками их творчества. Однако значение и сфера применения вариантности и вариантных форм отнюдь не ограничивается русской музыкой: будучи тесно связана с природой вокальных форм вообще (этой связи мы еще коснемся ниже), вариантность находит распространение и вне сферы русской песенности.

Исследователями шубертовского творчества не раз была высказана мысль о большом значении так называемой вариационно-строфической формы в его вокальных произведениях зрелого периода.

Именно эту форму мы встречаем во многих лучших образцах песенного творчества Шуберта: из многочисленных примеров вспомним хотя бы «Гретхен за прялкой», «Фореель», «Ты мой покой», многие из последних песен на тексты Гейне и Рельштаба («Двойник», «Ее пор-

зрета, «Рыбачка», «Города», «На чужбине» и другие). Варьированная куплетная форма, в сущности, составляет основу двух его песенных циклов на стихи В. Мюллера. Истоки вариантности в песенных формах Шуберта можно видеть в стремлении композитора к непрерывному — от куплета к куплету — обновлению музыкального образа соответствию сюжету или внутреннему эмоционально-психологическому подтексту поэтического первоисточника и вместе с тем — к сохранению ясности, четкости и единства внутренней конструкции формы.

Ограничиться определенным образом трактованной «вариационно-строфической», на наш взгляд, далеко не достаточно: это значит, по существу, — дать лишь самое общее решение вопроса, не вскрыв многих существенных сторон этих форм и не отразив их многообразия.

Безоговорочно назвать эти формы «вариационно-строфическими» — значит, как нам кажется, допустить неточность двойного рода, касающуюся и первой и второй половины этого определения. Во-первых, точнее говорить в этом случае (как мы постараемся доказать ниже) не о «вариационной», а о «вариантной» форме; во-вторых, и термином «строфическая» по отношению ко многим песням «Прекрасной мельничихи» и «Зимнего пути» надо пользоваться с осторожностью: ведь этот термин подразумевает соответствие музыкально-композиционного строения (куплетности) строфическому расчленению стиха, в то время как в шубертовских циклах можно указать на ряд песен («Липа», «Злой цвет», «Шарманщик» и другие)¹, в которых нет полного соответствия музыкального и текстового строения. Общее построение в них определяется музыкально-конструктивными закономерностями и не во всем совпадает со строфическим расчленением стиха.

При анализе песен «Прекрасной мельничихи» и еще более — «Зимнего пути» поражает необыкновенное многообразие и индивидуализация их форм, зачастую трудно поддающихся обычным определениям. Среди двадцати четырех песен «Зимнего пути», например, за исключением шести в «простой» куплетной форме и нескольких в простой трехчастной форме, нет буквально ни одной песни, форма которой точно совпадала бы с другой. Сколько песен, столько и форм! — от разных видов простых (реже — сложных) двух- и трехчастных построений до форм со «сквозным» развитием.

Причина этого многообразия заключается в том, что, взяв в основу песенную куплетно-вариантную форму и стремясь подчеркнуть детали стихотворного текста (и психологического «подтекста»), Шуберт

¹ При этом мы называем песни, в которых ясна куплетно-строфическая основа текстового и музыкального расчленения).

изменяет при этом отдельные разделы («куплеты») настолько, что они приобретают вид новых частей формы — вариантных «середин», «реприз». То далеко отступая от первоначального облика темы, ритмичность с принципом репризности или же непрерывно и настолько как безрепризная, «сквозного развития» («Последняя надежда»). Но отдельные части образовавшихся форм связаны между собой несколько чуждыми — формами, связаны именно как варианты первоначальной темы¹: сохраняя интонационное родство с темой, они отличаются большей структурной целостностью, более устойчивым типом изложения, чем обычные развивающие «середины» простых форм, и отвечают указанным выше признакам вариантности.

Таким образом, в песнях Шуберта образуется «синтетический» тип формы, где исходная основа — вариантная строфичность — сочетается с признаками других форм: в одних случаях заметнее эта основа, в других на первый план выступают черты иных форм. Эта форма, по сравнению с простой куплетно-вариантной формой, обладает более высокой степенью единства: там части (куплеты) сильнее расчленены, здесь же, кроме общей вариантной зависимости между частями формы, образуются дополнительные связи, объединяющие их в какую-то одну, «вторичную», или «результативную», форму.

Итак, при анализе песен Шуберта необходимо, на наш взгляд, учитывать обе стороны вопроса: вариантно-строфическую основу — «генезис» формы; «результативную» сторону — форму, получившуюся вследствие изменений более глубоких, чем в обычной куплетно-вариантной форме. Нельзя игнорировать ни одну из этих сторон. Недооценка первой из них приведет к тому, что исследователь просто в недоумении остановится перед многообразием этих форм; недооценка второй — к упрощенному, поверхностному определению формы, не вскрывающему всей ее тонкости и конкретной индивидуальности. Недостаточно ограничиваться определением «вариантная строфичность», но неверно и искусственно «втискивать» эти формы в рамки обычных двух- и трехчастных форм, игнорируя при этом их песенно-строфическое происхождение².

¹ Какими средствами достигает Шуберт этого единства и связи, мы проследим на конкретных примерах, сейчас лишь заметим предварительно, что громадную роль при этом играет единство фактуры и ритмического рисунка.

² Рассматривая форму песен Шуберта в двух аспектах, я опираюсь на положения, высказанные В. А. Цуккерманом в курсе лекций по анализу музыкальных произведений в МОЛГК, — необходимость во многих случаях подходить к музыкальной форме с

В приведенных ниже образцах песен на свободной вариантно-строфической основе образуются различные «результативные» формы (примеры расположены в порядке возрастающего усложнения «результативных» форм и все более далекого отхода от первоначальной строфической вариантности)¹.

Анализ удобно начать с песни «Липа» («Зимний путь», № 5) — одной из более простых песен Шуберта, настолько тесно и органично связанной с народно-песенными истоками, что естественным результатом оказалось возвращение ее «в народ».


Куплетная основа ее формы не вызывает сомнений (между прочим, в народном исполнении многократно повторяется лишь первый куплет)².

Стихотворение Мюллера состоит из трех стрóf-четверостиший с парной рифмой aabb. Эта структура нашла отражение и в музыкальном строении куплета: он представляет собой законченный период, построенный по типу «пары периодичностей»:

$$\begin{array}{cc} (4 + 4 & 4 + 4) \\ a & a \quad b \quad b_1 \end{array}$$

Второй куплет — варьированное повторение первого³.

По сравнению со спокойной объективной повествовательностью первого куплета, второй вносит субъективно-эмоциональный оттенок, стусение минорного колорита. Желая оттенить смысл сопоставления первой и второй половины строфы (печальный уход юноши в «глубокую» ночь — и призывный шелест липы — обещание покоя и отдыха), Шуберт меняет лад в первой половине куплета на одноименный минор: более взволнованный характер приобретает сопровождение с настой-

чиво повторяемым ритмическим мотивом , что приписывает в него черты маршевости, поступательности.

двух сторон: с точки зрения ее происхождения, генезиса — исходной музыкальной структуры — и результата, получившегося вследствие развития этой исходной структуры и внесенных в нее изменений.

¹ В анализах мы касаемся главным образом конструктивно-композиционной стороны («формы» в тесном смысле слова), жертвуя детальным «целостным» анализом, чтобы за подробностями не терять из виду основную цель — вопроса о вариантных связях и формах.

² В таком виде ее можно встретить в сборниках австрийских и немецких народных песен (см., например, сб. «Mein Lieder Schatz, Deutsche Volkslieder, Zusammengest. von A. Kraus», Leipzig, популярного характера, рассчитанный на широкие круги любителей музыки).

³ В этой песне Шуберт пользуется и вариационностью (во втором куплете варьируется фактура сопровождения при почти неизменной мелодии) и вариантностью: простой вариационно-куплетной формы для композитора все же оказалось недоста-

Во второй половине куплета возвращается мажор. В общем, характер изменений во втором куплете незначителен по сравнению с последующим разделом.

Если бы в музыкальной форме Шуберт целиком исходил из строфического строения стиха, — третьей, заключительной строфе стихотворения должен был бы соответствовать третий и последний куплет-вариант.

Однако композитор пошел иным путем. Желая глубже передать в музыке отдельные образы текста и вскрыть его «эмоциональный подтекст», он нарушает точную строфичность, подчиняя текст законам музыкальной композиции.

Третья строфа стихотворения в образно-смысловом отношении ясно расчленяется на две половины, и Шуберт подчеркивает и заостряет контраст двустийши; первое из них:

Степной холодный ветер почную песнь завет,
С меня сорвал он шляпу, но я все шел и шел —

вызывает наиболее яркое развитие картинно-изобразительного элемента и вместе с тем кульминацию мрачно-трагического начала. В ладо-гармоническом отношении этот раздел представляет собой концентрацию неустойчивости (опора на VI ступень и доминанту ми минора, окончание на доминантовой гармонии). Контраст средств выразительности и гармоническое строение — все это придает ему черты развивающейся середины простой трехчастной формы. Такую середину можно было бы назвать «вариантной», так как при фактурном и гармоническом варьировании сопровождения в ней в основном сохраняется структурное и ритмическое строение, аналогичное одному из предложений начального периода:

Первый куплет

1a Mässig

Ухо. да втро-род ли. на, под ней бе-жит ру-чей; я ча. вея.

сто сладко гре- из в те- ни е-е вет.

The image shows a musical score for the first stanza of Schubert's 'Der Wanderer'. It is labeled 'Первый куплет' (First Stanza) and '1a Mässig'. The score is written for voice and piano. The voice part is in G major, 4/4 time, and the piano accompaniment is in G major, 4/4 time. The lyrics are: 'Ухо. да втро-род ли. на, под ней бе-жит ру-чей; я ча. вея. сто сладко гре- из в те- ни е-е вет.'

16 Третий куплет («важнейшая особенность»)

степ. жол хо. лод. ный во. тер ноч. е

- ну, ю песьм за. вез, с ме. ня сор. вал он

шла. лу, но я все шел я шел.

Второе двустопище, переключаясь с окончанием предыдущей строфы («Ты здесь найдешь покой»), содержит в себе своеобразный смысловой рефрен, оно ложится в основу заключительного куплета — полной репризы первого периода¹. При этом композитор снова исходит не из строения стиха, а из стремления к большей законченности, завершенности музыкального целого: чтобы воссоздать полный период в структуре пары периодичностей, он вынужден попросту повторить две оставшиеся строки стихотворения.

¹ Последний куплет синтезирует черты первого и второго, заимствуя от первого мажорный лад, а от второго — рисунок сопровождения.

Итак, основываясь на строфической форме, Шуберт вносит в нее такие изменения, которые придают ей черты простой трехчастной (с варьированным повторением начального периода и «вариантной» серединой). Так как наибольшие изменения претерпевает третья четверть формы, то в целом образуются и соотношения, обычные для репризной двухчастной формы¹. При этом композитор свободно расчленяет стихотворную строфу, подчиняя строфичность текста законам иной, музыкальной формы.

В песне «Мельник и ручей» («Прекрасная мельничиха», № 19) на вариантно-строфической основе образуется уже не простая, а сложная трехчастная форма.

При первом взгляде на композиционную структуру песни бросаются в глаза три крупные части, соответствующие диалогическому строению стихотворения: речь мельника — ответ ручья — речь мельника. Средняя из этих частей контрастна крайним в отношении лада (однотонный мажор) и фактуры (изобразительное начало в сопровождении); третья часть — синтетическая реприза: возвращая в начале ладо-тональность первой части, она сохраняет фактуру средней и завершается в G-dur.

Первый и второй из этих крупных разделов (их можно назвать куплетами) организованы внутренние как простая трехчастная форма: третий, репризный, сокращен до простой двухчастной.

Итак, черты сложной трехчастной формы ясны, но куплетно-вариантное происхождение ее не вызывает никаких сомнений. Вариантность проявляется в этой песне очень широко и в разных аспектах: прежде всего здесь можно говорить о мелодической вариантности: начальная четырехтактовая фраза, повторяясь далее многократно с бесконечными, трудно уловимыми изменениями, образует основу всего мелодического развития. Далее, середина простой трехчастной формы представляет вариант крайних частей: в свою очередь, общая средняя часть — это вариант всего первого раздела.

О «вариантности» первой середины свидетельствует ее структурное тождество первому периоду (два четырехтактных построения, внутренние единых) и — в основном — совпадение ритмического рисунка. Первый четырехтакт середины содержит элемент развития (тонально-гармонического и мелодического). Второй четырехтакт повторяет характерный гармонический оборот из второго предложения первого периода (сопоставление I и II «неаполитанской» ступеней) и воспринимается, таким образом, как его вариант:

¹ Благодаря двукратному отходу от основной тональности E-dur и восстановлению ее, в форме ощущаются и элементы рондообразности, но выраженные, в общем, — в сравнении с чертами иных форм — довольно слабо.

2 Первый куплет
Massig

Где в страдальческой ве. ни за шрет, там ли. ли. и нем. ной ще. ток ра. стет. Пусть

Сердце

мо. ели за ту. чи зав. дет ско. реи, чтоб са. зы е. го не пу. га. ли лю. дей.

Во втором куплете (в средней части сложной трехчастной формы) изменения более глубоки — они касаются лада, фактуры, высотно-интонационной стороны мелодий. Но неизменной остается форма куплета — простая трехчастная репризная¹, сохраняется в основных чертах ритмическое строение мелодии. Совпадает во многом и направление отдельных мелодических оборотов. Сравните первые периоды первого куплета (прим. 2) и второго куплета:

3 Второй куплет

Но ес. ли стра. даль. я лю. бовь по. бе. дит, то в не. бе. и. гра. я, звез.

да за. блес. тит, то в не. бе. и. гра. я, звез. да за. блес. тит.

Итак, перед нами не обычная средняя часть сложной трехчастной формы («трио» или эпизод на самостоятельном тематическом материале), а вариант первого куплета.

¹ Незначительное изменение в структурно-композиционном строении — повторение второго предложения первого периода наподобие внутреннего припева — малосущественно, поскольку не меняет форму в целом.

Интерес представляет реприза; на первый взгляд она кажется точной, лишь с фактурным варьированием сопровождения. Но при анализе обнаруживается, что форма ее сокращена до двухчастной рематериал начального куплета.

Действительно, все музыкально-тематическое содержание первого куплета образуют четыре «вариантно-подобные» четырехтактовые фразы — обозначим их $abcd (b_1)$, — из которых две повторяются в репризе простой трехчастной формы.

I период		Первый куплет			реприза	
4 + 4		середина			4 + 4	
a b	полная совершен. каденция	4 + 4	половинная каденция		a b	
		c d (b_1)				

В общей репризе Шуберту нет необходимости давать полную трехчастную форму (так как остаются не три, а два двуступия текста) — он сокращает ее до репризной двухчастной. При этом «строительный материал» сохранился прежний, лишь планировка вариантов измени-

лась: $a \quad d_1 \quad c_1 \quad b_2$
4 + 4 + 4 + 4, так что фраза «d» (здесь — « d_1 »), оканчива-

ющаяся половинной каденцией, оказалась в конце первого восьмитакта, а « b_2 », завершавшая первый период, — в заключении всей формы².

Разумеется, такая «перестановка» возможна только благодаря вариантному подобию всех четырех фраз, которые в данном случае оказались легко «взаимозамещаемыми».

Мы рассмотрели примеры такого единства исходной куплетно-вариантной и «результативной» формы, в котором черты первой преобладали и являлись определяющими.

Перейдем теперь к песням, где вариантно-строфическая форма более завуалирована и на первый план выходят признаки иных, «результативных» форм.

Индивидуальная форма песни «Флюгер» («Зимний путь», № 2) определяется строфичностью: каждой из трех строф текста соответствует относительно целостное и завершенное музыкальное построение, близкое периоду неповторного строения. Однако называть эту форму

¹ Можно рассматривать ее даже и как период, так как первое восьмитактное построение кончается половинной каденцией.

² Этот четырехтакт, поначалу более похожий на четырехтакты «d» или « d_1 » (варианты «b»), обозначен буквой «b», поскольку он, как и фраза «b», кончается полной каденцией.

куплетной вряд ли возможно, так как части формы, соответствующие строфам, слишком малы, недостаточно завершены и отграничены друг от друга; первая и вторая строфы объединены «сквозным» тонально-гармоническим развитием, вторая строфа, точнее, музыкальное построение, соответствующее поэтической строфе, тесно примыкает к первой, не являясь в строгом смысле слова ее варьированным повторением; она имеет более ярко выраженные, чем в предыдущих примерах, черты развивающейся части формы.

Эти особенности композиции: отсутствие четкой расчлененности куплетной формы, непрерывность развития, ладогармоническая неустойчивость — обилие модуляций и отклонений при сравнительно небольших масштабах построений, — разумеется, не случайны. Они тесно связаны с характером образа, его напряженностью, драматизмом (резкие порывы ветра в природе, соответствующие тревожному, смятенному душевному состоянию героя) — в отличие от спокойной повествовательности «Липы» или «Мельника и ручья».

Вариантно-строфическая форма претерпевает здесь более глубокое изменения.

Первый период (соответствующий первому четверостишию стиха) модулирует из a-moll в e-moll; вторая строфа строится на развитии его заключительного оборота. Она наиболее неустойчива в тонально-гармоническом отношении (секвенция G-dur, a-moll, далее d-moll, g-moll, d-moll). Однако от обычной развивающейся середины трехчастной формы ее отличает устойчивое окончание: заканчивается она так же, как и первая строфа, аналогичной заключительной фразой и полной каденцией:

42 Окончание первой строфы



43 Окончание второй строфы



Здесь имеет место характерное для шубертовских песенных форм «приведение к одинаковому окончанию» в различных построениях, отличающихся по своему функциональному значению в форме. Это общее устойчивое окончание указывает на вариантную связь строф и свидетельствует о понимании формы как строфической.

Третья строфа — реприза простой трехчастной формы — имеет для композитора наибольшее смысловое значение: именно в ней содержится основная мысль стихотворения, придающая всему циклу определенную социальную окраску, — идея «социального неравенства» художника и среды, которую он вынужден покинуть: «Богаты вы и ваша дочь». Поэтому Шуберт не довольствуется ее однократным изложением, а дает вариантное и динамизированное повторение периода, так что реприза по масштабам оказывается равна двум предыдущим строфам.

Итак, понять структуру этой песни можно, только учитывая строфическое строение текста; однако в органическом единстве признаков строфически-вариантной и простой трехчастной формы преобладающими в данном случае являются признаки второй.

Сочетание вариантно-строфического принципа с ярко выраженными чертами простой трехчастной формы мы встречаем в песне «Застывшие слезы» («Зимний путь», № 3). Но изменения отдельных строф здесь еще глубже; во второй строфе еще ярче выражен срединный тип изложения; репризность относительна: третья строфа поначалу воспринимается как непосредственное продолжение развивающейся части (после остановки на доминанте *As-dur* она вступает в тональности *As-dur* и лишь к концу модулирует в основную тональность *f-moll*). Вместе с тем она вариантно связана с первой частью, восстанавливая ее структуру, ритмику (в основных чертах) и фактуру сопровождения.

Сравним начальные построения обеих строф:

Первая строфа

5a. Nicht zu langsam

Из глаз стру- ат- ся сле- зы и сты- нут на ще-

лах. Что же со мной слу- чи- лось?

Мож-теч-тос-ка-из-серд-ца-клю.

-чох-го-ря-чин-бьет, мне-стран-но, что-не

После более глубоких мелодических, гармонических, фактурных и ритмических изменений во второй строфе (середине) с ее тонально-гармонической неустойчивостью и синтаксической дробностью, восстановления структурной целостности, ритмического рисунка и тональной устойчивости оказывается достаточно, чтобы третья строфа воспринималась как реприза.

Репризность подкрепляется и элементами мелодической общности с первой частью¹.

Такую репризу можно назвать «вариантной» или «вариантно-подобной»; вся форма в целом приближается здесь уже к типу «сквозного» развития².

¹ Заметим, между прочим, что в тональном отношении реприза представляет собой «зеркальное отражение» первой части

$I - As \quad As - I$

I часть репризы, а в середине обе то-

нальности представлены неустойчивыми гармониями.

² Может возникнуть вопрос, почему мы относим эту репризу к особому типу «вариантных», а не ограничиваемся, например, определением «динамической»? Заметим, что второе определение тоже приемлемо как более общее, хотя динамизируется реприза постепенно и только к концу. Вместе с тем реприза удовлетворяет нескольким из тех признаков вариантности, о которых речь шла выше: это почти полное тождество ритмического рисунка и структурного строения при мелодической общности, отсутствии ритмического дробления (орнаментирования и фигурирования) при значительных тональных и ладогармонических изменениях.

Более сложный синтез вариантной строфичности и трехчастной формы мы видим в песне «Благодарность ручью» («Прекрасная мельничиха», № 4).

Как и в предыдущих случаях, в ней ощутима куплетная основа, но менее ясная, более сложно организованная, чем в тех образцах, где куплет соответствовал одной строфе стихотворения.

Пять стрóf стихотворения группируются здесь таким образом:

1-й куплет	2-й куплет	3-й куплет
1 + 1	1 + 1	1

Две первые строфы образуют подобие двухчастной репризной формы (точнее, двухчастную с элементами репризности, так как обе части ее оканчиваются одинаковой трехтактной фразой — своего рода «рефреном»).

Третья и четвертая строфы — это сжатый вариант первого куплета, в основном сохраняющий его форму (двухчастную, но на сей раз безрепризную, так как вторая часть сокращена). Связь начальных периодов первого и второго куплетов не требует доказательств: второй — минорный вариант первого. (Смена одноименных тональностей G-dur — g-moll может быть вызвана желанием оттенить смысл текста — промелькнувшие впервые сомнения героя при общем еще безоблачно-ясном настроении.) Связь вторых частей первого и второго куплетов менее очевидна, но при интонационном анализе становится бесспорной.

Сравним их, отметив сходные мотивы:

Вторая часть первого куплета

62 Etwas langsam

на моль, пиду к ней, распеит трой. Что, так ли я понал, так ли я понал



Выделяясь в тональном отношении как сравнительно более неустойчивые, третья и четвертая строфы (второй куплет) образуют «вариантную» среднюю часть сложной трехчастной формы. Пятая строфа, по музыке точно повторяющая начальный период песни, служит общей сокращенной репризой.

В принципе организации музыкального материала здесь ясно обнаруживаются и черты «двойной трехчастной» формы $aba_1b_1a_2$ (кстати, здесь уместно вспомнить мысль, высказанную Л. А. Мазелем, о том, что песенная куплетная и двойная трехчастная формы нередко оказываются тесно связанными между собой¹). Против безоговорочного понимания «результативной» формы как двойной (а не сложной) трехчастной есть только одно — но, на наш взгляд, достаточно веское — доказательство: тесная связь двух первых частей (а и b), объединенных в замкнутую форму, и ясное отграничение следующего раздела введением фортепьянного отыгрыша, аналогичного вступлению к песне. Последнее обстоятельство ясно показывает, что композитор представлял себе следующую часть как начало нового куплета.

Итак, сложная музыкальная композиция песни сочетает в себе принципы исходной вариантно-строфической формы и двух «результативных» форм.

¹ Л. Мазель. Строчение музыкальных произведений, стр. 202—204.

В примерах, разобранных до сих пор, различные «результативные» формы возникали на основе более или менее существенного изменения средней строфы (или группы строф) песни и ясного принципа репризности.

Однако композитор может поступить и по-другому: в ряде песен наиболее глубоким изменениям подвергаются заключительные строфы стихотворения — в каждом отдельном случае, как мы увидим ниже, эти изменения вызваны особой художественной задачей. Рассмотрим несколько примеров.

Индивидуальная форма на основе вариантной строфичности возникает в песне «Блуждающий огонек» («Зимний путь», № 9). В отличие от рассмотренных выше примеров, три строфы объединяются здесь не в трехчастную форму, а в подобие средневековой немецкой песенной формы *Bar*, состоящей, как известно, из двух сходных между собой куплетов (*Stollen*) и отличающегося от них заключительного построения (*Abgesang*). Если в предыдущих примерах выделялся средний раздел формы, то здесь композитор в наибольшей степени изменяет третью, заключительную строфу. Делая ее кульминацией всей песни, он подчеркивает тем самым содержащуюся в ней итоговую обобщающую мысль стихотворения:

Jeder Strom wird's Meer gewinnen,
Jedes Leiden auch sein Grab.

(«Все ручьи сольются в море, скорби все — в сырой земле»).

При этом вариантная связь всех трех куплетов не вызывает сомнений. Каждый из них представляет собой простой восьмитактный период с дополнением; второй куплет повторяет первый без существенных изменений (с элементами орнаментального варьирования).

Третий, последний куплет в основе своей сохраняет масштабы и синтаксическое строение предыдущих и имеет с ними общие черты в ритмике и отчасти — мелодике. Заключительный двутакт третьей строфы представляет собой вариант заключительных фраз первой и второй строф, то есть имеет место «внутренний рефрен» («приведение к одинаковому окончанию») — прием, аналогичный отмеченному нами в песнях «Благодарность ручью» и «Флюгер».

Вместе с тем отличия третьего куплета от двух предыдущих — мелодические и ладогармонические — очень значительны (начало куплета не в основной тональности *h-moll*, а в *e-moll*, выделение кульминации отклонением в тональность II низкой ступени и другие). Здесь правильнее говорить не с вариационных изменений, как в предыдущем куплете, а о вариантной связи. Свобода изменений в третьем куплете и придает песне черты формы *Bar*.

В песне «Бодрость» («Зимний путь», № 22) аналогичное стремление выделить третью строфу стихотворения привело к иному резуль-

тату: музыкальная форма приобрела черты простой двухчастной безрепризной с повторением каждой части (при трехстрофическом строении стихотворения!). Произошло это потому, что третья строфа акцентирована здесь еще сильнее, чем в «Блуждающем огоньке».

Песня «Бодрость» несет большую идейно-смысловую нагрузку — это единственный «луч света» на общем фоне безотрадных настроений второй части цикла. Ее третья строфа — общий вывод, «зерно» основной идеи, проникнутой духом мужественной борьбы:

Будем лезть среди громов,
Страх и скорбь забудем.
Если в мире нет богов,
Мы богами будем!

Композитор выделяет эту строфу интонационно и ладогармоническими средствами; выдержанная в одноименной тональности, она почти свободна от тех колебаний минор-мажора, на которых были основаны два первых куплета (хотя заканчивает песню все-таки *g-moll*¹ный отыгрыш!).

Шуберт не довольствуется здесь небольшим расширением масштабов третьего куплета, как в предыдущем примере: он повторяет период целиком с ярким тональным сдвигом в первом предложении (переход из *G-dur* через *g-moll* в *B-dur*), так что форма куплета приобретает черты сложного периода.

Таким образом, по своим масштабам эта часть почти полностью уравновешивает два начальных, тождественных друг другу куплета¹, и форма песни в целом приобретает вид двухчастной с повторением частей:

А	А	В В
1-й куплет период	2-й куплет	3-й куплет
4 + 14	4 + 14	12 ÷ 12 ÷ 4
ф.п. вступ- ление	ф.п. вступ- ление	ф.п. заклю- чение

Повторение третьей строфы могло быть вызвано не только желанием усилить ее смысловое звучание, но и стремлением к уравновешенной музыкальной композиции в соотношении двух крупных частей формы (*g-moll* и *G-dur*¹ной).

¹ Небольшое сокращение масштабов периода в третьем куплете является результатом внутреннего сжатия каждого предложения до четырех вместо пяти тактов — превращения «исквадратных» построений в «квадратные».

Иная (уже третья) разновидность формы образуется в результате не столько же изменения заключительной строфы — в песне «Путевой столб» («Зимний путь», № 20). Заключительному куплету здесь предшествуют не два, как в предыдущих случаях, а три куплета; на основе вариантного изменения среднего из них образуется простая трехчастная форма с «вариантной» серединой. Изменения четвертого куплета настолько значительны, что придают ему характер коды.

В музыке сразу же обращает на себя внимание четкость, мерность поступи — возникают отдаленные связи с жанром траурного марша, ощутимые и в сопровождении, и в мелодии, с ее повторениями одного звука и пунктированным ритмом в заключительных оборотах.

Второй куплет выделяется в ладотональном отношении (G-dur в первом предложении e-moll во втором при основной тональности g-moll). Это момент скорбного просветления, необходимый композитору, чтобы оттенить общий минорный колорит. Вопросительная интонация в конце строфы подчеркнута мелодически и гармонически — неустойчивой половинной каденцией на доминанте e-moll; такое неустойчивое окончание, после которого идет модулирующая связка, также сближает второй куплет с серединой простой трехчастной формы¹. Однако куплетно-вариантное происхождение этой «середины» очевидно и не нуждается в доказательствах — достаточно сравнить начальные такты первых двух куплетов.

Третий куплет — слегка варьирующая реприза этой трехчастной формы, восстанавливающая основную тональность и настроение².

Четвертая строфа стихотворения выделяется в смысловом отношении, и композитор углубляет эти отличия. Если в предыдущих строфах шла речь о трудном и беспокойном пути героя, то здесь мысль обращается к неизбежному печальному итогу его странствий:

Столб другой вдали с тревогой
Видит мой смущенный взгляд,
Я пойду иной дорогой,
Где запрещен путь назад.

Мелодические и гармонические средства ясно свидетельствуют о том, что этот куплет — кода всей песни: мелодическое развитие приостанавливается, мелодия застывает на одной высоте, в гармонии появляется типичная для шубертовских код последовательность аккор-

¹ Первый и третий куплеты имеют полную каденцию в конце, несмотря на вопросительную фразу в заключении первой строфы: Шуберту важнее в данном случае не подчеркивание деталей текста, а общая логика музыкальной формы.

² Вариантные изменения в репризе касаются в основном лишь мелодической стороны вокальной партии (более высокая кульминация, упрощенный рисунок заключительных фраз говорят о близости окончания). Фортепианное сопровождение по сравнению с первым куплетом почти не меняется.

дов, возникающих на основе противоположного хроматического движения баса и одного из верхних голосов, приводящего к смелым сопоставлениям аккордов, далеких в функциональном отношении¹.

Черты траурного марша проявляются в коде более открыто. Как и в песне «Бодрость», Шуберт повторяет заключительную строфу, желая усилить ее значимость (заключительная часть равна фактически двум куплетам).

Едва ли нужно доказывать, что кода является одновременно последним куплетом вариантно-строфической формы и сохраняет вариативную связь с предыдущими куплетами. Об этом ясно говорит ее ритмическое и синтаксическое строение. При мелодико-intonационных изменениях сохраняется ритмический рисунок первой строфы (за исключением каденционных тактов):

Первый куплет
 1. *Maßig*

Музыкальный фрагмент представляет собой первый куплет песни. Он начинается с заголовка 'Первый куплет' и темпового указания '1. Maßig'. Музыка записана на двух системах: верхняя — для голоса, нижняя — для фортепиано. Голосовая мелодия начинается на ноту 'до' (C4), а фортепиано — на октаву ниже. Текст песни под мелодией: 'По, че, му же ста, ло труд, но вьють больша до, рог ид, ти?'. Музыкальный рисунок строфы сохраняется, несмотря на изменения в мелодии и гармонии.

По, че, му же ста, ло труд, но вьють больша до, рог ид, ти?

Четвертый куплет (Кода)
 1. *Maßig*

Музыкальный фрагмент представляет собой четвертый куплет (Кода) песни. Он начинается с заголовка 'Четвертый куплет (Кода)' и темпового указания '1. Maßig'. Музыка записана на двух системах: верхняя — для голоса, нижняя — для фортепиано. Голосовая мелодия начинается на ноту 'до' (C4), а фортепиано — на октаву ниже. Текст песни под мелодией: 'Стоб другой в да, ли с тре, во, гой* ан, дят, мой сну, щен, ный взгляд,'. Музыкальный рисунок строфы сохраняется, несмотря на изменения в мелодии и гармонии.

Стоб другой в да, ли с тре, во, гой* ан, дят, мой сну, щен, ный взгляд,

¹ Пример аналогичного гармонического движения, при котором последовательность аккордов определяется не столько их функциональными связями, сколько логикой противоположного голосоведения, содержится в коде первой части Большой до-мажорной симфонии. Но эмоционально-смысловая роль приема и его конкретное применение в этих двух примерах прямо противоположны. В симфонии кода — активное утверждение жизни и света, в песне она — «реквием»; в коде симфонии движение направлено на расширение диапазона, голоса расходятся, захватывая все больший объем; в песне они сближаются, идя навстречу друг другу, — композитору важно не только «свертывание» диапазона, но и эмоциональная выразительность нисходящего хроматического хода в миноре.

Сходство обнаруживает и синтаксическая структура:

	1-е предл.	2-е предл.
1-я строфа	2+2(+1 ф.п.)	2+2+2+1+2
1-я строфа коды	2+2	2+2+3

Наконец, на основе свободной вариантной строфичности могут возникать формы настолько индивидуализированные, что «результативной» форме оказывается невозможно дать однозначное определение.

Как пример такой индивидуализированной формы рассмотрим песню «Куда?» («Прекрасная мельничиха», № 2).

Свободное куплетно-вариантное строение создает здесь форму, которая позволяет говорить об элементах «сквозного развития». Это определение в данном случае верно постольку, поскольку ни один из куплетов не повторяет другого и «результативная» форма «не укладывается» ни в одну из обычных конструкций. В то же время в ней широко использованы приемы репризности и референности, «вариантного подобию» куплетов — это придает песне исключительное тематическое единство.

В форме прежде всего бросается в глаза ее гибкость, сочетание единства и изменчивости; очертания формы настолько трудно уловимы, что едва поддаются анализу. Основная причина этой изменчивости — многообразие вариантных связей, которые проявляются и в крупных частях формы — отдельных строфах, и во внутреннем строении этих строф (связи четырехтактных построений, которые лежат в основе формы), и в вариантном подобию отдельных мелодических оборотов — из них отметим, прежде всего, двухзвучные «распевы» слогов и обороты, близкие народным песням горной Австрии, так называемым *подлерам*, с характерной для них аккордовой основой мелодии и «зигзагообразной» мелодической линией с резкими переходами из верхнего регистра в нижний:



Эти обороты напоминают песню «Ферель» или «Баркароту»:



здесь их выразительное значение сходно и связано с изобразительным началом (легкие, игривые переливы воды).

Ритмический рисунок — в основе своей чрезвычайно простой и элементарный — тонко и разнообразно варьируется в разных куплетах; но в форме можно выделить шесть основных ритмических вариантов четырехтактных построений, повторяемых иногда с очень незначительными отклонениями:



Рассмотрим подробнее общую композицию песни.

В основе ее лежит структура стихотворного текста — шесть строф (двухстиший); в пяти из них, начиная со второго, повторяется вторая строка.

В музыкальном построении первая и вторая строфы тесно связаны между собой — объединены в простую двух-трехчастную репризную форму, которая составляет экспозиционную часть формы песни в целом¹:

I период	II часть
4 ÷ 4	4 + 1 :4:
a a	b a ₁ a ₁

Каждая из последующих строф в структурном отношении копирует строение второй части этой формы — два четырехтакта с повторением второго. При этом они не образуют периода² — первый из них, как правило, ближе к развивающему, «серединному» типу изложения, второй — к устойчивому, репризному, то есть все последующие строфы — это варианты «серединны» и репризы экспозиционного раздела.

¹ По существу, эту форму следовало бы определить как двухчастную репризную, но повторение последнего четырехтакта придает ей вид трехчастной (так как и первый период, и реприза состоят из двух тождественных предложений).

² Именно поэтому мы не применяем по отношению к ним термин «куплет», подразумевающий все же определенную целостную форму.

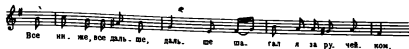
Начало третьей строфы очень близко к «середине» первого раздела (началу второй строфы) и в мелодическом и в ладогармоническом отношении (обе начинаются с отклонений в минорные тональности):

Начало второй строфы

11



Начало третьей строфы



Вторая половина строфы — в D-dur; при повторении она варьируется; бо́льшая ритмическая дробность, мелодическая «переливчатость» прямо связаны здесь с образом текста — характеристикой ручья («И, предо мной играя, сверкал он серебром»).

Четвертая строфа наиболее удалена от начальной и в мелодическом, и в структурном, и в ладовом отношении (единственная строфа, выдержанная целиком в минорных тональностях a-moll, e-moll). Это единственный момент нарушения квадратности, что связано с речитативным характером мелодии, передающей вопросительные интонации мельника («Куда меня ведешь ты, ручей, скажи, куда?»). Отсюда же — максимальное ритмическое упрощение мелодии. Однако наибольшее удаление потребовало и компенсирующего «скрепляющего» элемента — и он появился внутри той же строфы: вариантное повторение ее второй строки представляет собой по музыке фактически заключительное построение предыдущей строфы, транспонированное в e-moll. Заметим сразу же, что очень близкий вариант этого окончания появится в шестой строфе — таким образом оно приобретает значение своеобразного рефрена. Основания для этого дает текст стихотворения: в двух случаях говорится о журчании ручья¹:

Окончание третьей строфы

12а



¹ Этот «рефрен» занимает в форме четные места, что, естественно, связано с его песенной природой («припев» в песне).

Окончание четвертой строфы

12b



Окончание пятой строфы

12c

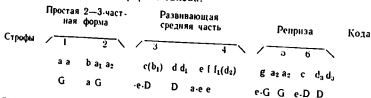


Пятая строфа постепенно приобретает черты общей репризы: ее первый четырехтакт, начавшись в тональности предыдущей строфы с-мол, модулирует в основную тональность и естественно подводит ко второй половине строфы, которая полностью тождественна репризе начальной двухчастной формы (второй строфы).

Шестая, последняя, строфа является вариантом третьей; ее второй четырехтакт — это свободный вариант отмеченного выше «рефрена» (окончания третьей строфы), но не в доминантовой тональности, как и третьей строфе, а в основной.

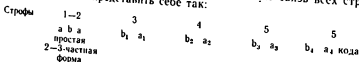
Заключает песню небольшая кода — отголоски песни мельника, уходящего «вслед за ручьем».

Итак, общая схема формы такова:



(Построение «с» обнаруживает тесную вариантную связь с «b» и может быть обозначено как «b₁», построение «f» — как «b₂», а «f₁» — как «d₂».)

Более упрощенно (учитывая общую вариантную связь всех строф) ее можно было бы представить себе так:



то есть рассматривать ее как форму, основанную на многократном варьированном повторении середины и репризы простой трехчастной формы. Если же принимать во внимание более тонкие различия, степень отдаленности отдельных строф и точность реприз, — в форме и целом становятся очевидны признаки сложной трехчастности: две первые строфы, объединяясь, образуют первую часть, третья и четвертая строфы обладают явными чертами разньющихся частей и составляют средний раздел, пятая и шестая — репризу всей формы. Реприза носит синтетический характер, так как последняя строфа является отражением «середины» третьей с транспозицией ее «припева» из доминантовой в основную тональность. Последнее обстоятельство позволяет видеть в этой форме даже некоторые черты сонатности («третичные» признаки): первая и вторая строфы (в основной тональности) уподобляются в этом случае главной партии; начало третьей строфы, модулирующее в D-dur, — связующей, а вторая ее половина в D-dur — побочной партии. Четвертая строфа, наиболее неустойчивая, выполняет функцию разработки (с обычным для Шуберта преобладанием материала «пободной партии»). Пятая и шестая строфы — реприза с некоторым сокращением главной партии, сохранением связующей и транспозицией побочной в главную тональность.

Многообразие «результативных» форм связано с многообразными проявлениями вариантности в форме песни. Вариантность приобретает здесь (как, впрочем, и в некоторых других песнях «Прекрасной мельничихи» — вспомним хотя бы песню «Мельник и ручей») особое выразительное значение. Свойственное вариантной форме сочетание постоянного начала с непрерывным обновлением, гибкой, едва уловимой изменчивостью делает ее особенно подходящей для характеристики одного из «героев» цикла — ручья. Созданию его образа служит в этой песне не только наиболее простое средство — фактура фортепианного сопровождения, но и интонационное строение мелодии и, более того, сама форма песни.

И в композиции песни, с ее простой и четкой квадратностью, ясной строфичностью — с одной стороны, гибкостью, сложностью — с другой, и в иных выразительных средствах Шуберт достигает здесь удивительно органичного сочетания простоты, ясности, подлинной народности и большой художественной тонкости в раскрытии отдельных деталей текста. Это делает песню «Куда?» одним из высочайших художественных достижений композитора.

Даже на немногих разобранных примерах можно убедиться в том, как обогащает Шуберт простую куплетную форму. Образующиеся в результате свободно-вариантных изменений отдельных строф «вторичные» формы можно было бы подразделить на три крупные группы:

I. Формы, основанные на выделении средней строфы (или группы строф) и близости заключительных строф начальным. Такие изменения вызываются в каждом конкретном случае художественной задачей, а в общем — желанием, выделяя определенные образы текста, придать всей композиции стройность репризной формы. Результат — тот или иной вид трехчастной формы.

Черты простой трехчастной формы на основе вариантной строфичности можно заметить в песнях «Флюгер», «Липа», «Постоялый двор», «У ручья», «В деревне», «Застывшие слезы».

Черты сложной трехчастной формы — в песнях «Благородность ручью», «Моя», «Мельник и ручей», «Ощепенение».

Черты двойной трехчастной формы отчетливы в песне «Злой цвет».

II. Формы, основанные на вариантном видоизменении заключительной строфы или строф.

Такая структура встречается в тех случаях, когда основная, итоговая мысль стихотворения, как часто бывает в стихах, сосредоточена в заключительных строках и композитор, внося изменения, подчеркивает ее, заостряя внимание слушателей на ее содержании («Путевой столб», «Бодрость»), или когда заключительные строфы содержат новую, ярко контрастирующую мысль («Засохшие цветы»).

Выделяя последние строчки в коду, композитор может исходить из стремления подытожить музыкальное развитие (кода песни «Шарманщик»).

Здесь необходимость вариантного изменения заключительного построения диктуется не самым содержанием этих строк стиха, а более общими музыкально-композиционными и музыкально-образными задачами. При этом во всех случаях, как правило, музыкальный образ значительно углубляет и обогащает образ поэтический.

В результате возникают:

a) Безрепризные двухчастные формы — простая («Бодрость») ¹ и сложная («Засохшие цветы»).

b) Форма *Bag* (a a b) — «Блуждающий огонек».

c) Форма с относительно самостоятельной кодой-вариантом («Путевой столб», «Шарманщик»).

III. Безрепризные формы, в которых все строфы в той или иной степени отличаются друг от друга. Такие песни приближаются к типу «свободного развития». (Мы говорим именно о приближении к этому типу, так как строфы все же сохраняют между собой вариантную связь; степень внутреннего единства в этих формах гораздо больше, чем, например, в «durchkomponiertes Lied» типа баллад раннего Шу-

¹ Элемент репризности вносит заключительный дуэт.

берта.) Это «Стой», «Ревность и гордость», «Последняя надежда», отчасти «Застывшие слезы».

Конечно, приведенная выше классификация, как и любая классификация в области музыкальных форм, носит обобщенный характер и не исчерпывает всего разнообразия типов куплетно-вариантных форм.

Надо иметь в виду при этом, что во всех трех случаях речь идет о более или менее значительных вариантных отличиях строф, но наряду с ними в тех же песнях другие строфы могут иметь менее существенные отличия и, в свою очередь, группироваться между собой (вспомним песню «Путевой столб», где три первые строфы образуют простую трехчастную форму, а заключительные — ярко контрастную коду). Отсюда — то почти бесконечное разнообразие в композиции шубертовских песен, о котором мы писали в начале.

Принципы объединения куплетов в куплетно-вариантной форме родственны общим тенденциям вариационных форм — группировке вариаций, позволяющей сочетать их с чертами трехчастной композиции и др.¹ Отличия заключаются в том, что в инструментальных вариациях основным и безусловно преобладающим принципом формообразования является видоизмененная повторность, а другие формы (трехчастность, рондообразность и проч.) имеют подчиненное значение. В вокальной куплетно-вариантной форме черты вариационности и иных форм могут настолько проникать друг в друга, что форму невозможно бывает определить однозначно, отдавая предпочтение одной из ее сторон. В различных случаях перевес «количественных» признаков может приходиться и на строфически-вариантную форму, и на иные формы — трехчастную, двухчастную и т. д. Речь идет здесь о синтетическом явлении, о глубоком диалектическом единстве и в ряде случаев — равноправии «первичных» и «вторичных» признаков².

Причина этого заключается, во-первых, в том, что вариантная связь допускает более далекие тонально-гармонические и структурные отклонения, чем «строгие» инструментальные вариации, сохраняя в то же время прочное единство частей³. Во-вторых, имеет значение тот факт, что куплетов в песне бывает обычно меньше, чем вариаций в инструментальном вариационном цикле, — поэтому при вариантных изменениях возникает не просто общее подобие каких-то иных (двухчастных, трехчастных и проч.) форм, а прямое сходство с ними, позволяющее говорить о единстве, взаимопроникновении форм.

¹ Об этом свойстве вариационных форм, в том числе и куплетно-вариационных, говорится в книге С. С. Скребкова «Анализ музыкальных произведений». М., 1958, стр. 236 и 293.

² Термин «вторичная» форма в этих случаях означает не «второстепенная» по значению, а лишь «результативная» по происхождению.

³ Свободные вариации в этом отношении могут, конечно, заходить еще дальше, но сочетаются при этом, в сущности, с одной из форм — куплетной.

До сих пор предметом нашего рассмотрения была куплетно-вариантная (вариантно-строфическая) форма, в которой варьированное повторение служит основным формообразующим принципом.

Однако проявления вариантности этой формой не ограничиваются.

Своеобразное проявление «внутрикуплетной» вариантности можно видеть в песне «Шарманщик», состоящей в целом из двух больших куплетов и коды. Куплет строится здесь из трех вариантно-подобных фраз, чередующихся с отыгрышами — грустной мелодией шарманки. Все три фразы имеют некоторое мелодическое родство, почти целиком совпадают по ритмике и тождественны по структуре:

13а *Etwa langsam*



13б



13с



Вариантное сходство их (так же как и фортепианных отыгрышей) служит здесь одним из основных средств создания художественного образа: однообразный, тоскливо-заунывный напев и наигрыш шарманки с потрясающей силой передают настроение скорбного одиночества¹.

Если сравнить степень распространения вариантных форм в вокальной и инструментальной музыке, — безусловное преимущество окажется на стороне первой. В вокальных произведениях можно встретить многочисленные примеры вариантных форм и различных вари-

¹ Песня «Шарманщик» — один из примеров, где куплетное строение не соответствует строфическому стихотворению: каждый куплет объединяет по две строфы стиха, последняя строфа образует коду. Таким образом, композитору удалось избежать мелодического расчленения формы и вместе с тем, используя принцип вариантного подобия фраз внутри куплета, достигнуть необходимого музыкального единообразия.

антных связей, и это понятно, так как вариантность является методом развития, органически свойственным песням многих народов и очень естественным в музыке, предназначенной для голоса. Это объясняется ее общими свойствами: вариантность позволяет сохранять плавность и напевность мелодии, так как не требует обязательного и постоянного ритмического дробления, сохраняет скорость движения, ровность длительностей и структурную целостность крупных построений, — и поэтому оказывается для вокальной музыки более удобным методом развития, чем орнаментальное варьирование или разработанность.

Появление особого вида развивающихся частей — «вариантных» средних, устойчивых и более целостных в структурном отношении (в большинстве случаев вследствие того, что при высотных и ладогармонических изменениях сохраняется ритмический рисунок и структурное строение куплета), — связано с общей закономерностью вокальных форм — относительно большей устойчивостью, меньшей дробностью построений, чем в инструментальной музыке. Эти свойства вызваны общей причиной — синтезом музыки и слова, наличием стихотворного текста с его четкой и постоянной метричностью, равномерной акцентностью, во многом определяющей и постоянную музыкальную ритмику, и целостность структуры.

Мы постарались показать, насколько богаты выразительные возможности куплетно-вариантной вокальной формы. Сохраняя простоту и близость к народной куплетной песенной форме, она вместе с тем обладает значительно большей образной «емкостью»; при глубоком внутреннем единстве она допускает углубленную и тонкую психологическую детализацию, позволяя передавать в вариантных изменениях все оттенки поэтических образов текста. Кроме того, вариантная форма обладает способностью легко сочетаться с другими формами и создавать новый синтетический тип единства, — при этом «вторичные» формы, как мы видели, могут быть бесконечно разнообразны. Органичное сочетание обобщенности с конкретностью, простоты — с гибкостью, способностью к многообразным изменениям — все эти черты сделали куплетно-вариантную форму одной из важнейших форм вокальной музыки и обеспечили ее громадную жизнеспособность.

Однако вокальная музыка не осталась единственной сферой применения вариантных форм. Как мы уже говорили, скорей всего их можно встретить в инструментальном творчестве тех композиторов, у которых принципы песенного формообразования оказали сильное влияние на все формы и жанры, в том числе, разумеется, в сочинениях Шуберта.

Проявления вариантности в них чрезвычайно многообразны: тут образуются и формы, близкие песенным «куплетно-вариантным», и простые формы с «вариантными» репризами и серединами; наконец,

вариантность играет большую роль как метод тематического развития. Рассмотрим кратко различные случаи.

Примером проникновения в инструментальную форму принципов песенной куплетно-вариантной формы может служить *Adagio* из фантазии «Скиталец», где своеобразно сочетаются и вариантно-песенный и собственно вариационный (орнаментально-фигурационный) методы развития; строя большой раздел на теме песни, Шуберт во многом сохраняет и ее приемы формообразования.

Форма всей медленной части достаточно свободна; на основе куплетной вариантности образуется подобие простой трехчастной формы, где середина представляет собой вариантное изложение мелодии первого «куплета» в параллельном мажоре (E-dur) и перерастает в связку к репризе (протяженность связующих построений — черта инструментальных форм). В репризе при восстановлении начального варианта мелодии (но в одноименном мажоре) продолжается «сквозное» фигурационное варьирование сопровождения, а в последнем проведении это варьирование захватывает и мелодию¹.

В этой же фантазии можно видеть и иное, более широкое проявление вариантных связей — в трансформации ее основных тем (тема главной партии первой части — в *Presto* и в фуге, тема E-dur'ного эпизода первой части — в трио *Presto*).

Прием вариантного изменения темы (часто — в сочетании с орнаментальным варьированием сопровождения) используется Шубертом не только тогда, когда в основу формы берется цитата из песни, но и при изложении любой темы песенного характера.

Яркий пример такого рода — *Andante* из сонаты A-dur op. 120. Эта часть — один из наиболее глубоких образов шубертовской лирики, внешне сдержанной, сосредоточенной и в то же время полной глубокой внутренней экспрессии, — написана в миниатюрной сонатной форме, своеобразие формы заключается в том, что побочная тема представляет собой вариант главной. При этом связь между ними напоминает соотношение куплетов в песенных куплетно-вариантных формах: вторая (побочная) тема почти полностью сохраняет ритмический рисунок, структуру одного из предложений первой темы (2+2+1+1+1) и ее отдельные мелодические обороты при общих нитонационных и гармонических изменениях. Именно тождество ритма и структуры и заставляет нас ощущать вариантную зависимость второй темы от первой:

¹ Композиция части в общих чертах такова: первый «куплет» образует сложный период с модуляцией из cis-moll в E-dur; второй «куплет» — «середина» трехчастной формы — новый вариант темы в E-dur, переходящий в связку; реприза восстанавливает тональность при смене лада в первом предложении (Cis-dur) и возвращении его во втором. Далее следует варьированное повторение этого репризного «куплета», переходящее в большую связку в коде. Кода содержит ряд «прощальных проведений».

Тема главной партии

14 а Andante



Тема побочной партии

14 б



В предыдущих случаях речь шла об отражении в инструментальных формах принципа куплетности, о возникновении вариантов, подобных куплетам вокальных форм, сохраняющих на всем протяжении, наряду с интонационной общностью, родство структуры и ритмики.

Но возможны и иные проявления вариантного метода развития. Изменения в варианте могут носить более свободный характер, касаясь и структурной и ритмической стороны; вариант может сохранять

связь с темой лишь в начальном мелодическом построении (мотиве, фразе), которое получает новое продолжение и развитие (принципи «прорастания»). В результате из одного и того же тематического зерна возникает несколько вариантно-подобных мелодических образов, имеющих разную протяженность. Общий характер движения, размеренность ритма (частота смены длительностей), напевность мелодии при этом не нарушаются.

Так, песенная тема главной партии из сонаты В-dur op. posth. изложена в широко развитой простой трехчастной форме с развивающейся серединой, которую точнее всего, как нам кажется, назвать «вариантной». В отличие от обычных развивающихся середины простых форм, она обладает тональной устойчивостью (законченное восьмитактное построение с рядом дополнений). Такая середина более соответствует общему спокойному лирико-повествовательному характеру темы; она представляет собой не что иное, как вариант темы, полученный путем нового «доявления» начального тематического зерна:

Главная партия
154 *Molto moderato*

Средняя часть темы
15b



Интересно, что этот прием тематического развития, положенный в основу строения главной партии, в дальнейшем становится одним из основных приемов развития в разработке, где таким образом возникают новые варианты образования (с той только разницей, что сами построения в разработке более кратки — это четырехтактные фразы, тогда как в экспозиции давались относительно законченные восьми-такты):

Начало разработки

16



Примером богатого применения и вариационных и вариантных приемов развития может служить шубертовский экспромт с-mol ор. 90 — одно из наиболее содержательных и значительных его фортепианных произведений, — подлинно симфоничный по силе драматических коллизий, широте масштабов, интенсивности развития и глубине преобразования тем — но симфоничный «по-шубертовски», а не «по-бетховенски». Вариационность является здесь основным методом тематического развития, захватывая все части формы¹.

После изложения каждой из двух основных песенных тем (главной и побочной партий сонатной формы) дана вариация на нее, причем в

¹ Экспромт написан в форме, наиболее характерной для медленных частей шубертовских симфоний, сочетающей черты вариаций, двойной трехчастности и сонаты без разработки.

обоих случаях это вариации «глинкинского» типа на выдержанную мелодию. Кроме того, сама побочная тема является вариантом главной (тот же вид вариативной связи, что и в сонате В-dur, — новый «росток» из сходного тематического зерна):

Первая тема
17a Allegro molto moderato

Вторая тема
17b

Сама побочная тема складывается из ряда вариантно-подобных пяти-тактных фраз (внутритематическая вариантность):

18



Теперь вернемся к общим вопросам вариантности как метода формообразования и развития. В начале работы шла речь об основных признаках вариантности. Не излагая их вновь, внесем некоторые дополнения и уточнения.

Само собой разумеется, что при «вариантных», как и при «вариационных» изменениях, в варианте должно присутствовать определенное устойчивое начало, но соотношения «устойчивых» элементов с изменяющимся могут быть различны. В зависимости от этого возникают и разные виды вариантных связей.

Л. А. Мазель при разграничении понятий вариантности и вариационности указывает на то, что вариантность допускает «более свободные изменения мелодического оборота, в частности метрические с м е щ е н и я звуков и интонаций, изменение общей протяженности оборота и т. д.»¹. Такой вид вариантности особенно характерен для русской народной песни.

Изменение прежде всего метрической стороны при сохранении мелодико-интонационной общности представляется, однако, не единственным видом вариантности; соотношения постоянного и изменяемого элементов музыкального языка могут быть и другими.

Нередко в песенных куплетно-вариантных формах (в частности, в большинстве песен Шуберта, как мы могли убедиться) постоянным началом в отдельных куплетах является именно ритмический рисунок (ритмизация стихотворной строфы), а во многих случаях при этом — и масштабно-синтаксическая структура: оstinатный ритмический рисунок и синтаксис образуют прочную «канву», на которой композитор может располагать различные мелодико-гармонические «узоры» (хотя, разумеется, интонационные связи в вариантах при этом в той или иной степени всегда присутствуют).

Сходство ритмики разных куплетов может быть не буквальным тождеством, а общим подобием, то есть совпадать лишь в основных чертах, не исключая незначительных вариантных отклонений; но, в от-

¹ Л. Мазель. О мелодии, стр. 182.

лично от предыдущего вида вариантности, здесь именно основные моменты в смысле метрической тяжести сохраняют свое местоположение, на аналогичные места приходится ритмическое дробление, мелодические распевы. Такая ритмическая «канва» дает основу для разнообразных мелодико-интонационных и ладогармонических изменений.

В ряде случаев к устойчивым элементам в куплетно-вариантной форме присоединяется и фактура сопровождения, выдержанная на протяжении всей песни. Однако в песнях Шуберта в этом отношении нередки и противоположные случаи, когда фактурные изменения соответствуют вариантным изменениям куплетов и служат одним из средств подчеркивания, выделения того или иного момента поэтического текста (песни «Липа», «Мельник и ручей», «Застывшие слезы» и другие). Единство фактуры встречается чаще в песнях, имеющих определенную жанровую основу («Путевой столб» — черты траурного марша), или там, где фактура является одним из средств образности (например, «Куда?», «Стой», «Благодарность ручью»), или же, наконец, в песнях — лирических высказываниях «на едином дыхании», обладающих высокой степенью эмоциональной напряженности, передающих сильное внутреннее волнение («Оцепенение», «Моя») ¹.

Наконец, различными могут быть и структурные принципы: в одних случаях в вариантах сохраняется основная структура, в других она свободно меняется в связи с изменением масштабов (второй вид мы видели в «Благодарности ручью»). Эти масштабные изменения бывают, в частности, тогда, когда вариант представляет собой новое ответвление от начального интонационного зерна. Такие случаи нередки в инструментальной музыке Шуберта, в песнях же его чаще встречаются обратные случаи — варианты различны по началу, но имеют тождественное окончание: последняя общая мелодическая фраза при этом является своеобразным маленьким припевом — «микрорефреном» («Блуждающий огонек», «Флюгер», «Благодарность ручью» — в двух первых куплетах).

Разнообразие типов вариантности соответствует внутреннему богатству вариантных форм, и творчество Шуберта, как вокальное, так и инструментальное, показывает, насколько широкой может быть сфера их применения.

¹ Единство фактуры и ритмики роднит вариантные формы с формами, основанными на принципе свободного развертывания (типа прелюдий, некоторых жанров вокальной пародной музыки), где при отсутствии точной тематической повторности их роль еще более существенна, так как отсутствует принцип репризности.

Баллада фа мажор Шопена

(К вопросу о программности)

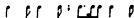
Анализ баллады фа мажор дает возможность выявить характерные свойства созданного Шопеном нового жанра — инструментальной баллады, позволяет конкретно раскрыть мастерское претворение композитором закономерностей литературной баллады в произведениях инструментальной музыки.

Обращение к жанру баллады, ее национально-самобытное преломление, естественно, роднит творчество Шопена с произведениями его великого современника Мицкевича. Геронка легендарного прошлого, народно-сказочная фантастика, поэтическая прелесть родной природы — все это нашло свое отражение в произведениях обоих художников. Не случайно проблема связи баллад Шопена и Мицкевича интересовала многих музыковедов — исследователей творчества композитора, а некоторые из них даже стремились установить точное соответствие отдельных баллад Шопена определенным сочинениям Мицкевича¹.

Из четырех баллад Шопена Вторая — фа мажор — более, чем другие, овеяна колоритом народности, столь ярко выраженным в песенном характере ее первой темы. Одновременно она обладает наибольшей картинностью, почти программной выразительностью. Произведение основано на противопоставлении двух резко контрастирующих сфер: светлой, тихой, безмятежной идиллии и нахлынувшего ураганного вихря. Оба эти образа даны в виде широко развернутых картин, резко обособленных друг от друга.

¹ О том, что баллады Шопена вдохновлены стихотворениями Мицкевича, в одной из своих статей пишет Шуман, ссылаясь на высказывания самого композитора (Шуману и посвящена баллада фа мажор). Подробнее о влиянии баллад Мицкевича на фа-мажорную балладу см. в конце статьи, после образно-смыслового анализа произведения.

Первая тема по характеру сходна с лирико-эпической народно-песенной балладой, бытовавшей во времена Шопена в различных странах Центральной и Северной Европы и сыгравшей большую роль в формировании вокальной баллады в творчестве композиторов-романтиков. Шестидольный размер всех четырех баллад Шопена безусловно связан с влиянием этой народной художественной формы. В теме фа мажор Второй баллады выдержан метро-ритмический рисунок, часто встречающийся в народной балладе:



Оттуда же идет и мелодическая гибкость с характерным движением по трезвучию и отвечающим ему постепенным заполнением, как это можно видеть в следующем примере ¹:

Старинная английская баллада „The hunt is up“ [„Охота началась“]



Плавность мелодики и ритма, свойственная этому жанру, генетически связанному с танцевальной балладой, сохранилась в многочисленных народных хорах (Reigen) и весенних и летних песнях типа приведенной ниже ²:



а также в пасторальных песнях типа сицилианы и в мягких певучих баркаролах (см., например, «Баркаролу» Шуберта).

Многие песни и лирические баллады Шуберта, впитавшие черты этого народного жанра, характеризуются описанными метро-ритмическими и мелодическими особенностями:

¹ Приведенная баллада цит. по статье «Ballad», «Grove's Dictionary of Music and Musicians», т. I. Филадельфия, 1916, стр. 173.

² Песня цит. по сб. «Das kleine Volksliedebuch», Ausgewählte Liedsätze für drei gemischte Stimmen. Herausgegeben von Wilhelm Weismann. C. F. Peters, Leipzig, стр. 89.

3a

Шуберт „Alpenjäger“
[„Альпийский охотник“]

in's Land bl. ab zu bl. cken,

3b

Шуберт „Abendlied für die Entfernte“
[„Вечерняя песнь из далекой“]

Hin - aus, mein Blick, hin - aus in's Tal!

p

3c

Шуберт „Jägers Liebeslied“
[„Любовная песнь охотника“]

im stil - len Tal das Reh,



Тема баллады Шопена родственна приведенным отрывкам и по метро-ритмическому и по интонационному строению (чередование плавного мелодического движения и ходов по терциям, обыгрывание тонического трезвучия, повторение звука). Более того, у Шопена сходна и фактура — характерное повторение аккордов в выдержанном метро-ритмическом рисунке¹:



Таким образом, по своему колориту фа-мажорная тема близка старинной народной балладе и генетически связанной с ней вокальной балладе романтиков, в особенности ее лирическому виду, объединяющему повествовательную песенность и хороводную танцевальность. В то же время в этой теме есть ряд особенностей, характеризующих польскую народную музыку.

Польская народная песня изобилует разного рода трихордными оборотами, свойственными вообще славянской музыке²:

¹ Все примеры из баллад Шопена (за исключением одного примера по изданию А. Корта) цитируются по изданию Института Фридерика Шопена (Варшава — Краков, 1964).

² Приведенные здесь польские песни цитируются по книге Вяч. Пасхалова «Шопен и польская народная музыка» (М., — Л., 1949, стр. 17), по книге Антонины Во-Смерковской «Куртновские песни, их структура и характеристика в свете собраний польских народных песен» (Вроцлав, 1956, стр. 35, 62 и 106) и по сборнику В. Пуанникова «Пять

5



Весьма часто наряду с трихордными попевками в польской песне встречается оборот, сочетающий характерный ход с VI ступени на V и последующее движение по звукам тонического трезвучия:

6a



6b



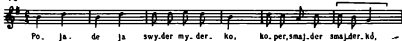
Интересно отметить связь этого оборота, столь характерного для темы фа-мажорной баллады, с одной стороны, с польской народной песней и, с другой — с балладами Шуберта, в основе которых лежат народные австрийские песни (см. в примерах 3a, 3b, 6a обороты, отмеченные скобками, а в примере 6b — скобкой со звездочкой). Эта близость говорит об интонационном родстве песен народов Центральной Европы и одновременно о глубокой народной основе темы Второй баллады.

Другой интонацией темы баллады, также чрезвычайно часто встречающейся в польской народной песне, является трихордный оборот, сочетающий нисходящее движение от IV к I ступени (см. в примерах 6b, 7a, 7b и 15 обороты, отмеченные скобками):

7a



7b



Польской народной песне весьма свойственно смягчение вводного тона путем ведения его сначала вниз в доминанту, а затем уже в тонику (см. в примерах 8а и 8б обороты, отмеченные скобками):



У Шопена эта интонация нередко встречается в мазурках¹, например в оп. 7 № 2:



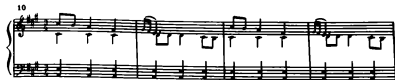
Такое нисходящее ведение вводного тона мы видим и в теме фамажорной баллады (см. пример 4, оборот, отмеченный скобкой).

Народный польский колорит нашел свое отражение и в фактуре баллады. Баллада начинается тонической квинтой в басу, на фоне которой проходит дуэт в верхних голосах (см. пример 4).

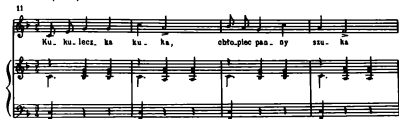
Звучание квинты характеризует «кобзу» (польский народный инструмент типа волынки) и «басэтьль» (инструмент типа контрабаса), аккомпанирующие скрипкам. Шопен нередко применяет это звучание в

¹ Иногда этот оборот применяется и в половинной каденции, как, например, в мазурке Шопена оп. 24 № 1.

мазурках, где в сопровождении квинты в низком регистре проходит либо солирующая мелодия в верхнем голосе, либо дуэт, как, например, в мазурке ор. 17 № 4:



Такого типа фактура весьма часто встречается в обработках народных, в том числе и польских песен, причем одним из характерных моментов гармонизации при этом является как в обоих произведениях Шопена, так и в приводимой в примере 11 песне «Кукушка»¹ чередование тоники и доминанты на органичном пункте примы и квинты тонического трезвучия:



В мазурках Шопена близость польской народной песни выражена гораздо более ярко, чем в анализируемой теме баллады. Так, например, пустая квинта в басу в мазурках дается обычно в низком регистре и резко прогнупоставляется верхним голосам. В приведенной в примере 10 мазурке на фоне такой квинты дуэт верхних голосов выделяется весьма рельефно, причем самостоятельность голосов определяется имитационным строением дуэта. В теме Второй баллады квинта дана в среднем регистре на близком расстоянии от верхних голосов. Все четыре голоса движутся в одном ритме, и вскоре фактура незаметно переходит в обычную аккордовую, характеризующую все изложение темы.

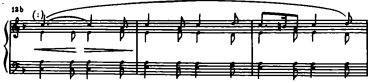
Аналогично этому интонация плагальной кварты здесь не имеет облика, присущего польской песне. В народных мелодиях плагальность

¹ Песня цит. по сборнику обработок польских песен Тадеуша Сыгетинского (Краков, 1956, стр. 21).

этого оборота подчеркнута метрическим выделением IV ступени лада, в то время как в балладе основным звуком попевки является ладопяя терция (см. в примере 15 обороты, отмеченные скобками). Кроме того, интонации плагальной кварты и вводного тона, идущего на до-минанту, в польской песне обычно более оголены, чем в балладе, где они смягчаются плавным движением в сочетании с характерным метро-ритмическим рисунком (см. обороты, отмеченные скобками, в примерах 4 и 15).

Все элементы польской песни здесь сглаживаются общим колоритом старинной народной баллады, столь ярко выраженным в этой теме.

Эпический склад мелодики здесь сказывается более, чем во всех балладах Шопена. С этой точки зрения любопытно отметить, что в своем издании баллад Шопена¹ Альфред Корто особо выделяет первую тему фа-мажорной баллады. В каденциях и других смысловых остановках этой темы он ставит знаки препинания, что как бы оттеняет ее по-бываательский характер (см. примеры 12а и 12б). Синкопированные начала синтаксических разделов с долгого заглыванного звука, напоминающие о живой речи, неоднократно встречаются в этой теме:



Эпичность характеризует и строение этой темы, как, впрочем, и структуру первых тем баллад Шопена вообще. В самом деле, одна особенность резко отличает их от других тем. Эта особенность заключается в специфической повторности построений, выраженной весьма разнообразными средствами, но так или иначе ассоциирующейся со строфами литературного произведения. В Первой балладе семь раз проходит мелодико-ритмическая фигура:

¹ Edition de Travail des Oeuvres de Chopin par Alfred Cortot. Paris, 1929.



чередуюсь с нисходящими и восходящими секундовыми интонациями. Во Второй балладе роль этого своеобразного «рефрена» выполняет второй четырехтакт темы, повторяющийся на протяжении ее изложения четыре раза через равные промежутки времени. В Четвертой балладе основное четырехтактное построение темы проводится шесть раз¹. Тема Третьей баллады обладает своеобразными однородно построенными дополнениями².

Любопытно отметить, что основное построение балладной темы у Шопена («строфа») состоит из двух частей, первая из которых носит несколько вопросительный, а вторая — утвердительный характер:



Такое построение напоминает весьма типичное для литературной баллады начало вопросом-ответом:

- Кто скачет, кто мчится под хладною мглою?
Ездок запоздалый, с ним сын молодой.
Гёте. «Лесной царь»

- Откуда скажут литвины?
С ночного скажут набега.
*Мицкевич. Повесть вайдегота
из поэмы «Конрад Валленрод»*

¹ Первая тема Четвертой баллады изложена в форме повторенного периода из трех предложений. Окончание каждого из четырехтактных предложений полной совершенной каденцией подчеркивает законченность «строфы».

² Первая тема Третьей баллады представляет собой период повторной структуры с двумя равными ему по длине дополнениями также повторной структуры. Такого типа дополнение к первому периоду произведения — весьма редкое явление и указывает на особого вида размеренную повторность, лежащую в основе темы.

Специфика Второй баллады по сравнению с другими определяется танцевальным характером ее рефрена. Однообразное повторение одного и того же мотива на монотонном сопровождении обыгрываемого кадансового квартсекстаккорда напоминает характерный плясовой рефрен танцевальной баллады, в которой на запеве хоровод движется плавно по кругу, а на припеве — останавливается, выполняя какие-либо однообразные движения типа удара в ладони, притоптывания или покачивания на месте:



Тонко стилизуя старинный хороводный рефрен, обаятельная по своему народному колориту тема здесь олицетворяет светлый, поэтический образ. Мелодика характеризуется гибкостью движения и в то же время особенной уравновешенностью (смягчение вводнотоновых тяготений¹). Переход извилистой мелодии начала в легкое покачивание в рефрене, ритмическая плавность в сочетании с мягкой гармонизацией, общий характер светлого покоя — все это в сочетании с ярко выраженным жанровым колоритом создает образ тихой и безмятежной сельской идиллии.

В то же время этот колорит безмятежности нарушается в середине двухчастной формы². При единстве материала всей первой темы в середину закрадываются тревожные интонации:



В отличие от плавной мелодической линии первого периода, в которой избегаются и смягчаются вводнотоновые тяготения, интонация

¹ Вторая фраза темы (см. пример 4, такты 3—4) даже носит оттенок пентатоничности.

² Тема баллады фа мажор написана в простой репризной двухчастной форме.

середине основана на обыгрывании тонки тяготениями вводного тона и II ступени. Уравновешенность мелодической линии начала темы сменяется небольшим нарастанием напряжения в секвентной середине.

Тональность ля минор и несколько тревожный оттенок, сопутствующий ей, возвращаются вновь в конце репризы двухчастной формы. В конце периода вместо тоникки появляется ля-минорный секстаккорд и в ля миноре проводится рефрен темы.

Здесь, в этих двух ля-минорных отклонениях первой темы, предвосхищается дальнейшее развитие баллады: ля минор — это тональность второй темы, а, кроме того, модулирующие отрывки связаны со второй темой и эмоционально. В беспокойных интонациях этой музыки создается как бы предчувствие надвигающейся грозной беды. Как увидим далее, середина связана с последующим развитием баллады также и интонационно (см. пример 19а и отмеченные скобками и звездочкой мотивы в примерах 21а и 21с). В то же время первая тема изложена в виде закругленной и завершенной части: за ля-минорным проведением рефрена (представляющим собой расширение в репризе) следует возврат в фа мажор, закрепляемый рядом небольших дополнений, которые замыкают всю первую часть.

Предвосхищение дальнейшего развития в пределах широко развернутой и замкнутой первой темы, фактически первой части, характеризует в той или иной степени все четыре баллады Шопена¹, в которых первая часть представляет собой как бы завязку действия: подобно первому акту драматического произведения в ней намечаются все нити последующего развития. Здесь осуществляется драматургический принцип, лежащий в основе литературной баллады.

Закругленность первой части в данной балладе отчетливее, чем в остальных, в связи с тем, что на протяжении всего изложения выдерживается одна фактура. Цельность *Andantino* подчеркивается единством силы звучности (*sotto voce*, *pianissimo*) и непрерывностью *legato*. Вся часть обрамлена сходными тактами (повторение одного звука):



¹ В соль-минорной балладе в пределах первой части дважды дается отклонение в си-бемоль мажор — тональность, играющую большую роль во второй теме. В ля-бемоль-мажорной балладе таким же образом предвосхищается до-мажорная тональность. В обеих балладах эти отрывки связаны с последующим развитием и эмоционально и интонационно.



Мягко обрисованная идиллическая жанровая картина как бы выплывает из тумана и растворяется в нем.

Второй образ баллады представляет собой одно из наиболее ярких в музыкальной литературе воплощений ураганного вихря, бури, ломающей и уничтожающей все на своем пути. Стремительные спады чередуются с подъемом по уменьшенному септаккорду, противоположное движение резко сменяется параллельным, сдерживаемым органичным басом, в партиях левой и правой руки одновременно дается усиление и ослабление звучности. Особый эффект достигается полиметрическими сочетаниями при резко и часто сменяющейся фактуре:



Мелодия проходит отдельными возгласами в басу подобно какому-то воинственному кличу. Квинтовые ходы, лежащие в основе главной интонации этой темы, характерны для разного рода призывных мотивов¹. (Такого типа грозные мотивы на общем бурном фоне часто встречаются и в программной музыке воинственного характера, например в «Сече при Керженце» из оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеж и девице Февронии».) Здесь эта интонация устремлена по квинтам вверх с последующим интенсивным развитием (второй четвертак). Presto con fuoco представляет собой единственную из главных тем всех четырех баллад, построенную по принципу сквоз-

¹ Например, кварто-квинтовые возгласы в балладе Сенты из оперы Вагнера «Летучий голландец» и в «Полете валькирий» из его же оперы «Валькирии».

ного развития. Вслед за первым разделом, описанным выше и заканчивающимся некоторым спадом напряжения, появляется новый тематический материал: настоячивые интонации несколько жалобного характера, сопровождаемые гаммообразными пассажами, полными волнения и смятенности. Парастание напряжения приводит к кульминационному взрыву, который производит впечатление вопля отчаяния. Затем следуют скорбно звучащие аккорды на том же взволнованном фоне. Они даются в постоянно нисходящем движении на затухании силы звучности, в связи с чем возникает ощущение исчезновения этой второй картины произведения, которая уступает место вновь появляющемуся идилическому образу баллады, репризе первой части.

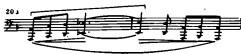
Сквозное развитие встречается либо в вокальных произведениях (прямое следование за текстом), либо в программной музыке иллюстративного характера, где линия сюжета определяет то или иное течение музыкальной мысли. Здесь этот тип развития при необыкновенной силе звуковой изобразительности говорит о безусловном наличии скрытого программного замысла. При разнообразии различных возможных конкретных толкований сущность этой части представляется бесспорной. Здесь воплощен образ грозной силы и ее разрушительного нашествия, ужас того или тех, кого она настигла.

С этой точки зрения смысл настоячивых интонаций второго раздела *Presto con fuoco* подчеркивается его интонационной связью с *Andantino*. В нем появляется характерный метро-ритмический рисунок первой части, резко контрастирующий с ритмическими элементами *Presto con fuoco*. Кроме того, мелодическая линия этого отрывка обладает интонационным родством с серединой двухчастной формы *Andantino*:



Единство сквозного развития, осуществленное в *Presto con fuoco*, подчеркивается возрастающей ролью гармонии уменьшенного септаккорда и трезвучия, которые приобретают здесь значение лейтгармонии. В начале части уменьшенный септаккорд дается в тактах, следующих за основной интонацией темы (см. пример 18). В следующем построе-

нии через уменьшенный септаккорд совершается модуляция в соль минор. Одновременно уменьшенное трезвучие проникает в мелодию, придавая «возгласам» темы особенно суровый характер¹:



Наконец, напряженное нарастание второго раздела *Presto con fuoco* вплоть до кульминации дается в виде модулирующей секвенции по уменьшенному трезвучию (см. пример 19b).

Обе темы баллады противопоставляются друг другу как широко развернутые живописные картины. Однако, несмотря на самостоятельность обеих тем, воспринимающихся как отдельные части (*Andantino* — *Presto con fuoco*), дальнейшее развитие баллады приводит к их взаимовлиянию и драматическому столкновению.

Первая тема, возвращающаяся вслед за *Presto con fuoco*, дана здесь более сжато. После пролетевшей бури она звучит как эхо первой картины.

Конец темы непосредственно переходит в большую разработочную часть, собственно разработку первой темы. На всем ее протяжении выдерживается ритмический рисунок *Andantino* (фигуры

Г ♯ Г ♯ Г : Г ♯ Г ♯ Г и т. п.), что придает и этой части ха-

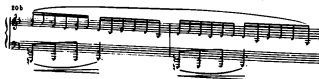
рактически цельной завершенной картины.

Таким образом сохраняется свойственный этой балладе принцип сопоставления широких развернутых картин.

На протяжении разработки происходит сложный процесс трансформации элементов первой темы.

Большую роль в преобразованиях темы *Andantino* играет вся часть *Presto con fuoco*. Разработка характеризуется усложненностью гармо-

¹ Уменьшенное трезвучие подчеркивается и в септаккорде II ступени:



нического языка, красочностью гармонических и тональных сопоставлений, столь чуждых диатонике первой темы, и подчеркиванием звучания уменьшенного септаккорда — лейтгармонии второй темы.

Первый раздел разработки построен на чередовании мотивов первой темы (см. пример 21a), а именно измененного первого мотива (пример 21b) и мотива из середины (пример 21c):



При этом в первый мотив темы проникает уменьшенная гармония, и, таким образом, этот мотив непосредственно соприкасается с «возгласами» второй темы. Более того, в первом своем появлении он проходит даже по тем же звукам (ср. в примерах 20a и 21a мотивы, обозначенные скобками).

Смысл этого развития вытекает из сопоставления двух основных образов баллады: идиллический образ изменяется в результате пронесшегося урагана. В характере этих изменений заложен основной замысел произведения. Эмоциональное развитие разработки протекает таким образом, что интонации первой темы, вначале несколько тревожные и взволнованные, в дальнейшем становятся все более волевыми, приобретая в конце части характер мужественной решимости.

Процесс преобразования последовательно осуществляется в трансформации первого мотива темы. Этот мотив вначале *pianissimo* повторяется на фоне уменьшенного септаккорда (см. пример 21a), затем секвентно проводится в более высоком регистре, далее излагается *forte* октавами в виде секвенции по уменьшенному септаккорду на фоне стремительного аккордового взлета:



И наконец, в кульминационном построении он звучит в несколько измененном виде *fortissimo*, контрапунктически соединяясь со вторым мотивом темы, который появляется здесь в мощном, как бы оркестровом звучании:



Как видно из примеров, тематическое развитие сопровождается уплотнением музыкальной ткани, расширением диапазона, усилением силы звучности, ускорением темпа. Особым нарастанием напряжения характеризуется предкульминационное построение *stretto più mosso*, в котором уменьшенный септаккорд приобретает значение уменьшенного лада (развернутое аккордовое движение по хроматической гамме с упором на уменьшенный септаккорд на сильных и относительно сильных долях — см. пример 22) ¹.

В это целеустремленно идущее развитие с самого начала закрадываются элементы некоторой таинственности. Первые тревожные мотивы на уменьшенном септаккорде сменяются плавными интонациями повторяющегося звука и нисходящей секунды (см. в примере 21а обороты, отмеченные скобкой и звездочкой). Данные в полифоническом сплетении (канонической имитации) на фоне органного пункта доминанты, эти интонации производят впечатление издалека идущих призывов, манящих голосов.

¹ Обратим внимание на сходство кульминационных моментов *Presto con fuoco* и разработанной части — напряженное секвентное нарастание на уменьшенной гармонии с последующим взрывом в кульминационном построении (ср. примеры 19b и 22).

Таинственностью также овеяно проведение первой темы в центре разработки, делящее всю часть на две сходные волны развития. Появляющаяся на резком эллиптическом сдвиге (доминанта Es-dur — доминантесекундааккорд E-dur), при резкой смене — *forte* на *pianissimo*, — эта тема проходит в приглушенных тонах, спускаясь по все более глубокие регистры (см. такты 116—122).

Следующая за этим вторая волна нарастания дает еще большую интенсификацию развития. Уменьшенный септаккорд проникает и в кульминационное построение, что вносит оттенок жесткости и усиливает напряжение, особенно в последних аккордах, переходящих в репризу *Presto con fuoco* (такты 137—140).

Итак, мы видим, что на протяжении этой части становится иным характер интонаций первой темы: тревожное настроение, робость и неуверенность сменяются мужественностью и гордой решимостью, а в конце части — накаленной до предела напряженностью.

Смысл драматического столкновения обеих главных тем — идиллической первой и мощной и разрушительной второй — в преобразовании первой темы, и которой как бы пробуждаются скрытые силы.

Эта идея с предельной рельефностью осуществляется автором в репризе *Presto con fuoco*.

В конце второго восьмитакта репризы вторая тема ступеньвается. Ее сопровождение, переходя в низкий регистр, приобретает необычайно напряженный характер глухого, смутного фона, на котором в грозном звучании *marcato* проходит первая тема, преобразенная в предшествующей части:



Идиллическая первая тема баллады здесь переосмысливается, как бы символизируя некую роковую силу.

Показ одной и той же темы в различных аспектах является одним из излюбленных художественных приемов Шопена. Обычно в варианционных изложениях темы меняется фактура, динамические оттенки, то есть общий характер звучания. Само же мелодическое построение темы, ее структура, остается неизменной. В данном случае, несмотря на то, что основное построение темы проводится целиком (см. пример 24, такты 5—8), преобладает ощущение нового тематического образования. Построение темы представляет собой второй (суммирующий) четырехтакт единого тематического образования, в основе которого лежит вариант первого мотива темы, являющегося

стержнем тематического разлития предшествующей разработочной части. Здесь достигается вершина того процесса, который происходит в разработке и идет от состояния взволнованности и тревоги через становление волевых качеств к превращению первой темы в новый мощный и грозный образ.

Сжатое нарастание большой силы (унисонный нисходящий ход с трелью на каждом звуке) приводит к финалу *Agitato*. Наряду с кодой соль-минорной баллады это *Agitato* представляет собой одно из самых мастерских изображений в музыке бурной и страстной борьбы. Но если благородный порыв в финале соль-минорной баллады носит героический характер, то здесь господствует ощущение необычайной трепетной взволнованности, находящей свое выражение в изломанной мелодической линии, в непрерывной пульсации насыщенных хроматизмами аккордов, в синкопированном ритме и т. п. К концу финала появляются элементы второй темы, данные на напряженном нагнетании:



Последняя волна нарастания ведет к срыву на резко диссонирующем аккорде альтерированной двойной доминанты, вслед за чем в виде отблеска первой темы появляется отрывок ее рефрена¹. Как и во мно-

¹ Здесь опять напрашивается аналогия с кодой Первой баллады. И там и здесь финалы даны на самостоятельном, фактически новом материале, но в момент высшей кульминации появляются элементы основной темы, обрисованные как бы в процессе напряженной борьбы, которая приводит к трагическому концу (ср. в соль-минорной балладе такты 243—248 с тактами 101—105).

гих литературных балладах, здесь ярко показан драматический момент катастрофы, причем введение конкретной тематической связи позволяет говорить об элементах сюжетного замысла.

Общечеловеческая идея возмездия, наказания несправедливой злой силы лежит в основе многих народных легенд и сказаний, библейских преданий, многих патристических произведений мировой литературы.

Обессиленный и ослепленный Самсон даруемой ему чудесной силой обрушивает колонны храма на головы угнетателей филистимлян.

В драме Шиллера «Орлеанская дева» плененная Иоанна рвет железные цепи, решая этим исход битвы с поработителями — англичанами.

Аналогичная патристическая идея лежит в основе баллады Мицкевича «Свитезь», по мнению многих исследователей, вдохновившей композитора на создание его драматической Второй баллады.

Обычно превращение слабого образа в сильный либо спасение беззащитных совершается посредством чуда. Таково окружение туманом града Китежа. Таково же чудесное погружение города Свитези в озеро и превращение женщин и детей этого города в волшебные цветы.

Принцип развития, идущий от литературной баллады, определяет в фа-мажорной балладе сочетание единства и целеустремленности с замкнутостью и закругленностью частей¹. Мы видели это не только на первых двух частях, но и на разработке. Сохраняя единство ритмического фона, эта часть в то же время отражает воздействие второй темы на первую (то есть влияние предшествующего ей *Presto con fuoco*): кроме того, в ней дан единый процесс развития, находящий свое завершение в последующей части — в репризе *Presto con fuoco*.

В репризе *Presto con fuoco* осуществляется своеобразный синтез обеих тем в плане сугубо индивидуализированного преломления, целиком вытекающего из программного замысла баллады.

По своему внешнему облику эта баллада далека от сонатной формы. В то же время именно сонатный принцип лежит в основе ее развития. Обе темы баллады дают острое, контрастно-конфликтное противопоставление двух образов. В результате взаимодействия, взаимодополнения этих образов слабый образ превращается в грозу для сильного.

Произведение оканчивается трагически, что подчеркивается автором чрезвычайно редко применяемым приемом — окончанием не в основной тональности. Баллада заканчивается в ля миноре, тональности второй темы. В этом плане и осуществляется сонатный синтез: первая тема проходит в тональности второй темы (и одновременно на

¹ Это характерно для всех баллад Шопена.

фоне того же ритмического движения), становящейся основной тональностью конца произведения.

Как и все баллады Шопена, эта баллада характеризуется весьма индивидуализированными приемами развития. Таково применение в экспозиционном изложении темы принципа сквозного развития (итерация тема), прием взаимного воздействия тем и наличие особой разрабаточной части в репризе первой темы, приводящей к ее необычайной драматизации. Таков, наконец, совершенно особый вид синтеза тем в репризе *Presto con fuoco*. Сочетание этих приемов с особо красочной, картинной обрисовкой образов приближает балладу к программной музыке.

Некоторые музыковеды и музыкальные деятели считают, что Вторая баллада вдохновлена балладой Мицкевича «Свитезь», а Третья — балладой «Свитезянка». Иные же связывают со «Свитезянкой» именно фа-мажорную балладу.

Основой содержания баллады «Свитезь» является нашествие вражеской рати на беззащитный город Свитезь, в котором, в связи с уходом мужчин на помощь соседнему князю, остались одни женщины и дети. В панике несчастные стремятся умертвить себя и детей, чтобы спасти их от жестоких мучений и позора. В ответ на молитву девушки, дочери князя, совершается чудо: город с его обитателями поглощается озером. Женщины и дети превращаются в волшебные цветы, от прикосновения к которым гибнут вражеские воины.

Сюжет «Свитезянки» более лиричен по содержанию. Возлюбленная юноши-стрелка, неведомая ему девушка из леса, желая испытать верность любимого, обольщает его в образе пленительной русалки. Забыв свою возлюбленную, юноша бросается в волны, но, подплыв к русалке, узнает в ней девушку из леса. Оскорбленная Свитезянка наказывает неверного возлюбленного и губит и его и себя в пучине вод бушующего озера. С тех пор в ночное время можно видеть их тени, бродящие по берегу озера.

Несмотря на различие содержания, с одной стороны глубоко патристического, с другой — лирического, обе баллады имеют много точек соприкосновения. И та и другая связаны с легендами о Свитези, обе овеяны предельно поэтического пейзажа озера, обрамленного темной каймой векового бора.

В обеих балладах есть элемент чудесного: в «Свитезянке» — в волшебном видении обольстительной русалки; в «Свитези» — в свершении чуда превращения. Наконец, оба произведения оканчиваются трагически, герои гибнут, оставляя после себя лишь воспоминание: волшебные цветы на озере и бродящие по ночам тени юноши и девушки.

Возможность различных толкований фа-мажорной баллады в этом плане весьма показательна. Здесь существенна общая близость

образов Шопена и Мицкевича, вызванная обращением к поэзии родного пейзажа, претворением в творчестве старинных народных преданий и легенд.

В то же время основной характер образов и логика их последования дают возможность сделать выводы о содержании произведения и на основании этих выводов решить, соприкасается ли баллада фа мажор с одной из упомянутых баллад Мицкевича и с какой именно.

Стержнем «Свитези» Мицкевича является противопоставление образа беззащитных женщин и детей, идиллии тихого сельского городка и нашествия вражеской рати, опустошительной силы набега. Идея произведения заключается в спасении невинных и наказании порабощенных. Как видно из образно-смыслового анализа баллады фа мажор, идея именно этого произведения Мицкевича нашла здесь глубокое воплощение¹.

Эдуард Ганш в разборе баллады, данном в его книге «Dans le souvenir de Frédéric Chopin»², видит в балладе фа мажор соответствие замыслу Мицкевича даже в плане иллюстративного следования тексту. Эта трактовка Э. Ганша связана с тем, что в балладе «Свитезь» Мицкевича собственно легенду рассказывает девушка-русалка и образ спокойного и бурного озера проходит дважды: в описании поэта и в рассказе девушки.

Нам кажется, однако, что такого рода программность чужда Шопену и повторение в балладе обоих образов (как повторение, свойственное музыкальной форме вообще) вызвано логикой образно-смыслового развития баллады Шопена, которая представляет собой совершенно самостоятельное произведение. Более того, в трактовке Шопеном того же сюжета чувствуется несколько иная окраска, чем у Мицкевича.

Содержание баллады «Свитезь» Мицкевича связано с целым комплексом романтических образов и идей. Национально-патриотическая идея, нашедшая свое выражение в противопоставлении образа мирных жителей и нападающих варваров, с равной силой проявилась и у Мицкевича, и у Шопена. Как уже было сказано выше, с этой идеей связаны два момента: чудесное спасение невинных и возмездие нападающим.

Первый из этих двух моментов соприкасается с религиозно-мистической стороной мировоззрения романтиков. Такого рода образ воплощен, например, в чудесном спасении беззащитной Эльзы рыцарем божественного Грааля Лоэнгрином.

¹ Сюжет «Свитезишки», по всей вероятности, нашел свое отражение в балладе ля-бемоль мажор.

² Edouard Ganche. Dans le souvenir de Frédéric Chopin. Изд. Mercure de France. Paris, 1925, стр. 27—36.

Перенесение Мицкевичем центра тяжести на чудесное спасение приближает его балладу именно к этим религиозно-мистическим сюжетам. Идея возмездия обрисована Мицкевичем лишь вскользь, — когда всины прикасались к волшебным цветам, в которые превратились жены и дети Свитези, они отравлялись и гибли...

У Шопена воплощение идеи мистического спасения можно видеть в разработке. Ее таинственные звучания сохраняются в памяти слушателя как мимолетное воспоминание, тогда как его внимание поглощается драматическим столкновением образов, приводящим к финалу баллады, который рисует именно картину гибели и составляет кульминационный момент произведения.

Несомненна самостоятельность замысла Шопена, индивидуальное претворение им образов поэтического произведения. Глубоко человеческая и патриотическая идея баллады Мицкевича нашла у Шопена необычайно драматическое и законченное воплощение.

К вопросу о понятии „музыкальный язык“

Понятия «музыкальный язык», «музыкальная речь» в последние десятилетия стали обычными в музыковедческой литературе. Это не удивительно, если учесть стремление советских теоретиков к содержательному анализу музыкального произведения. Реалистическая эстетика занимает решительную позицию утверждения содержательности музыки (как и всех искусств) и отрицания взгляда на нее как на «чистую форму». Отсюда и появилось, а затем укоренилось употребление терминов «музыкальный язык», «музыкальная речь».

Нелишне заметить, что повышенный интерес к языку вообще и применение языковых категорий можно наблюдать в области самых различных дисциплин. «Язык математики», «язык физики», «язык науки» — эти термины постоянно встречаются и в строго научной, и в популярной литературе. Применительно к области точных знаний этот термин имеет вполне ясный смысл. Если он допускает как материалистическую, так и идеалистическую интерпретацию, то этим он разделяет судьбу многих научных понятий. Во всяком случае, в сфере математики и естествознания он имеет точно определенное содержание и объем.

Далеко не так обстоит дело с употреблением понятия «язык музыки». Чаще всего здесь подразумевается сумма применяемых в том или ином произведении средств. Эти последние можно рассматривать с технической стороны (на уровне «грамматики») и со стороны их выразительности (на «семантическом» уровне).

И в одном, и в другом случае сказывается определенное сходство с процессом анализа языка, который также допускает изучение как с формальной, так и с содержательной стороны. Однако специфика музыки в большей мере ограничивает возможности проведения такой аналогии. Относительная быстрота изменений средств музыки и, прежде всего, значительно меньшая по сравнению с естественными и искус-

споспешными языками (в частности, с языком науки) определенность содержательного значения этих средств делают указанную параллель условной. Понимание музыки как языка требует известных ограничений, уточнений. Их установление может сделать понимание более действительным средством анализа, чем это имело место до сих пор.

Основой проведения параллели между музыкой и языком следует считать признание содержательного, точнее — семантического характера музыки. Такое кардинальное положение реалистической эстетики является необходимой предпосылкой всех аналогий между этими сферами.

Приняв это исходное положение, необходимо уточнить характер проводимой аналогии. С одной стороны, рассматривается музыка, с другой — язык. Но как, под каким углом зрения?

Прежде всего нужно отметить, что все параллели, какие до сих пор проводились между ними, касались повседневного языка. Это, в свою очередь, наложило отпечаток на весь ход рассуждений. В одних случаях проводились аналогии между ходом эволюции языка и историческим развитием отдельных элементов музыки, в других же — между функциями этих последних и функциями тех или иных сторон языка. Попутно можно заметить, что и некоторые термины теории музыки прокатились сходство, даже тождество с терминами грамматики (например, «предложение», немецкое «Satz»). И все-таки нельзя считать, что аналогии такого рода, сколь ни интересные порой, оказались плодотворными. Они не получили, впрочем, широкого распространения, и большинство музыкантов — авторов аналитических работ — не прибегают к этим параллелям.

Специфика музыки как искусства и совершенно иная специфика языка как «непосредственной действительности мысли» ограничивают, по-видимому, возможность сколько-нибудь полных аналогий между музыкой и языком, взятых в историческом или структурном аспектах.

Однако, поскольку признается содержательный, семантический характер музыки (а это, как уже указывалось, является исходным положением реалистической эстетики), поиски сходства между рассматриваемыми здесь сферами необходимы. Именно поэтому надо данную проблему продолжать изучать как в указанных выше аспектах (конечно, расширяя круг вопросов), так и под иным углом зрения, который, пожалуй, недостаточно пока привлекает внимание теоретиков музыки.

То, что имеется здесь в виду, можно представить в следующем вопросе: является ли музыка особого рода языком? Есть ли в ней черты, которые позволили бы определить ее как язык, понимаемый не как речь, а как логически единую систему знаков? С точки зрения логики язык является прежде всего знаковой системой. Таким образом, можно говорить, в зависимости от характера знаков, о различных ти-

пах языков: акустическом (повседневный язык), графическом (письмо), о языке жестов (морская сигнализация), о языке цвета (уличная сигнализация) и т. д.

Этот далеко не полный перечень сразу же подводит к другой классификации языков, которая принимается здесь по книге польского логика и математика Г. Греневского «Элементы формальной логики». Этот автор, воспроизводя общепринятую классификацию, пишет:

«Следует различать три рода языков:

1. Языки естественные.
2. Языки искусственные (символики).
3. Языки смешанные».

В последующих разъяснениях Греневский пишет:

«Естественный язык — это язык, обслуживающий целое общество (национальность, нацию); каждый такой язык возникал стихийно.

Искусственный язык — язык, сознательно созданный отдельными людьми, и притом условно; он обслуживает весьма узкий (в сравнении с естественным языком) круг потребностей общества.

Иногда оказывается целесообразным создание из какого-нибудь естественного и какого-нибудь искусственного языка «сплава», который тоже является языком. Такой и только такой сплав мы называем смешанным языком»¹.

В свете приведенных определений музыка обнаруживает черты, совпадающие с каждым из них, но ни одно не совпадает полностью с тем, что можно понимать под термином «язык музыки». Правда, поскольку музыка оперирует звучащим материалом, она оказывается хотя бы в одном отношении близкой к повседневному языку — акустическому. Но поскольку этот последний является естественным, то музыка от него коренным образом отличается. Нельзя считать, что «музыка обслуживает целое общество» в том же смысле, какой имеется в виду, когда речь идет о естественном языке. Не говоря о том, что она лишь в ограниченной степени способна к отражению понятийной стороны естественного языка, она не выполняет рассматриваемой функции последнего в прямом смысле. Она не служит всеобщим и необходимым средством общения между людьми.

Можно предположить, что музыка в данной классификации стоит ближе к искусственным языкам. В самом деле, приведенное выше определение искусственных языков охватывает и некоторые существующие стороны музыки. Правда, и тут вызывает сомнение слово «сознательно», употребленное в приведенной дефиниции. Ведь сознательное применение тех или иных средств музыкальной выразительности имеет место только в профессиональной и высокоразвитой композиторской

¹ H. Greniewski. Elementy logiki formalnej. Warszawa, 1955, стр. 9.

практике. В народной музыке «сознательное» применение определенных средств не имеет места, что, казалось бы, сближает ее скорее с естественным языком. Это обстоятельство заставляет сделать вывод о промежуточном положении музыки, понимаемой как язык, и видеть в ней явление, содержащее черты и естественного, и искусственного языка. В самом деле, всякая музыка, и особенно народная музыка, пользуется множеством мелодических, ритмических и иных оборотов, сложившихся в процессе исторического развития бессознательно. Они составляют основу интонационного словаря, «узус» той или иной музыкальной культуры. Роль этого узуса оказывается максимальной в фольклоре и минимальной в тех случаях, когда профессиональная музыка отрывается от народных истоков (как это имеет место в современной авангардистской музыке). Таким образом, музыка может приближаться к естественным языкам (что, впрочем, не означает приближения к словесному повседневному языку) или же к искусственным.

Следует ли в свете этих соображений считать музыку смешанным языком? Нет, поскольку последний предполагает «сплав» естественного и искусственного языка, который отнюдь не является существенным признаком музыки. Подобный сплав можно наблюдать лишь в некоторых ее жанрах, а именно в вокальных. Если, однако, для смешанных языков характерно то, что в них один компонент (естественный язык) поясняет другой (искусственный язык), или же первый служит связующим элементом для выражений второго, то в музыке дело обстоит не совсем так. В вокальных жанрах слово и музыка находятся в иных отношениях. Смешанные языки применяются для удобства, они всегда могут быть заменены одним лишь естественным или одним искусственным языком. В вокальной же музыке такая замена невозможна.

Итак, музыка, обнаруживая признаки языка, не укладывается полностью в схему классификации языков, поскольку эта классификация в своей основе построена на свойствах языка науки, с его стремлением к максимально точному и краткому обозначению понятий. Искусство, в частности музыка, может лишь приближенно находить место в этой классификации.

Понимание музыки как языка, при всех возникающих трудностях, возможно и даже необходимо, если в основу анализа поставить важнейшее свойство музыки — быть средством общения.

Поскольку всякий язык является средством общения людей, то рассмотрение музыки как языка должно быть прежде всего рассмотрением того, что определяет ее коммуникативность. Но сначала необходимо отдать себе отчет в том, что обуславливает коммуникативность языка вообще, любого языка, искусственного, натурального или смешанного. Любый язык состоит из знаков, соединяющихся по определенным «правилам». А «главной функцией знака, — как пишет

А. Шафф, — является сообщение чего-либо кому-либо, информирование кого-то о чем-то. Эта функция — несомненно общая для всех видов знака, и на нее должно опираться его определение: всякий материальный предмет, его свойство или материальное событие становится знаком, когда в процессе общения в рамках принятого общающимися языка служит для передачи одной из общающихся сторон какой-либо мысли о действительности, т. е. о внешнем мире или о внутренних переживаниях (эмоциональных, эстетических, волевых и т. д.)¹.

Если принять это определение (сам А. Шафф считает его «весьма общим», но отражающим важную черту знака — коммуникативность), то следует поставить следующий вопрос: если музыка является каким-то особым знаком, то что представляют собой знаки, которыми она оперирует? Можно ли выделить в музыке такие элементы, которые выполняют знаковые функции?

В настоящей статье делается попытка ответить на эти вопросы на узком материале, без распространения понятия знака на всю звучащую ткань музыкального произведения. Несомненно, что в музыке встречаются некоторые постоянные мелодические и гармонические, а также ритмические обороты, которые в течение длительного времени выдерживают смену стилей. Более того, они сохраняют свое выразительное значение, свою семантическую функцию. Это их постоянство заставляет обратить на них особое внимание, поскольку всякий знак отличается между прочими признаками также постоянством своего употребления и значения².

Из множества таких оборотов достаточно выделить хотя бы один, а именно так называемый фригийский тетрахорд. Он играет огромную роль в музыке от начала XVII века и до наших дней, сохраняя при этом свое смысловое значение. Будучи связанным в вокальной музыке И. С. Баха и его современников с понятием страдания, печали, этот тетрахорд неизменно привлекается композиторами для воплощения этого понятия не только в вокальной, но и в инструментальной музыке. Надо признать, что этот оборот приобрел ту всеобщность, которая неотделима от знака и которая обеспечивает его коммуникативность. Что же обуславливает эту всеобщность? Почему фригийский оборот так тесно сросся с представлением о печали и страдании, что стал их музыкальным знаком?

¹ A. Schaff, Wstęp do semantyki. Warszawa, 1960, стр. 252.

² Поскольку в музыковедческой литературе для обозначения упомянутых оборотов принят термин «мотивы-символы» и круг их достаточно известен, здесь надо пояснить, почему в дальнейшем этот термин будет избегаться. Дело в том, что в типологии знаков символ занимает определенное место, и поэтому необходимо выяснить правильность применения этого термина. Это, в свою очередь, окажется возможным только тогда, когда будет выяснена природа знака в музыке.

В данном случае причина кроется, по-видимому, в ладовой сфере (а следует помнить, что она, в свою очередь, опирается на психофизиологические основы, рассмотрение которых лежало бы за пределами данной статьи). Фригийский лад и его остаточная форма — фригийский оборот — по своей структуре противоположны мажору и, естественно, предрасположены к тому, чтобы означать то, что противоположно сфере мажора с его светом и энергией¹.

Образцом музыкального знака, сложившегося тоже на ладовой основе, может служить и так называемый мотив вопроса. Он интересен тем, что допускает известную вариантность, большую, чем упомянутый выше фригийский оборот. Наиболее часто встречается этот мотив в рамках чистой кварты («Прелюды» Ф. Листа). Конечно, здесь ладовая неустойчивость определяет вопросительный характер интонации (разумеется, в сочетании с ритмом); этот характер значительно усиливается в вариантах, подчеркивающих ладовую неустойчивость. Так обстоит дело, например, в симфонии С. Франка, где мотив вопроса охватывает уменьшенную кварту, или в «мотиве судьбы» из тетралогии Р. Вагнера. В последнем произведении этот мотив укладывается в интервал малой терции, а гармония резко выявляет неустойчивость данного методического оборота. Как видно, музыкальный знак допускает значительную вариантность внешнего облика, не переставая нести одну и ту же информацию, оставаясь самим собой. Это обстоятельство не является свойством только музыкального знака. Известную вариантность допускают любые знаки, в частности знаки повседневного языка (слова).

Выше указывалось на обусловленность функции знака в музыке ладовыми факторами. Эти последние не являются, однако, единственными. Постоянство отдельных оборотов может возникнуть на основе иных факторов, например ритмических. Даже темповые особенности музыкального произведения, сочетаясь с определенными ритмами, могут означать тот или иной круг представлений, эмоций. Именно так обстоит дело в маршевой и танцевальной музыке, где ритмический рисунок играет роль знака. Будучи связанным с известными жанрами, такой тип музыкального знака, появляясь вне этих последних, ярко выполняет свою функцию («обобщение через жанр», по терминологии А. Алышванга).

Но знаки, однако, не исчерпывают всей музыкальной ткани, и здесь было бы преждевременно заниматься вопросом о знаковой функции всякого музыкального элемента. Пока достаточно ограничиться ука-

¹ Здесь, конечно, допущено упрощение. Речь идет о том, что упомянутые лады предрасположены к выражению определенных чувств, а не о том, что они их выражают всегда и при всех обстоятельствах.

занием на наиболее яркие случаи откristаллизования знака в этом искусстве.

Сейчас нужно рассмотреть этот вопрос с иной точки зрения. Как известно, во всяком знаке необходимо выступают две стороны: обозначающее и обозначаемое.

Что же обозначает знак в музыке? По-видимому, определенное эмоциональное состояние, причем (по крайней мере касательно группы упомянутых выше «отстоявшихся» знаков) применение знака должно непосредственно вызывать данное состояние. Отличие функции знака в музыке от функции знака в естественном (в частности, в повседневном) и в искусственных языках науки состоит в том, что, по крайней мере потенциально, знак в музыке направлен на непосредственное, а не понятийно опосредствованное воздействие. Этого не меняет то обстоятельство, что многократно делались и делаются попытки объяснения механизма воздействия музыки при помощи естественного языка и что те или иные знаки применялись сознательно¹.

Особенностью музыки, а возможно и всякого искусства, является то, что в своих основах она стремится к непосредственному воздействию на воспринимającego ее человека, к воздействию, направленному прямо на его психо-физиологический аппарат². Вместе с тем следует подчеркнуть, что музыкальный знак не носит изобразительного характера, он ни в какой мере не иконографичен. Вообще изображение сравнительно редко имеет место в музыке, и оно обычно достигается не специфически музыкальными знаками, а применением средств, вызывающих зрительные ассоциации. Так, например, обстоит дело в этюдах Ф. Листа («Метель»), прелюдиях К. Дебюсси («Что видел западный ветер», «Фейерверк»). В крайних случаях зрительная ассоциация достигается уже не звуковым эффектом, а скорее начертанием нот, партитуры. Так, в «Воццеке» А. Берга в момент появления в тексте слов: «Линии, круги! Что бы они могли означать?» — начертание партий отдельных инструментов образует подобие этих геометрических фигур, причем в данном случае это подобие едва ли постижимо слухом.

Те интонационные комплексы, которые имеют характер специфически музыкальных звуков, обрели его путем исторического «отбора» на основе свойств самого материала — ладовых, ритмических и других.

¹ Именно в силу этого устремления к непосредственному воздействию следовало бы признать неудачным термин «мотив-символ» (А. Шеринг). Символ является условным знаком, как бы знаком второго порядка, и поэтому термин непригоден для обозначения того, что характеризуется и как музыкальный знак.

² Ярчайший, хотя и частный пример такого воздействия — начало разработки Шестой симфонии Чайковского, где после крайне тихой звучности мощный удар оркестра заставляет встрепенуться слушателей. Здесь тоже выступает знак. В этой связи достойны внимания мысли Т. Манна о стремлении музыки к «прорыву в элементарное», высказанные им в «Докторе Фаустусе».

По сути, все древние (восточные и европейские) учения об «этосе», возникшая в XVIII веке теория «аффектов» являются выражением понимания музыки как языка, как знаковой системы.

Теперь необходимо рассмотреть вопрос о том, что представляет собой другая сторона музыкального знака — обозначающее. Если выше говорилось о том, что знак означает определенные эмоции, то отсюда следует, что обозначаемое, десигнат, в этой знаковой системе не имеет вещественного характера. Какова же суть самого знака?

Важнейшей особенностью музыкального знака является то, что он не отделен от обозначаемого. Если особенностью других — хотя и не исключаемых — знаков можно считать абстрагирование от конкретных предметов, то музыкальный знак такой способностью не обладает, он всегда выступает в конкретной ситуации. Так, например, любой числовой знак представляет некое число «вообще», абстрагируя от конкретных предметов. Так же обстоит дело и со словами повседневного языка, в котором, например, слово «свет» не указывает на источник света, его яркость и т. д. Музыкальный знак, обозначающий определенное эмоциональное состояние, является в то же время выражением этого состояния, его признаком, его симптомом.

Признание такого характера музыкального знака заставляет отнести его к разряду натуральных знаков, которые, «существуя независимо как натуральные процессы, используются человеком только ex post, в качестве источника информации, и действуют тогда так, как будто они были нормальным знаком, то есть как если бы кто-нибудь сознательно вызывал или создавал их с целью информирования кого-то о чем-то»¹. Симптоматический характер музыкального знака, а в более широком смысле музыкального языка, музыки в целом, в известной мере приближает ее к естественным языкам. Впрочем, эти последние состоят не только из натуральных, но в большой мере и из искусственных знаков. Что же касается музыкальных знаков, то они все-таки отличаются от таких симптомов, какими в повседневном языке являются, например, междометия.

Отличие заключается и в том, что музыкальный язык, даже будучи обусловленным психо-физиологическими факторами (а не каждый музыкальный знак связан с ними в одинаковой мере), подвержен историческим изменениям, эволюции.

Трансформации музыкального знака происходят несравненно быстрее, чем изменения слов, цифр и других знаков естественного языка, не говоря уже о языках искусственных, где условность самого выбора знаков определяет их развитие. Музыкальный знак переживает постоянный процесс изменения своей внешней формы, оставаясь при этом

¹ A. Schaff. Цит. изд., стр. 240.

самим собой. Как показывает приведенный выше пример «мотива вопроса», он допускает значительную степень вариативности не только в результате исторического развития, но и в одно и то же время; таким образом, музыкальный знак, в противоположность знакам естественных и тем более искусственных языков, обладает менее острыми контурами. Это могло бы казаться известной ущербностью первого в сравнении с последними. Однако на самом деле это не так. Ведь характер обозначаемого, десигната музыкального знака, существенно отличается от того, что означает знак естественного или искусственного языка. Последний означает вещи или абстрактные понятия, первый — эмоции, психические состояния. С точки зрения логики только такой язык приближается к «идеалу», который допускает наименьшее число значений для каждого знака. Музыкальные знаки, музыка, как и всякое искусство, в строго логическом отношении представляются чрезвычайно несовершенными. И тем не менее знаковый характер музыки, при всей его специфике, делает ее коммуникативной и уже поэтому достойной изучения.

В настоящей статье поставлены лишь некоторые общие вопросы семантики музыкального искусства. Приведенные выше примеры знаков избраны как наиболее очевидные. Такие проблемы, как эволюция музыкальных знаков в свете стилевых изменений, логический синтаксис музыкального языка, вопросы отношения знаковых и синтаксических элементов в музыке, — ждут подробных исследований.

Для советского музыкознания изучение музыки под семантическим углом зрения становится насущно необходимым. Чтобы показать важность этой задачи, хочется привести высказывание видного современного композитора Э. Крженека. В его выступлении в Принстонском университете он пояснял метод сочинений некоторых своих поздних опусов, в частности «Sestina», «Lamentatio Jeremiae Prophetae», «Kette, Kreis und Spiegel». Все эти произведения написаны на основе «тотальной сериальности», при которой заранее установленный принцип предопределяет все элементы композиции. Свое выступление Крженек завершил разделом, касающимся вопроса коммуникативности этих произведений и носящим характерное название: «Что «значит» сериальная музыка, если она что-нибудь значит?». Этот заключительный раздел приводится здесь целиком:

«Одним из параметров, который, очевидно, не может быть упущен предумышленно, когда те, о которых уже говорилось, подчинены сериальному порядку, является выразительная или коммуникативная сторона музыки. Если бы сериальный композитор занимался этой проблемой, он должен бы прежде определить ряд «настроений» или «идей» или что-то в этом роде и затем подчинить им другие параметры. На самом деле сериальные композиторы не думают в таких терминах.

Немецкий композитор и философ Т. В. Адорно критиковал новейшее развитие сериальной музыки с позиции более пессимистической, чем он занимает теперь, поскольку эта музыка (по его мнению) откалывается от коренного и существенного подобия и родства между музыкой и речью.¹ Со времени грегорианского хора музыка ориентировалась на речевую артикуляцию, манеру выражения и общую структуру, достижения экспрессионизма и атональности также показывают тесную связь музыки со свободной артикуляцией прозы. Но, несмотря на это, налицо тот факт, что под влиянием конструктивной дисциплины, являющейся последствием экспрессионистских блужданий, сериальная музыка отвернулась от риторического прошлого. С тех пор, как бы ни казалось, что музыка нечто сообщает, это не столько предполагаемое содержание слышимого материала, сколько продукт слушательской реакции, вызванной слуховым опытом, и поэтому предположение, будто природа сериальной музыки исключает возможность понимания ее как средства передачи какого-то сообщения, бессмысленно. Интерес, который она может возбудить, подобен тому, что вызывается жизненным процессом, на который сериальная музыка похожа благодаря парадоксу хаотического проявления всеобъемлющей и систематически действующей причинности. Она (сериальная музыка) может значить так много или так же мало, как сама жизнь»¹.

Это высказывание Крженека бросает свет на каждый аспект проблемы понимания музыки как языка применительно к новейшим тенденциям «авангардизма». Прежде всего здесь выражен откровенный отказ от самого намерения композитора выразить в музыке определенное содержание, сообщить слушателю какое-нибудь значение. Крженек допускает, что такого рода музыка может вызывать ассоциации, но тем не менее стремится оправдать асемантическую направленность своей (и не только своей) музыки. Важным здесь надо считать другой вопрос, а именно: почему сериальная музыка ничего не значит? Кажется бы, что абсолютная логизация, математический расчет всех ее компонентов должны с особой последовательностью нечто означать. В том же выступлении Крженек говорит об одном из своих сочинений: «Можно установить, что все, что происходит в этом произведении в любом месте, является преднамеренным и поэтому технически предопределенным». И вместе с тем, по признанию самого автора, его музыка не имеет семантического характера.

Дело в том, что хотя продуманность, предопределенность этих поздних сочинений Крженека и покоится на строгой системе математического расчета, этот расчет носит самодовлеющий характер. Язык математики оказался привлеченным для построения «высказывания», воз-

¹ E. Křenek. Problems of modern music. The Princeton seminar in advanced musical studies. New York, 1960, стр. 93—94.

можно только в собственном языке музыки. Здесь нельзя проводить аналогии с обычным переводом с одного естественного языка на другой (например, с русского на французский). В последнем случае одни и те же десигнаты обозначаются разными знаками-словами. В «только сериализованной» музыке применяется язык, не имеющий общих десигнагов с «языком перевода», и поэтому применение его бессмысленно¹.

Тот факт, что все-таки такая музыка может вызывать какие-то ассоциации у слушателя, ничего не меняет. В море асемантического звучания могут выступить островки знаков собственно музыкального языка. Но это будет только случайностью, а не последовательным использованием свойств, свойственных данному искусству знаков. Поэтому вопрос, поставленный Крженеком в начале заключительного раздела его выступления, вполне закономерен: значит ли что-либо такая музыка? Отрицательный, по существу, ответ композитора имеет серьезные основания, и обнаружить их — дело исследования.

Приведенная цитата показывает, что проблемы семантики музыки имеют самое непосредственное отношение не только к стилистическим, но и к самым основным проблемам современной музыки. Вопрос коммуникативности искусства в наше время является центральным для всей эстетики. Поэтому углубленное изучение музыки как языка, как знаковой системы — настоятельно необходимо.

Этот аспект анализа может установить, что различия между направлениями современной музыки носят качественный характер, что граница между двумя основными течениями определяется семантически, знаковым или незнаковым характером произведения. Сторонники «авангардизма» пытаются свести это различие к количественной мере использования звукового материала. Так, американский теоретик Джозел Коэн, утверждая, что процесс сочинения заключается в известном отборе (селективности) материала (и это в известном, статистическом, смысле верно), пишет:

«Степень отбора меняется от композитора к композитору, от произведения к произведению. Мы интуитивно чувствуем, что, например, музыка Баха более «упорядоченна», чем музыка Джона Кейджа, современного композитора из тех, кто преднамеренно вводит в состав стилистических признаков своих сочинений элементы случайности и случайные звуковые последования. Согласно кейджевскому принципу «структурной неопределенности», в сочинении дозволено любое последо-

¹ Это соображение выдвигает еще одну важную проблему семантического анализа музыки и вообще искусства — проблему типов языков применительно к данной сфере. В частности, на этой основе важно рассмотреть вопрос анализа музыкального произведения с точки зрения отношения естественного языка как метаязыка к языку музыкальному.

вание, тогда как у Баха точно проявляются только организации определенного рода. Бах более селективен, чем Кейдж. Параметром стиля композиторов является, таким образом, степень селективности их произведений¹. Однако различие между Бахом и Кейджем носит не только количественный характер. В самом главном оно не статистическое. Это различие — качественное и состоит в том, что музыка Баха представляет собой знаковую систему, а музыка Кейджа не представляет такой системы (к тому же преднамеренно).

Применение современных достижений логики, теории информации к анализу музыки может оказаться плодотворным для понимания многих сторон данного искусства. Некоторые достижения в этом направлении есть, в частности, в Чехословакии, в работах А. Сихры. И тем не менее приходится отметить, что эти работы носят преимущественно статистический характер. Есть и труды, направленные на проблематику моделирования творческого процесса и в связи с этим на проблемы машинного сочинения музыки. В то же время все еще недостаточно внимания уделяется проблемам семантики этого искусства. Между тем именно в этой сфере лежит ключ к самым коренным проблемам музыкальной эстетики и педагогики. Настоящая статья не решает и не может решить даже самых элементарных проблем понимания музыки как языка. Она не очерчивает даже круга вопросов, подлежащих изучению. Ее задача — привлечь внимание к тому, что может расширить и обогатить наши представления о музыке.

Музыкальный язык может и должен обогащаться. В нем возникают все новые и новые знаки. И любые поиски этих знаков будут оправданы, если они не покинут почвы музыкального языка, не превратятся в подмену последнего асемантическим звучанием. Эта проблема, хотя и связанная с композиторской техникой, не является технической по своей сути. Любая техника сочинения может быть направленной на «языковое», семантическое построение музыкального произведения, если только она не основана на элементах языка немusicalного или вовсе не отказывается от знаковой системы. В этих последних случаях потеря коммуникативности приводит к отрицанию музыки как языка. Такое отрицание связано не столько с самой техникой сочинения, сколько с применением этой техники (конечно, если она не базируется на элементах языка, чуждого музыке).

Поэтому выявление специфики языковых свойств музыки не может основываться на одном музыкально-технологическом анализе, а требует теоретического основания в музыкальной семантике — дисциплине, которую еще предстоит построить.

¹ Joel E. Cohen. Information theory and music. Цит. по чешскому переводу в кн. «Nové cesty hudby», Praha, 1964, стр. 186.

Симфонические сказки Римского-Корсакова 60-х годов

*(Русская музыкальная сказка между „Русланом“
и „Снегурочкой“)*

Программные симфонические произведения Римского-Корсакова «Садко» и «Антар» — наиболее значительные сочинения композитора, завершённые им в первые годы творческой деятельности. Эти партитуры принадлежат к числу высших художественных достижений молодого Римского-Корсакова (периода 60-х годов) и имеют ряд преимуществ перед другими его симфоническими произведениями того времени. Прежде всего, в отношении оригинальности, самобытности. При всех своих достоинствах, Первая симфония, Увертюра на русские темы, Сербская фантазия отличаются преобладанием общих признаков «кучкинского» симфонического стиля над индивидуальными «корсаковскими» чертами. Индивидуальность автора выражена в них ещё сравнительно неярко.

Появление «Садко» и «Антара» свидетельствовало о творческой «эмансипации» Римского-Корсакова в рамках направления балакиревского кружка. Решающим здесь, пожалуй, являлось обращение композитора к образам русского народного эпоса, к фантастике, к сказочности, то есть к той художественной сфере, которая определила всю его дальнейшую композиторскую деятельность как замечательного мастера русской симфонической и оперной музыки. Разумеется, и «Садко» и в «Антаре» в первую очередь формировался симфонический стиль Римского-Корсакова, но, как это будет видно из дальнейшего, появлялись и ростки музыкально-сценического творчества композитора.

Затронутый вопрос о роли программных симфонических произведений Римского-Корсакова 60-х годов в возникновении важнейшей ветви оперного творчества — его опер сказочно-эпического жанра — приобретает особую важность с точки зрения истории русской сказочной оперы за период между появлением на русской оперной сцене «Руслана и Людмилы» Глинки и «Снегурочки» Римского-Корсакова.

Все это позволяет наметить основную цель данной работы: осветить специфические особенности программных симфонических произведений Римского-Корсакова и их историческое значение в эволюции жанра сказочной оперы в России. Поставленная цель определяет ракурс исследования: рассмотрение «Садко» и «Антара» с точки зрения взаимодействия жанров программной симфонической музыки и оперы в русском музыкальном искусстве середины XIX века.

После «Руслана и Людмилы» Глинки в истории русской сказочной оперы наступает длительный перерыв, продолжающийся почти сорок лет — от начала 40-х и до рубежа 70—80-х годов. Это не означало, однако, что русская композиторская школа полностью утратила в это время интерес к сказочному оперному жанру. Напротив, младшие современники и преемники Глинки предпринимали многочисленные попытки создания музыкально-сценических произведений фантастического содержания.

Уже в 40-е годы Даргомыжский пробует свои силы в этой области, сочиняя оригинальное по жанру произведение — кантату с танцами, а во второй редакции оперу-балет «Торжество Вакха» (1848). В наиболее интересных страницах партитуры Даргомыжского заметно известное влияние глинканской, «руслановской» фантастики, хотя музыка этой оперы-балета далеко не достигает художественного уровня оперы Глинки. «Торжество Вакха» как произведение мифологического содержания оказалось в стороне от основного русла развития русской фантастической оперы и явилось эпизодическим, одиноким явлением на творческом пути композитора. В последние годы жизни Даргомыжский задумал написать волшебную комическую оперу «Рогдая», но вскоре оставил работу над ней, ограничившись сочинением нескольких отрывков. В конце 60-х годов проект сказочной оперы возникает у Балакирева («Жар-птица»). В это же время Чайковский сочиняет романтическую оперу-легенду «Ундина», а вслед за ней задумывает «Мандрагору» — также произведение фантастико-романтического характера. Последняя, как известно, была лишь едва начата, а первая уничтожена автором, оставшимся неудовлетворенным своим сочинением. Хотя центральное место в «Ундине» занимали, видимо, лирические образы и сцены, по Чайковского привлекла и волшебная сторона сюжета. Об этом говорит сохранившийся финал первого действия (сцена наводнения), музыка которого обладает ярким живописным и фантастичным колоритом, а отдельные черты музыкального языка пресмыкающе связаны с гармоническими средствами глинканской сказочной фантастики¹.

¹ См. об этом в кн.: Вл. Протопопов, Н. Туманова, Оперное творчество Чайковского. М., 1957, стр. 57—58.

Об интересе русских композиторов к фантастическим образам свидетельствуют также появление группы опер, в сюжетах которых имеется — и в не малой мере — волшебный сказочный элемент, дающий авторам простор для сочинения фантастической музыки. Здесь можно назвать оперы «Русалка» Даргомыжского, «Демон» Рубинштейна, «Кузнец Вакула» Чайковского, «Сорочинская ярмарка» Мусоргского¹.

Примечательно, что ни одно из этих произведений не принадлежит к сказочному жанру. Фантастика в этих операх занимает, в сущности, весьма скромное место и не оказывает сколько-нибудь заметного влияния на их общий жанровый облик. Напрашивается вывод, что русские композиторы послеглинканского времени в своем оперном творчестве отнюдь не следовали эпико-сказочной традиции «Руслана и Людмилы», а стремились найти новые разновидности жанра фантастической оперы: путем сочетания волшебного и комедийно-бытового элементов («Рогдана», «Сорочинская ярмарка»), подчиняя фантастическое содержание лирико-психологической концепции («Демон», «Кузнец Вакула»), пытаясь, наконец, создать русскую легендарно-романтическую оперу («Ундина»). Все это характеризует середину XIX века как период напряженных творческих исканий и экспериментов в истории русского сказочного жанра.

Почему же, однако, эти поиски не дали решительных результатов? Почему в течение почти четырех десятилетий русская опера-сказка, несмотря на существование глинканского «Руслана» — великолепного и зрелого образца национального сказочно-эпического оперного жанра, — как бы остановилась в своем развитии? Причиной явились различные обстоятельства, одни из которых — относительно частного свойства, другие — более широкого и общего характера.

Отметим, прежде всего, что не все названные русские композиторы обладали творческими данными для создания сказочно-эпического оперного произведения монументального глинканского плана (например, Кюи, Даргомыжский, Рубинштейн), некоторые из них вообще не питали склонности к оперному жанру (Балакирев), другие утвердились в мнении, что специально фантастические, сказочные сюжеты преимущественно подходят для балета, как жанра более условного, чем опера (Чайковский)². Известную роль могла сыграть и боязнь эпигонства. И действительно, безмерно трудной была задача написать русскую сказочно-эпическую оперу, которая развивала бы, а не повторяла жанрово-стилистические принципы глинканского «Руслана».

¹ Обстояком стоит опера Кюи «Вильям Ратклиф», где фантастико-легендарный элемент подчинен жанру романтической «кровавой» драмы.

² См. сб. «Чайковский на московской сцене». М.—Л., 1940, стр. 475.

Не менее серьезным было и другое. Это — сомнение в правомерности существования оперного произведения, не обладающего драматическим интересом, занимательной и непрерывно развивающейся интригой, строгой последовательностью действия, сценическим динамизмом. Такая точка зрения отчетливо проявилась, например, в статьях Серова. Такая же точка зрения была высказана и Чайковским, о глинкинском «Руслане». Этого мнения придерживался и Глинка, отдававший решительное предпочтение «Ивану Сусанину» как музыкально-сценическому произведению перед «Русланом», несмотря на признание чисто музыкального превосходства второй оперы Глинки. Да и в самом балакиревском кружке, от имени которого выступал в защиту «Руслана» Стасов, далеко не все (например, Кюи) в полной мере оценивали и творчески принимали новаторские — эллистические! — принципы оперной драматургии Глинки: замедленность развития сюжета, пресловутое «отсутствие» драматического интереса, композиционный метод сопоставления широких, завершающих в себе музыкальных картин.

расцвет бытовой социальной драмы и комедии — пьес из современной жизни, рисовавших нравы современного общества, ставивших и разрешавших наиболее морально-этические вопросы (Островский, Тургенев), а также развитие жанров исторической хроники, драмы и трагедии (Островский, А. К. Толстой, Мей). Русская опера ответила на это историческими музыкальными драмами Мусоргского, Римского-Корсакова и Чайковского, эпико-исторической оперой Бородина, «Евгением Онегиным» Чайковского, бытовой песенной оперой-драмой Серова «Вражья сила», произведениями на гоголевские сюжеты, близкими к жанру народной комедии. Возможно более тесная связь с современностью — вот цель, постоянно стоявшая перед русскими композиторами середины века, особенно работавшими в сфере музыкального театра. Не удивительно, что все это создавало серьезные объективные препятствия на пути развития жанра сказочной оперы в эпоху 60-х годов¹.

Сказанное вовсе не означает, что сказочная тема заглохла в русской музыке. В других жанрах — в программно-инструментальной и в камерной вокальной музыке — образы народной сказки и фантастики получили интересное и своеобразное раскрытие. Как раз в этих областях традиции глинкинского «Руслана» нашли свое продолжение и углубление, получили новое идейное осмысление. Пример — песня Бородина «Спящая княжна», сюжетная ситуация и действующие лица которой как будто бы перенесены из «Руслана и Людмилы». Однако если в опере Глинки сказочные образы выражают обобщенную героико-патристическую и этическую концепцию, то в произведении Бородина они несут социально-политическое содержание, наделены актуальным (для 60-х годов) общественным смыслом.

Русская камерная музыка 50—70-х годов дает нам и другие примеры высокохудожественного и значительного по содержанию воплощения фантастических и сказочных образов. Среди них — обаятельный романтический романс «Песня золотой рыбки» Балакирева, замечательный цикл «Картинки с выставки» Мусоргского, в котором руслановская традиция отчетливо выступает в завершающих пьесах цикла — «Баба-Яга» и «Богатырские ворота в стольном городе Киеве».

Самое пристальное внимание в этой связи привлекает и жанр русской программной симфонической музыки, именно то ее направление, которое связано с фантастической, сказочной сюжетикой. Помимо «Садко» и «Антара», здесь следует назвать оркестровую фантазию

¹ Как симптоматично звучит известное высказывание Римского-Корсакова в «Летописи» о причинах его равнодушия к «Снегурочке» Островского при первом знакомстве с пьесой около 1874 года: «...царство берендеев мне показалось странным. Почему? Были ли во мне еще живы идеи 60-х годов, или требования сюжетов из так называемой жизни, бывшие в ходу в 70-х годах, держали меня в путах?» (Н. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955, стр. 131).

Даргомыжского «Баба-Яга», а также «Иванову ночь на Лысой горе» Мусоргского. Правда, симфоническую пьесу Даргомыжского можно оставить в стороне, так как она является скорее жанрово-характеристическим, чем программно-картинным произведением. Нас же интересует как раз этот последний род программной симфонической музыки, создателем которого в России по праву можно считать Римского-Корсакова, а также в значительной мере и Балакирева. Достаточно назвать классический образец программно-картинного симфонизма «Кучкистов» — поэму «Тамара» Балакирева, сочиненную композитором уже в конце 60-х годов и хорошо знакомую членам балакиревского кружка по авторскому исполнению на фортепиано (партитура симфонической поэмы была завершена, как известно, лишь в 80-е годы).

✓ Названные сочинения Римского-Корсакова, Балакирева и Мусоргского образовали один из основных типов русской программной симфонической музыки — повествовательный. Параллельно в творчестве Чайковского сложился другой тип русского программно-симфонизма — лирико-драматического.

Для Чайковского, композитора-драматурга, характерно обращение к сюжетам драматического характера, к программам не последовательно-событийного, а обобщенного склада (исключения — «Манфред» и, отчасти, «Буря», программы которых были предложены композитору Балакиревым и В. В. Стасовым), метод конфликтного развития образов, динамического симфонизма (лирического типа — в «Буре», трагедийного — во «Франческе»), концентрация замысла вокруг руководящей и обобщенно-поэтической идеи, подчинение этой задаче картинно-описательных, бытовых, пейзажных, фантастических элементов.

✓ Балакирев и, особенно, Римский-Корсаков, художники иного, эпико-лирического дарования, ставили перед собой другие художественные цели. Их меньше интересовали задачи драматической выразительности, больше привлекали сюжеты, связанные с народным поэтическим творчеством, с образами народной сказки и эпоса. Тяготая в 60-е годы к программам сюжетного характера, они обнаружили склонность к последовательному музыкальному раскрытию программного содержания. Музыкальная драматургия их программных произведений основана на принципе спокойного, уравновешенного сопоставления образов и картин народно-эпического, бытового, лирического, фантастического, пейзажного содержания. Этим объясняется большая роль описательности, изобразительности в их произведениях¹. Нетрудно заметить преемственную связь программной симфонической музыки «куч-

¹ Даже в музыке к трагедии Шекспира «Король Лир», в произведении драматического склада, Балакирев широко пользуется методом картинно-изобразительного воплощения сюжета.

кистов» с творчеством Глинки, причем не столько с симфоническим, сколько с оперным, точнее, с «Русланом и Людмилой»¹. Этому произведению великого композитора было суждено стать одним из важных источников русского программного картинного симфонизма второй половины XIX века.

Другим источником стал зарубежный романтический программный симфонизм Листа и, особенно, Берлиоза, нашедший своеобразное преломление не только в творчестве композиторов балакиревского кружка, но и Чайковского. Художественный авторитет Берлиоза и Листа был очень высок в балакиревском кружке. Об этом свидетельствуют многочисленные высказывания членов кружка (письма, воспоминания), а также критические статьи и монографии В. В. Стасова и П. А. Кюи (периода 60-х годов), выражавшие общее мнение «кучкистов». В одной из своих статей, написанных в связи с гастролями Берлиоза в России (сезон 1867/68 года), Кюи охарактеризовал французского композитора как «гениального художника, основателя новейшей школы, имевшей громадное влияние на движение искусства вперед»². Называя Листа великим, гениальным реформатором в музыке, Стасов подчеркивает значение его программных новаторских произведений (а также произведений Берлиоза и Шумана) для молодых петербургских композиторов. «Новая русская школа всего более воспиталась, конечно, на Глинке и Бетховене, но потом — на Шумане, Берлиозе, Листе... — пишет Стасов. — Навряд ли лучшие соотечественники Берлиоза, Шумана и Листа ценили их так высоко, как их ценили у нас в кружке новых русских музыкантов»³. Берлиоз и Лист импонировали композиторам балакиревского кружка новизной своего подхода к программной инструментальной музыке, смелым расширением границ музыкального творчества путем сближения музыки с другими искусствами, обновлением форм симфонических произведений, обогащением средств музыкальной выразительности и изобразительности (прежде всего гармонического и тембрового колорита) — словом, всем тем, что Стасов называл «смелостью «дерзания» на новые пути»⁴. Русский программный симфонизм широко впитал лучшие достижения романтической музыки, включив их в переработанном виде в общую реалистическую художественную концепцию программности. Тем самым уже в 60—70-е годы молодые русские композиторы создали в европейской симфонической музыке самообытное направление русского кар-

¹ Среди симфонических произведений Глинки лишь «Ночь в Мадриде» отличается значительным развитием картинно-описательных элементов.

² Ц. Кюи. Избранные статьи. Л., 1952, стр. 141.

³ В. Стасов. Лист, Шуман и Берлиоз в России. Избранные сочинения в трех томах, т. 3. М., 1952, стр. 451.

⁴ Там же, стр. 450.

тикало-программного симфонизма, сочетающее национальные реалистические основы с достижениями современного романтического искусства. На этой почве возникли и программные симфонические произведения Римского-Корсакова 60-х годов.

Создание «Садко» явилось подлинным событием в творческой жизни Римского-Корсакова. Музыка этого произведения, столь высоко оцененного уже современниками (членами балакиревского кружка, А. Н. Серовым, Чайковским), обладает той степенью поэтичности, которая замесла, той свежестью музыкальной фантазии и музыкального языка, которые присущи лишь сочинениям новаторским, оставляющим заметный след в искусстве.

Оригинальным был уже сам выбор былинного сюжета. Правда, заслуга эта принадлежит не только Римскому-Корсакову. Как известно, мысль использовать былинную тему о Садко в качестве программы симфонического произведения возникла у Стасова. Но ни Балакирев, ни Мусоргский, которым Стасов предлагал свой проект, все-таки не заинтересовались им. Тем самым Римский-Корсаков стал первым русским композитором, который ввел в русскую инструментальную музыку образы национального эпоса, былинную тему. В отличие от Глинки («Руслан и Людмила»), Бородина (симфонии, «Князь Игорь»), «Песня темного леса») и Балакирева (Первая симфония), Римский-Корсаков обратился не к героике былин киевского цикла, а к новгородской былине о Садко, выдвигавшей элементы новеллистические, социально-бытовые, сказочно-приключенческие. Среди них композитора особенно привлекала сказочная сторона сюжета, о чем говорит обращение Римского-Корсакова к тому варианту былин, в котором рассказывается о чудесах путешествия гусляра на дно морское.

Хотя описание фантастических событий и волшебного подводного царства занимает большое место в симфонической картине, все же ее центром стал сам Садко. Ему подчинены все компоненты симфонической картины, включая фантастику и лирику.

Образ новгородского гусляра у Римского-Корсакова, как и в народной былин, удивительно естественно входит в общую полуреальную-полусказочную обстановку действия и вместе с тем совершенно отчетливо выделен в качестве главной фигуры, выражающей основную народную идею произведения. В известном письме к Балакиреву автор «Садко» писал: «Касательно народности в *Садке*: народность должна особенно ярко выступить, когда Садко играет, и тем отделить его личность от прочих фантастических существ, его окружающих; последние же не должны иметь слишком реального русского типа, а должны быть прежде всего фантастическими, а потом уже русскими. И я на-

деюсь, что у меня ничего иностранного в *Садке* не будет»¹ (разрядка моя. — А. К.).

Примечательно, что уже в этом юношеском произведении Римский-Корсаков нашел типичный для своего зрелого творчества (особенно оперного) путь к воплощению центральных идей русской художественной культуры XIX века — патриотизма и народности — через тему искусства. Иными словами, эти коренные идеи русского классического искусства пошли у Римского-Корсакова раскрытие через проблему эстетическую.

Подчеркнем, что корсаковский *Садко* почти не имел прямых предшественников в русской музыке. Здесь можно лишь сослаться на Баяна в гликинском «Руслане» — фигуру, несомненно, эпическую и глубоко национальную, несущую в себе большую обобщающую идею, — но, в отличие от *Садко*, не столько эстетического, сколько этического характера (торжество сил света, добра, любви). Образ *Садко* предстает как олицетворение народного искусства, через него — русского народа, национального характера и типа. Фигура *Садко* у Римского-Корсакова отличается эпической обобщенностью, ярким национальным своеобразием. Она необычайно жизненна, реальна, как будто выхвачена из древнерусского мира, но в то же время не закрывает индивидуально-характеристических, бытовых, психологических черт. Это объясняется тем, что главным средством художественного обобщения композитор здесь избрал народные музыкальные жанры. *Садко* обрисован двумя темами — авторскими, но сочиненными в народном стиле. Первая — плясовой инструментальный паиграш (*Садко* играет на гусях), вторая — распевная мелодия, позднее включенная Римским-Корсаковым в припев величальной песни *Садко* из шестой картины оперы («Славен, грозен царь морской»). Нетрудно заметить сходство ритмического рисунка в начале обеих тем и их интонационное родство: основной мелодий служит интервал терции (малой или большой) с последующим расширением диапазона мелодии:



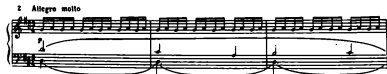
Эти черты музыкальной общности подчеркивают единство, целостность музыкального образа гусяря. На первый план в нем выступают мощная энергия и сила, удаль и молодечество. Последнее особенно присуще второй, песенной теме. Эпико-богатырское начало

¹ Переписка Н. А. Римского-Корсакова и М. А. Балакирева. «Музыкальный современник», 1916, № 7, стр. 94.

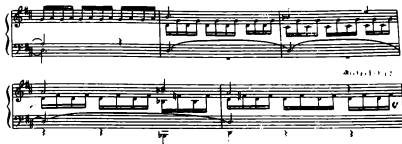
обнаруживается и в плясовом напеве: в одном из проведении он проходит в увеличении, превращается в торжественный и монументальный образ (см. тему у тромбонов в партитуре — цифра 520)¹. Широкое вариационно-симфоническое развитие в музыкальной картине обеих тем усиливает общее впечатление мощи и силы, властной воли. Однако это не только имеет индивидуальное, «портретное» значение для обрисовки Садко, но и олицетворяет величие и силу народного искусства, покоряющего стихийные силы природы. Тем самым образ Садко становится в произведении Римского-Корсакова собирательным народным типом, служит прославлению народного искусства, Русской земли.

Нельзя сказать, что тема искусства специально выделена, резко подчеркнута в юношеском произведении Римского-Корсакова. В соответствии с народной бытиной эстетико-патриотическая идея музыкальной картины как бы «просвечивает» сквозь причудливое смешение пейзажных, волшебных, лирических, народно-жанровых образов, выступая через занимательное и красочное музыкальное повествование о чудесных приключениях героя бытны. Позднее Римский-Корсаков заметно усиливает звучание идейно-эстетического начала в своих произведениях, придавая ему иногда ведущее значение, но впервые подобное явление, весьма характерное для всего творчества композитора, особенно для его опер, встречается уже в симфонической картине «Садко» — факт показательный и заслуживающий внимания.

Начиная с «Садко», в творчестве Римского-Корсакова формируется и другой образ, полуреальный-полуфантастический, в первую очередь характерный для его оперного наследия. Этот образ выступает через певучую, спокойную мелодию лирического склада. Состоящая из двух соответных фраз, она заключает в себе народно-песенные черты (диатонизм, секундово-терцовые ходы — в начале) и одновременно романтическую экспрессию, даже некоторую необычность, загадочность (альтерированные гармонии мажоро-минора, напряженные мелодические обороты с интонацией увеличенной кварты — во второй фразе):



¹ Все примеры и ссылки даются по первой редакции симфонической картины (см. том 19-а Полного собрания сочинений Римского-Корсакова (М.—Л., 1951).



Своим общим характером эта тема создает впечатление маящей любовной песни, а в контексте произведения вызывает ассоциации с образом Волховы — дочери Морского царя. Романтическое происхождение этого «русалочьего» музыкального образа не вызывает сомнений. Свидетельством может служить написанный в том же 1867 году романс Римского-Корсакова «Свитезянка», мелодически и гармонически близкий к теме из «Садко». В романсе появляются те же, характерные спосей топностью, интонационные обороты с ясно ошутимой, хотя и несколько завуалированной, тритоновостью, альтерированные гармонии (см. эпизод «Бросься к нам в волны»). Но в отличие от темы из «Садко» в «Свитезянке» очень заметны листовские влияния. Они обнаруживаются в мелодико-гармоническом содержании романса, в фактуре фортепианного сопровождения (ср., например, ре-бемоль-мажорный этюд Листа). Впрочем, стилевые истоки темы из «Садко» — это русская музыкальная фантастика старших современников и предшественников Римского-Корсакова: вокальная и оперная музыка Балакирева, Даргомыжского, Глинки. На это указал сам композитор, отсылая читателя «Летописи» к песне Балакирева «Золотая рыбка» и к отдельным фрагментам музыки Даргомыжского¹. В самом деле, сходство с «Золотой рыбкой» здесь немалое, и заключено оно не столько в родстве тех или иных интонаций или гармоний, сколько в общности музыкально-поэтической атмосферы: в слиянии спокойной повествовательности и лиризма с романтической таинственностью выражения и тонкой звукописью (остинатные фигуры сопровождения создают зыбкий, плавно колышущийся фон, рожающий представление о стихии воды). В чисто музыкальном отношении корсаковская тема напоминает «Песню золотой рыбки» своими кварто-квинтовыми мелодическими оборотами, красочной игрой натурального и гармонического мажоро-минора, энгармоническими ходами:

¹ Н. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 48.



В «Садко», например, появляется лейтгармония «Золотой рыбки», с которой начинается романс Балакирева: разрешение в мажорную тонику доминантсептаккорда (или квинтсептаккорда) параллельного минора:



Тема Римского-Корсакова (ее начальная фраза) имеет известное интонационное сходство и с хором волшебных дев из неоконченной оперы «Рогдана» Даргомыжского — с остинатной фигурацией оркестрового сопровождения (см. также интонации в вокальной партии в примере 4, отмеченные скобками). В свою очередь, этот же мелодический ход Даргомыжский ранее использовал в опере «Русалка» (призывные фразы Наташи — царицы русалок в четвертом действии), заимствовав его из народной колыбельной песни «Идет коза рогатая»:



Общим же источником «водяной» музыкальной фантастики Даргомыжского и, особенно, Балакирева и Римского-Корсакова следует считать некоторые страницы глинканского «Руслана» — именно хоры волшебных дев из четвертого акта оперы. В них уже встречается характерное взаимопроникновение лирических и сказочно-волшебных элементов, специфические томно-задумчивые интонации, тонкая колористическая игра мажорных и минорных гармоний, выступающая в ладовой

перекраске VI ступени мажорного лада. Отметим, например, нисходящий мелодический ход VI—VI низкой — V ступени, лежащий в основе выразительных мелодических оборотов темы из «Садко» и хора «Не сетуй»:



Следует подчеркнуть многоплановый характер развития рассматриваемой темы Римского-Корсакова: она то приобретает преимущественно лирические черты, то тесно соприкасается с образами сказочно-пейзажными, изобразительными. Одно из последующих проведений ре-мажорной темы — си-минорный эпизод с мелодией у гобоя на фоне «струящихся» фигураций арфы и движущейся гармонии у трех флейт (цифра 170 партитуры). Этот эпизод представляет собой вариант первоначального мелодического построения. Не утрачивая фантастичности колорита, тема становится более яркой в своем лирическом женственном характере, приобретает большую широту мелодического дыхания. Здесь она уже с полным основанием может быть понята как музыкальная характеристика Морской царевны. Это, кстати сказать, подтверждается и тем, что в опере она появляется как раз в партии Волховы (см. ариозные фразы Морской царевны в шестой картине: «Грозен батюшка», «Вот мой суженый» и т. д.).

В то же время эта романтическая «русалочья» тема обнаруживает музыкальное родство с волшебной изобразительной музыкой, рисующей золотоперых и серебросчешуйных рыбок. Музыкальная близость обеих тем подчеркнута естественностью перехода начального мотива «русалочьей» мелодии в тему рыбок (см. ее первое появление перед цифрой 120). Последняя оказывается свободным мелодико-гармоническим вариантом темы Морской царевны, точнее, ее второго построения, которое превращается в основной повторяющийся мотив рыбок:



Следовательно, в «Садко», произведении симфонического жанра, можно наблюдать зарождение характернейшего корсаковского оперного музыкального образа. Об этом говорят не только то, что

лирико-фантастическая тема из симфонической картины позднее вошла в состав музыкальной характеристики Морской царевны — оперного образа. Более важным является тот факт, что в симфоническом «Садко» зародились существенные черты женских образов сказочных опер Римского-Корсакова — образов, заключающих в себе сложное единство реально-человеческих, лирических, фантастико-романтических, звукописных черт и обнаруживающих в своем развитии тенденцию к углублению именно лирического начала. Все это позволяет оценить интересующую нас тему из музыкальной картины как некий прототип музыкальных характеристик Паниочки, Волховы, Снегурочки и других подобных же полужантовых-полуреальных героинь сказочных опер Римского-Корсакова.

В «Садко» мы встречаем и ранние примеры собственно фантастических музыкальных образов Римского-Корсакова, столь типичных для симфонической музыки и оперного творчества композитора. Изобретенный Римским-Корсаковым звукоряд тон-полутон служит здесь звукописным целям — для обрисовки фантастического подводного царства, морской бездны. Позднее, пользуясь гаммой тон-полутон, композитор создает в опере новый лейтмотив, характеризующий образ Морского царя.

Наконец, в «Садко» нашли оригинальное, корсаковское воплощение и явления природы. Музыкальное изображение морской стихии подчинено в «Садко» былинному, эпическому характеру всего произведения. Смещение были и вымысла, реального и фантастического планов, являющееся характерным для народной эпической поэзии и сказки, осуществляется Римским-Корсаковым в многоплановом освещении образа океана, развертывающемся в контрасте и переплетении реально-пейзажного (спокойная ширь моря) и фантастического (подводное царство) планов.

Эта особенность коренным образом отличает пейзажность в «Садко» от музыкальных картин Мендельсона (увертюры «Гибриды», «Морская тишь и счастливое плавание»), Листа (симфоническая поэма «Что слышно на горе»), А. Рубинштейна (симфония «Океан»), для которых характерно подчинение пейзажной звукописи лирической концепции (Мендельсон, Рубинштейн) или отвлеченному музыкально-философскому замыслу (картина моря как символический образ жизни — у Листа). Правда, сам Римский-Корсаков в «Летописи» говорит о влиянии на «Садко» симфонической поэмы Листа. Известное сходство здесь, действительно, есть в фигуративном мелодическом рисунке, в модуляционном плане («шаги» по малым терциям). Однако природа музыкальных образов моря в поэме Листа и в музыкальной картине Римского-Корсакова различна. Следуя содержанию и поэтическим образам стихотворения Гюго, Лист придал своему музыкаль-

ному пейзажу несколько особый, обобщенный характер, изобразительная сторона здесь стоит на втором плане. Фантастический элемент вовсе отсутствует. До горной вершины, на которой находится лирический герой, доносится лишь смутный и неясный гуд какой-то могучей стихии. В нем чуткое ухо поэта постепенно начинает различать голоса торжественной хвалы природе, протестующие стенания человечества.

Музыка моря в «Садко» пейзажна в прямом смысле слова. Она рисует не бурный, а волнующийся океан, остающийся спокойным и величественным в своем мерном дыхании. Этот удачно найденный Римским-Корсаковым художественный план великолепно отвечает общему эпическому духу всего произведения. Тема моря проста и вместе величава, монументальна. Весь вступительный раздел симфонической картины основан на лаконичной попевке из трех звуков, опирающейся на интервал терции. Трехзвучный мотив в различных мелодико-ритмических вариантах (прямое и обращенное движение, четвертями или восьмыми) составляет ткань темы. Непрерывное движение и смена сходных мелодических звеньев вызывают представление о бесконечной череде катящихся волн, акцентированные аккорды духовых отмечают периодические мощные налеты морских валов, смена красочных гармоний передает скудную, однотонную цветовую гамму северного моря. Но здесь же в этот реальный пейзаж проникает волшебное начало: в конце вступления возникают таинственные гармонии деревянных духовых, подготавливающие развитие фантастических образов в центральной части музыкальной картины. Краткое заключение, построенное на той же музыке моря, создает эпическую рамку произведения и укрепляет былинный характер музыкального целого. Переплетение реально-пейзажного и фантастического планов неоднократно происходит и в основной части симфонической картины. Аналогии с драматургией сказочных опер Римского-Корсакова здесь возникают на каждом шагу и напрашиваются сами собой.

Кратко о принципах музыкальной композиции «Садко».

Основой музыкальной формы этого произведения явилась поэтическая программа сюжетного типа — точнее, сюжетная канва самой бытны, которая в сжатом виде приведена в партитуре второй (1870) и третьей (1892) редакций симфонической картины¹.

Интересно, что при сочинении «Садко» для Римского-Корсакова существенное значение имел не только характер и общее содержание программы, но и сам последовательный ход событий, поэтические детали бытны. Об этом говорят письма композитора к Балакиреву, относящиеся ко времени сочинения музыкальной картины, и, конечно, сама музыка. О вступлении уже шла речь. Характерна далее та деталь-

¹ В первом издании партитуры лишь подзаголовок («Эпизод из бытны о Садко, новгородском госте») отсылал слушателя к народному поэтическому источнику.

ность, с которой Римским-Корсаковым воссоздана сцена погружения Садко на дно морское. Внезапное поднятие моря и появление морского божества передано в восходящем движении двухзвучного мотива, перебиваемого аккордовыми «ударами» духовых инструментов, за которыми следуют как бы «откатывающиеся» назад хроматические фигуры альтов. Создается впечатление вздымающейся и опадающей звуковой волны (фактурный прием мог быть подсказан Римскому-Корсакову эпизодом бури, которым открывается разработка увертюры Балакирева «Король Лир»). Картина и следующий музыкальный эпизод — погружение гуслира в глубины океана. Отрезки гаммы тон-полутона последовательно ниспадают в трех октавах у струнных и затем неторопливо спускаются в терциях скрипок и деревянных духовых, от которых далеко отстоит органичный пункт басов. Всем этим музыка создает впечатление объемности, пространственности, рождает образные ассоциации с глубинами океана, рисует неимоверную толщу воды, скрывающую волшебные черты Морского царя. Преобразом этих страниц партитуры Римского-Корсакова можно считать эпизод проведения темы Черномора в хоре «Погибнет» — движение темы по целым тонам вниз от верхней границы оркестрового диапазона до глубоких басов. Сходство приемов отмечено и в «Летописи» автором «Садко». Последующее успокоение звучности, переход от *tutti* к прозрачному оркестровому изложению, кристаллизация новой тональности (ре мажор), легкие «испески» у струнных и арфы попеременно мажорных и минорных терций (цифра 90) — все это с почти зримой отчетливостью передает приближение Садко к лазоревому терему Морского царя, прояснение очертаний подводного сказочного царства¹. Этот раздел музыки «Садко» представляет собой типичный пример описательной симфонической (и оперной) драматургии Римского-Корсакова.

С появления ре-мажорной темы начинается новый раздел произведения — картина лира в подводном царстве. Здесь уже нет строгой подчиненности музыки ходу сюжетного действия, да и сама программа отмечает лишь в общих чертах движение сюжета. Музыкальная форма имеет тут более устойчивый и структурно определенный характер. Она образуется из трех тематических пластов — трех циклов проведения лирической манящей мелодии и игривой темы рыбок. Первый и второй циклы разделяются гаммой тон-полутона (она же завершает и весь этот раздел), перед третьим проходит тема Океан-моря. Однако и здесь музыка неизменно сохраняет свой конкретный образный характер. Перед слушателем как бы появляются различные персонажи подводного мира: лирический «русалочий» образ Морской царевны, ее

¹ Об этом пишет Римский-Корсаков в письме к Мусоргскому. См. сб. «М. П. Мусоргский. Письма и документы». М.—Л., 1932, стр. 456.

женнх Океана, золотых рыбок и других обитателей волшебного морского царства (см. скерцозные фантастические мотивы, мелкающие то у струнных, то у деревянных инструментов — цифра 190). Неоднократное же возвращение гаммы тон-полутон с ее специфическим зыбким гармоническим колоритом и прозрачным, текучим оркестровым изложением выразительно напоминает о «водяной» обстановке всей сцены.

Такое же сочетание стройности, закономерности музыкальной композиции с изобразительностью, картинностью находим и в центральной части симфонической картины, где музыка рисует пляску чуд морских под наигрыш гуслей Садко. Вся эта часть представляет собой свободную и широко трактованную вариационную форму (разработка плясового наигрыша). Она усложнена введением других тем, образующих тематически самостоятельные эпизоды внутри вариаций, благодаря чему складывается смешанная форма вариаций и рондо. Эпизодами служат проведения песенной темы («Славен, грозен царь морской»), лирической мелодии Волховы («Грозен батюшка»¹), лейтмотива золотых рыбок (цифра 400), темы Океана и, наконец, «морской» гаммы, неоднократно появляющейся в пределах плясовой части картины. Как видим, в общей пляске принимают участие все «действующие лица» музыкальной былинны. Музыка иллюстрирует и поворотный момент в ходе действия: нарастающий вихрь пляски внезапно прекращается, как только Садко обрывает струны на своих гуслях («срыв» на увеличенном трезвучии у деревянных духовых и у струнных, берущих аккорд пиццикато)².

В «Летописи» Римский-Корсаков говорит о сходстве музыкальной композиции плясовой части своей симфонической картины с «Тамарой» Балакирева, начатой в середине 60-х годов. Сходство проявляется также и в окаймлении центральных частей медленными разделами, в выборе Римским-Корсаковым излюбленных балакиревских тональностей ре мажор и ре-бемоль мажор с характерным секундовым соотношением между ними. Но музыкальная форма «Садко» отличается все же большей свободой, чем композиция «Тамары», тоже очень необычная и смелая. В одном из писем к Мусоргскому Римский-Корсаков сбронил замечание о том, что в программном сочинении не всегда оказывается уместным применение сонатной формы. Отсутствие ее и выделяет «Садко» среди одночастных симфонических произведений

¹ Тексты приводятся из оперы «Садко».

² Известно, что Римский-Корсаков предполагал ввести в свою музыкальную картину и образ Николая-чудотворца, покровителя моряков (эскиз темы церковного склада приведен композитором в письме к Мусоргскому), но потом отказался от этого намерения, сочтя появление христианско-мифологического персонажа неуместным в произведении, сюжет которого относится к языческой полулегендарной эпохе. См. сб. «М. П. Мусоргский. Письма и документы», стр. 457, 461.

«кучкистов» конца 50—70-х годов¹. В «Тамаре» же, в других увертюрах и поэмах Балакирева присутствуют в более или менее ясной форме черты сонатной структуры. Можно сказать, что Балакирев как композитор-симфонист опирался в основном на принципы чистой инструментальной симфонической формы (хотя и он серьезно обновлял ее), а Римский-Корсаков, не пренебрегая закономерностями и требованиями инструментальной музыки, в своих сочинениях 60-х годов по преимуществу руководствовался программно-сюжетными соображениями. В связи с этим в строении «Садко» отчетливо выступает характерный для опер Римского-Корсакова принцип свободного сопоставления разнотипных музыкальных образов, картин и эпизодов. Уже тогда в нехарактерных музыкальных образах, картин и эпизодов. Уже тогда в авторе «Садко» говорил оперный композитор-эпик, страстный почитатель глинканского «Руслана». Родство симфонического «Садко» и сказочной оперы Глинки проявляется в характерной для них разноплановости музыкальных сфер (среди них сопоставления реальных и волшебных сцен), в сложении крупных оперно-симфонических форм на основе объединения принципов вариаций и рондо. В дальнейшем эти же стилевые и драматургические особенности прочно входят в оперное творчество Римского-Корсакова (отчасти и Бородин), но связующим звеном здесь является партитура юношеского симфонического произведения композитора.

После «Садко» фантастическая тема была положена Римским-Корсаковым в основу программной циклической симфонии — так первоначально определил автор жанр «Антара». Одна из специфических особенностей «Антара» — сказочность музыкально-поэтического содержания. Отсюда — то особое место, которое занимает «Антар» в симфонической литературе как восточная симфония-сказка. Правда, уже существовала восточная ода-симфония Ф. Давида «Пустыня», написанная для симфонического оркестра, мужского хора, тенора и чтеца. Однако «Пустыня» достаточно далека от жанра собственно симфонии и представляет собой довольно пеструю композицию из инструментальных и вокальных номеров. Музыкальные зарисовки природы (вечер, ночь, утро, песчаная буря в пустыне), жанрово-бытовые (шествие каравана, пение муэдзина, танцы) и лирические (ария-ноктюрн тенора) эпизоды объединены повествованием чтеца. Ф. Давид ввел в свое произведение восточные мелодии, привезенные им из длительной поездки по странам Ближнего Востока. Но лишь в отдельных случаях (например, в песне муэдзина) композитор удачно передал в обработке народных тем подлинные особенности арабской музыки. В большинстве же случаев музыкальные образы Востока носят в симфонии-оде услов-

¹ Аналогичное явление встречаем и в «Ивановой ночи» Мусоргского.

ный, общеромантический характер, что в свое время отмечал Даргомыжский в письмах из Парижа.

Примечательно, что программная восточная симфония появилась в русской музыке и притом на первом этапе развития жанра симфонии на русской почве. Тому были свои причины. В середине XIX века восточная тема уже утвердилась в русской музыке как одна из ее характерных и существенных образно-тематических «линий». Интерес к Востоку В. В. Стасов справедливо определил как типическую черту русской национальной композиторской школы¹. Образы Востока нашли широкое претворение в музыке русских композиторов: в опере («Руслан и Людмила» Глинки, «Юдифь» Серова, «Фераморс», «Демон» и «Маккавен» Рубинштейна, «Саламбо» Мусоргского) и в вокальной камерной лирике Алябьева, Глинки и Даргомыжского. Рубинштейна и Балакирева, Мусоргского и Римского-Корсакова. В середине 60-х годов восточная тематика начинает проникать и в русскую симфоническую музыку — пока в качестве одного из компонентов художественной концепции (отдельные части или эпизоды восточного характера в первых симфониях Бородина и Балакирева, в юношеском скерцо В. дит Мусоргского, в «Увертюре на тему испанского марша» Балакирева). Лишь симфоническая поэма «Тамара» Балакирева, начатая в 1866 году, явилась первым в русской музыке крупным симфоническим произведением (хотя и не симфонией), целиком посвященным восточной теме. Как раз «Тамара», а также восточные танцы из «Руслана и Людмилы» и послужили для Римского-Корсакова образцами, на которые он опирался при сочинении «Антара».

Глинкинская традиция определила реалистические принципы подхода Римского-Корсакова к созданию «восточной» симфонии. Во всех частях «Антара» (за исключением второй) звучат подлинные алжирские песенные мелодии, заимствованные композитором из сборника Ф. Сальвадора-Даниэля и из собрания А. Христиановича (народный напев, записанный Христиановичем, был сообщен Римскому-Корсакову Даргомыжским)². К числу народных мелодий можно, видимо, отнести и лейтмотив Гюль-Назар, который обнаруживает значительное сходство с различными фольклорными образцами. Уже В. В. Ястребцев обратил внимание на сходство корсаковской темы с алжирской песней, помещенной в Музыкальной энциклопедии Ф. Фетиса³. В статье Е. Гордеевой приведена мелодия алжирской песни «Моя газель», напо-

¹ См.: В. Стасов. Двадцать пять лет русского искусства. Избранные сочинения в трех томах, т. 2. М., 1952, стр. 527.

² См. об этом в статье Е. Гордеевой «Фольклорные источники «Антара» и «Испанского калриччо». «Советская музыка», 1958, № 6.

³ См.: Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева, т. I (1886—1897). Л., 1959, стр. 38.

минающая лейтмотива Гюль-Назар¹. В качестве еще одного примера следует напомнить о подлинной персидской мелодии, привезенной Балакиревым с Кавказа и предназначавшейся им для задуманной в середине 60-х годов оперы «Жар-птица»²:



Все эти факты служат убедительным доказательством народного происхождения лейтмотива Гюль-Назар, говорят о его чрезвычайной типичности как именно восточной темы.

Черты восточного музыкального облика симфонии проявляются не только в подлинности тех или иных ее тем, но обнаруживаются и в самой обработке, в развитии их. Яркими и характерными примерами здесь могут служить такие эпизоды симфонии, как первое появление лейтмотива Гюль-Назар с его красочной, ладово- и тонально-переливчатой гармонизацией; как суровый, несколько архаичный диатонизм гармоний первой темы третьей части и заключающий ее варварски-дикий расходящийся аккордовый ход. Замечательны в этом отношении фактурные и тембровые приемы развития народной арабской мелодии в среднем разделе той же третьей части: мелодические контрпункты, сопровождающие основную тему, специфическое «токаттное» использование деревянных инструментов, тонко разработанный ритмический рисунок ударных (они вообще играют большую роль в партитуре этой восточной симфонии). Многое в «Антаре» выполнено в стиле восточных страниц гликинского «Руслана» и «Тамары» Балакирева, влияние которых на «Антар» подчеркнуто в «Летописи». Музыка симфонии Римского-Корсакова, действительно, воссоздает иллюзию восточной обстановки действия, и слушатель верит, что перед ним не условный «экзотический» Восток, а музыкальные восточные сцены, полные жизни.

¹ См. указанную выше статью Е. Гордеевой («Советская музыка», 1958, № 6).

² Хотя эта персидская тема приведена в главе шестой «Летописи» Римского-Корсакова, автор почему-то не говорит о родстве лейтмотива своей симфонии с этой народной мелодией.

испешной правды (пишется в виду не собственно фантастические эпизоды), необычайно достоверные по своему национальному колориту.

Вместе с тем «Антар» производит впечатление бесспорно романтического произведения, и партитура симфонии — один из примечательных образцов русского музыкального романтизма 60-х годов, романтизма, неожиданно выступившего на поверхность в условиях высокого расцвета реалистической школы во всех областях русского искусства того времени. Интересно, что как раз тема Востока, и более всего образы Кавказа, вызвала в русском искусстве XIX века такие яркие проявления романтизма, как кавказские стихи, поэмы и повести Пушкина и Лермонтова, поэтов и писателей декабристского круга, как образы Востока в глинкинском «Руслане», в произведениях на восточную тему Алябьева, Рубинштейна, композиторов балакиревского кружка периода 60-х годов. Девственно-гордая природа Кавказа, своеобразие людских характеров и искусства, красочный народный быт — все это питало воображение русских художников, стремившихся воплотить в своем творчестве мечту о прекрасной и свободной жизни. «В культ прекрасного, — подчеркивает Б. В. Асафьев, — входило и манящее радищевско-декабристское словечко «вольность»¹. С этой традицией русского «восточного» романтизма связан и «Антар» Римского-Корсакова.

Другой источник романтических черт симфонии — западноевропейский романтизм, связь с которым была отчасти обусловлена уже характером литературного произведения, послужившего материалом для программы «Антара», то есть восточной сказкой О. Сенковского, написанной под сильным, но поверхностно воспринятым воздействием западноромантической поэзии. Об этом красноречиво свидетельствует образ разочарованного Антара, предпочитающего одиночество в пустыне жизни с людьми, условное воспроизведение картин Востока.

Однако симфония Римского-Корсакова значительно отличается от сказки Сенковского. Гордый индивидуализм Антара, его мизантропия послужили не «зерном», но лишь внешней посылкой для созданного композитором музыкального образа. В корсаковском Антаре мы не обнаружим сложных психологических коллизий, столь привлекательных для композиторов-романтиков, обращавшихся к изображению подобного характера. Образ Антара решен Римским-Корсаковым отнюдь не в драматическом плане, свободен от таких типичных черт романтического героя, как скепсис, ирония, пессимизм, как горькое сознание своей отъединенности от враждебного внешнего мира. Все это решительно отличает героя программной симфонии Римского-Корсакова от Артиста из «Фантастической симфонии» Берлиоза или от Манфреда

¹ Б. В. Асафьев. О чужих странах и людях. Избранные труды, т. IV. М., 1955, стр. 139.

у Байрона и Шумана. Римского-Корсакова, в сущности, мало интересует воплощение душевной драмы Антара. В первой части симфонии композитор ограничивается передачей чувства меланхолии, владеющего героем. В последующих же частях образ Антара раскрывается Римским-Корсаковым в плане внешних, можно сказать, «иллюзорных» превращений созерцательного героя в мечтателя и влестелина. В финале симфонии характеристика Антара «транспонируется» в душевно-психическую сферу, близкую к настроением первой части: тема Антара становится спокойно-мечтательной, хотя и более лиричной, более светлой и теплой по эмоциональному тону. Отсюда — известная одноплановость психологического ракурса в музыкальной характеристике Антара. Как тонко замечает Б. В. Асафьев, «странствующий в пустыне герой — довольно бледный отголосок байроновских героев, но дело собственно не в нем, а в сферах» и «искушениях», в какие он попадает, и в возможности для композитора помечтать о Востоке. Мшение, власть, любовь, а за ней небытие — вот стадии «превращений» Антара. Но в сущности он не испытывает превращений. Он мечтатель (такова и тема его, мечтательно-меланхоличная), и он только видит себя в разных «обстановках»¹.

Задача изображения байронического типа была, несомненно, чужда Римскому-Корсакову как художнику, и не этой своей стороной, конечно, сказка Сенксовского заинтересовала композитора. Знаменательно, что характер, хоть сколько-нибудь напоминающий Антара, уже более не встречается в творчестве Римского-Корсакова. Да и при сочинении симфонии он в значительной мере ориентировался на уже существовавший в музыке «кучкистов» музыкальный «эталон» характеристики романтического героя. Достаточно сослаться на образ Ратклифа в опере Кюи «Вильям Ратклиф». Все же и при явном сходстве лейтмотивов Ратклифа и Антара (о чем пишет сам Римский-Корсаков в «Летописи») обращает на себя внимание тот оттенок сдержанности и мечтательности, который отличает тему Римского-Корсакова от более напряженного по своему внутреннему эмоциональному тону лейтмотива Ратклифа в опере Кюи.

Рядом с Антаром в произведении Римского-Корсакова стоит перн Гюль-Назар. Она как будто бы занимает меньшее место в симфонии, появляясь только в крайних частях, но на самом деле именно ее образ несет в себе главную идею сочинения, и байроническая тема оказывается тем самым полностью подчиненной совсем иной идейной концепции, с которой будет сказано ниже.

В отличие от Антара, Гюль-Назар наделена в симфонии многосторонней и развивающейся характеристикой. Музыкальный образ Гюль-

¹ Б. В. Асафьев (И. Глебов). Русская музыка от начала XIX столетия М.—Л., 1930, стр. 183.

Назар — вполне корсаковское создание, хранящее отпечаток оригинальности и новизны, большой музыкальной свежести. Яснее, чем в «Садко», здесь выступает образ фантастичный и вместе реальный, овеянный ароматом восточной лирической поэзии и сказки.

При первом появлении образ Гюль-Назар формируется из нарядно-жанровых и изобразительных живописных черт (газель). С момента превращения газели в волшебницу музыка сильнее дает ощутить фантастическую сущность образа перси. В последней части симфонии перед слушателем возникает музыкальный портрет восточной красавицы, и в характеристике Гюль-Назар на первый план выступает лирическая сторона. Слияние волшебного и реального, постепенное раскрытие новых и новых сторон этого сложного образа, рост лирических элементов — все это в гораздо большей степени, чем некоторые черты «Садко», предвосхищает особенности сказочного оперного стиля Римского-Корсакова.

Пожалуй, наиболее близкой параллелью к образу Гюль-Назар является Царевна-Лебедь — как по сходству некоторых сюжетных ситуаций, в которых появляются действующие лица симфонии и оперы, так и по тому значению, которое имеют в идейной концепции обоих произведений образы восточной перси и Царевны-Лебеди. Обе добрые волшебницы служат олицетворением положительного жизненного начала, выраженного через оригинальную сказочную форму. Конечно, в «Сказке о царе Салтане» определение выступает символическое значение образа Лебеди. В «Антаре» такой преднамеренности не чувствуется, и потому можно говорить лишь о том общем представлении, которое складывается у слушателя о содержании и идейном значении образа Гюль-Назар. Но это обстоятельство не меняет дела по существу. Даря Антару радости жизни, перси примиряет его и со смертью. Заключение симфонии — сцена смерти Антара в объятиях возлюбленной — не содержит ничего драматического, ужасного, страдальческого. Музыка передает не умирание, а, скорее, блаженное, сладостное растворение в чувствах любви. Любовь оказывается выше радостей жизни и власти, любовь торжествует над смертью. Примечателен в этой связи первоначальный вариант программы финала — именно его последний абзац, впоследствии опущенный композитором. Приводим этот абзац: «Умер Антар, но душа его вечно будет жить любовью в душе его подруги, не вкусив горечи, следующей за этим наслаждением» (разрядка моя. — А. К.)¹.

Сюжетная и психологическая ситуация (любовь тает в себе смерть) программы заключения симфонии чрезвычайно типична для романтического искусства, внешне она удивительно напоминает финал вагнеров-

¹ «Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева», т. I, стр. 479.

ского «Тристана». Однако в музыке Римского-Корсакова совершенно той психологической сложности, той раздвоенности и напряженности той сладостно-мучительной гаммы настроений, которые вырваны в опере Вагнера. Финал «Антара» как будто озарен мягким и ласковым светом, проникнут спокойной объективностью; музыка Римского-Корсакова, несмотря на всю волшебность, «иллюзорность» общего музыкального колорита, утверждает ценность и могущество земной любви. Во всем этом с полной очевидностью проявляется светлая, жизнеутверждающая идейная направленность симфонии. От этих заключительных страниц партитуры «Антара» многое ведет к «Снегурочке». Такая трактовка романтической ситуации сложилась на почве общих идейно-эстетических основ творчества Римского-Корсакова, в том числе и под влиянием народной сказочной поэзии, глубокое ощущение и понимание которой композитор проявил уже в ранних своих произведениях. Думается, что в «Антаре» сильнее выражены связи с циклом народных сказок «Тысяча и одна ночь», чем с забытой романтической сказкой Сенковского.

Своеобразие принципов программной симфонической драматургии Римского-Корсакова, обнаружившееся уже в «Садко», еще ярче и полнее выступает в «Антаре». Это произведение Римского-Корсакова стало первой русской программной симфонией сюжетного типа. В нем сказались дух времени и характерные для русской симфонической музыки программные тенденции. Уже Глинка замышлял свою симфонию «Тарас Бульба» именно как программное (с элементами сюжетности) сочинение. На рубеже 50-х и 60-х годов проект программной русской симфонии возникает и у Балакирева. Летом 1858 года он сообщал В. В. Стасову о своем намерении сочинить «симфонию в честь Кремля», а в феврале 1861 года вновь писал тому же адресату о замысле «русской симфонии»¹. К роду программных произведений (хотя и не сюжетного типа) относится и Первая симфония Чайковского, которая в хронологическом отношении непосредственно предшествует «Антару». Тяготение композиторов балакиревского кружка к программности вообще и специально к сюжетным программам привело к возникновению особой группы симфонических произведений; к ним относятся «Увертюра на тему испанского марша» и увертюра «Король Лир» Балакирева, оркестровая фантазия «Иванова ночь на Лысой горе» Мусоргского, музыкальная картина «Садко» Римского-Корсакова. В этой области «жучкисты» не могли пройти мимо Берлиоза и в известной степени опирались на его открытия и достижения.

Французская романтическая программная симфония в творчестве этого великого симфониста-новатора сформировалась как симфониче-

¹ Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым, т. I. М., 1935, стр. 18, 95.

ские цикл с развитым литературным сюжетом. Драматургия его основана на контрасте разнохарактерных образно-картинных (пейзажных, жанровых, фантастических) и лирических частей, объединенных развитием общего сюжета и лирико-психологической характеристикой главного романтического героя. Различные варианты симфонической драматургии этого типа представлены в таких, например, программных произведениях Берлиоза, как «Фантастическая симфония», «Гарольд в Италию», «Ромео и Юлия». Существенный признак берлиозовских симфоний — синтетичность их жанра. Речь идет о применении в симфониях Берлиоза средств оперно-театрального жанра, то есть о проникновении в инструментальный цикл вокальных номеров (сольных, хоровых) и речитативных сцен. Стремление театрализовать жанр симфонии последовательно приводило Берлиоза к разрушению традиционной формы симфонического цикла, к превращению инструментального произведения в свободно и даже прихотливо составленные инструментально-вокальные циклы, к развитию центробежных тенденций в его симфонизме¹.

Сохранив за «Ромео и Юлией» название симфонии, Берлиоз уже сопровождает его многозначительным уточнением как драматической симфонии. Жанр «Осуждения Фауста» определен самим автором уже не как симфония, а как драматическая легенда.

В отличие от французского симфониста, композиторы балакиревского кружка стремились сочетать в своих симфонических программных произведениях сюжетность с общими принципами инструментальной симфонической формы. В русской симфонической музыке 60-х годов «Антар» дает, пожалуй, наиболее интересный пример решительного обновления симфонической формы на основе сюжетной программности при сохранении в то же время единства музыкальной композиции, закономерностей, типичных и для непрограммной инструментальной музыки. Особенно интересно наблюдать, как в эту программную симфонию проникают драматургические, жанровые и стилиевые признаки оперы. Рассмотрение «Антара» с этой точки зрения позволяет уяснить происхождение некоторых существенных явлений оперного творчества Римского-Корсакова.

В «Антаре» достаточно резко выражены признаки сюжетности. Они проявляются в последовательном музыкальном отражении основных моментов литературной программы. Музыка передает все стадии развития сюжета: завязку — избавление Антаром газели от хищной птицы и первую встречу героя с волшебницей Гюль-Назар; дальнейшие перипетии биографии Антара (упоение мщением, полнотой власти, любовью); наконец, развязку (смерть Антара). Композитор наделяет действующих лиц сказки индивидуальными музыкальными характер-

¹ Обстоятельный анализ программно-симфонических принципов Берлиоза содержится в книге А. Хохловкиной «Берлиоз». М., 1960.

стиками — «портретами», передает обстановку, среди которой они являются (пустыня, поле боя, дворец восточного владыки, волшебные чертоги перси). Столь значительная степень конкретизации музыкального содержания выделяет симфонию Римского-Корсакова как один из новаторских образцов русской программной симфонической музыки 60-х годов.

Композитора заинтересовала возможность создать произведение картинно-повествовательного характера. При этом приключении Антара им понимались скорее как связующая нить в общей композиции произведения, но не как основа содержания симфонии. Во всяком случае, другие моменты литературной программы (пейзажные, лирические, жанровые) заявляли в глазах Римского-Корсакова не меньше права на их музыкальное воплощение. В «Летописи» композитор акцентирует именно разнообразие программ: «Пустыня, разочарованный Антар, эпизод с газелью и птицей, развалины Пальмиры, видение Перси, три сладости жизни — мщение, власть и любовь, — затем смерть Антара, — все это было весьма соблазнительно для композитора»¹.

Подчеркивая роль повествовательности в музыкальном истолковании поэтической программы симфонии, надо разъяснить, что вторжение некоторых принципов повествовательной оперно-театральной драматургии в жанр симфонии (именно повествовательной, а не драматически конфликтной) способствовало созданию равновесия между свободой и внутренней музыкальной законченностью композиции этого произведения. В «Летописи» Римский-Корсаков замечает: «Рассматривая теперь, по прошествии многих лет, форму «Антара», я могу засвидетельствовать, что форма эта далась мне помимо всяких посторонних влияний и указаний... Откуда взялись у меня в то время эта складность и логичность строения и изобретательность на новые формальные приемы, — объяснить трудно; но, оглядывая опытным глазом форму «Антара», я не могу не чувствовать значительной удовлетворенности»².

Несомненно, необычна уже структура самого четырехчастного цикла. Воистину не соответствует традиционному представлению о симфонии первая часть «Антара», наиболее сюжетная по своей программе и не имеющая никаких признаков сонатного строения. Как бы переставлены вторая и четвертая части: лирическое Адажио занимает последнее место в цикле, а воинственное скерцо стоит на втором (с некоторой натяжкой оно могло бы служить финалом симфонии). Относительно «на месте» находится третья часть — род восточного марша.

Первая часть симфонии — если ее рассматривать с точки зрения «чистой» инструментальной формы — напоминает концентрическую

¹ Н. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 54.

² Там же, стр. 57.

(исполнюю) композицию. Центром ее является обширный жанрово-жанцевальный раздел (фа-диез мажор), окаймленный небольшими, «сходными по музыкальному материалу эпизодами (темы Антара и Голь-Назар). Внешнее обрамление образуют медленное вступление и такое же заключение (фа-диез минор). Строгая симметрия нарушается лишь довольно развернутым, следующим за вступлением, эпизодом газели и птиц. Этот эпизод не имеет своего «зеркального» отражения в музыкальной форме целого. Не только музыкальная структура, но и сама множественность тем, характер многих из них оказываются необычными для жанра симфонии. Однако эти особенности первой части полностью находят свое объяснение в содержании программы и в связанной с нею театрально-повествовательной драматургии. Программность и театральность влияют, и весьма активно, на музыкальную форму «Антара».

Открывающее симфонию вступление вводит в обстановку действия и знакомит слушателя с одним из главных героев произведения. Первая тема вступления служит основой лирического музыкального пейзажа — картины аравийской пустыни. Тема пустыни формируется из трех последовательно появляющихся мотивов: нисходящей секвенции, построенной на чередовании минорного трезвучия и секстаккорда минорного трезвучия, лежащего большой терцией ниже (фаготы и валторны); коротких и суровых по характеру фраз струнных, разделенных приглушенным постукиванием литавр; меланхоличного, как бы уходящего и теряющегося вдали мотива (альты, скрипки, флейты)¹. Господство минорного наклонения, неизменность мелодико-ритмического рисунка мотивов и их гармоний (секвенция — в первом, увеличенное трезвучие — во втором, минорный секстаккорд — в третьем), как будто бы механическое перемещение методических и гармонических элементов ткани, специфическая тембровая окраска (низкие духовые и струнные) — все это образует выразительную звуковую картину, проникнутую настроением уныния, полную неподвижности и застылости.

В музыкальной теме пустыни решающее художественное значение имеет первый мотив — гармоническая секвенция. Природа его, как кажется, более театральная, чем симфоническая. Как раз подобные гармонические мотивы нашли широчайшее применение именно в оперной музыке Римского-Корсакова, где они выступают в роли лейтгармоний, характеризующих явления природы (гармонии леса в «Псковитянке», воздушного пространства в «Ночи перед рождеством»), фантастические образы (Леший в «Снегурочке», крик Лебеди во втором акте «Сказки о царе Салтане», голоса призраков в четвертом действии

¹ Сочинение анализируется по первой редакции партитуры. См. том 17-й Полного собрания сочинений Римского-Корсакова.

«Млады»), чисто психологические ситуации («ольгинны» аккорды в «Псковитянке», гармонии Любаши и аккорды безумия Марфы в «Царской невесте»).

Аналогии с оперным жанром возникают и при дальнейшем развитии музыкальных образов во вступлении. На фоне безотрадного пейзажа появляется разочарованный Ангар. Вокальная по своей природе тема Ангара образует в двух следующих одно за другим проведениях подобие миниатюрного инструментального монолога или ариозо. В нем даётся сжатая музыкальная экспозиция образа лирического героя симфонии. Напоминаем о сходстве лейтмотива Ангара с упомянутой выше (стр. 126) оперной (!) темой Кюи.

Начало активной стадии действия (завязка) совпадает с новым разделом первой части (*Allegro, ре минор*). Музыкальная композиция его полностью подчинена содержанию литературной программы. В нем особенно резко выступают черты картинно-описательного метода композитора и театрализация симфонии. Музыкальная форма складывается из самостоятельных эпизодов, иллюстрирующих ход событий: появление газели, затем преследующей ее чудовишной птицы, вмешательство Ангара, поражающего хищника, превращение газели в волшебницу. Музыкальная структура эпизодов довольно свободна, но в совокупности они образуют два сравнительно крупных и одно совсем маленькое построения. Первое (эпизод появления газели) — род незамкнутой периодической структуры из восьмиведений лейтмотива Гюль-Назар. Во втором построении (приближение птицы, копые Ангара и исчезновение чудовища) возникает подобие симметричной формы (сокращена ее реприза). Центром или, вернее, «осью» симметрии служит пятитакт, где музыка изображает полет копыя Ангара (см. 5 тактов перед цифрой 8). Третье построение основано на темах Ангара и Гюль-Назар.

И в этом разделе первой части симфонии тематический материал часто оказывается нетипичным для симфонического жанра.

Совершенно описательный характер носит музыка появления газели. Оstinatная пунктированная ритмическая фигура скрипок (органный пункт в среднем голосе) имитирует грациозный бег газели, а красочная смена септаккордов и трезвучий, принадлежащих к неродственным тональностям, создает многоцветную, причудливо меняющуюся ладовую окраску темы, чем впервые в музыку симфонии вносится колорит восточной сказки.

Следом за первым эпизодом композитор вводит новый музыкальный материал предъиктового характера. Навряд ли уместный в условиях непрограммной симфонии, он здесь вполне подходит для передачи определенного сценического явления. Упорное повторение краткого мелодического хода струнными (интонация увеличенной секунды и уменьшенной кварты) придает ему угрожающий оттенок:



Волны восходящих секвенций, опирающихся на гармонию увеличенного трезвучия, создают длительное нарастание. Стремительно взмывающие секундовые ходы приводят к местной вершине развития. Так рисуется в музыке приближение фантастической птицы. Кажется, что она уже настигла газель; у струнных возникают парящие и как бы «крутами» спускающиеся аккорды:



Вибрирующая звучность смычковых (играют двойным, тремолирующим штрихом), грозный рокот большого барабана, целотоновый звукоряд в движении верхнего голоса аккордов придают музыке пугающий и сказочный характер. Выразительно и очень «сценично» передан и следующий момент: Антар поражает копьем чудовищную птицу. За неожиданным и резким скачком струнных через две октавы вверх (употребление флажолета создает звучность, напоминающую свист летящей стрелы, копья или другого брошенного уверенной рукой снаряда) следует мрачный аккорд духовых, усиленный грохотом ударных и звоном тарелок. Напряжение спадает в нисходящем движении фантастических аккордов и в замирающей пульсации струнных басов.

Весь этот раздел симфонии завершается небольшим инструментальным диалогом, построенным на темах Гюль-Назар и Антара. Краткому соло флейты отвечает мелодия альтинов: герои сказки обменялись первыми словами приветия. Конечно, этот эпизод, как и предшествующие, источником своим имеет не столько симфоническую драматургию, сколько приемы, присущие музыкальному театру.

Для полноты общей картины стоит отметить оперное, «руслановское» происхождение таких, например, тембровых и гармонических подробностей только что рассмотренного раздела первой части, как целотоновая гамма в аккордах струнных, сходная со спускающимся целотоновым звукорядом в сцене полета Черномора и его сражения с Русланом (хор «Погибнет»); или, например, «свистящий» флажолет

струнных, перекочевавший из марша Черномора. Ассоциации с глинкавской опрой вызывает и музыка небольшого вступления к следующему, центральному разделу части: нисходящие аккорды разделенных скрипок и чередующиеся с ними тихие гармонии низких флейт и арф прототипом своим имеют аступительные построения в танцах волшебных дев Нанны (третий акт) и в хоре «Не сетуй, милая княжна» (четвертое действие)¹.

Центральный раздел первой части — чертоги перн Гюль-Назар — не имеет столь же явно выраженных признаков программно-сюжетной драматургии. Музыкальное содержание его носит в целом более обобщенный характер. Жанровость тематического материала и вариационный принцип развития сближают музыку этого раздела с увертюрами и фантазиями на народные темы Глинки, Балакирева, самого Римского-Корсакова. Аналогии возникают также с восточными танцами в «Руслане». Достаточно общий характер имеет и программа этого эпизода. Музыка, как кажется, воспроизводит ление и рисует танцы невольниц царицы Пальмиры. Свободно обрабатывая народную алжирскую тему, Римский-Корсаков проводит ее полностью, а также комбинирует и видоизменяет составляющие ее фразы. Две первые заимствованы из народной мелодии, а третья представляет собой авторский вариант начального мелодического хода народного напева:



Композитор образует из этого материала различные мелодические построения: варьируя при этом гармонию и инструментовку, он создает цикл свободных вариаций или парафраз. По своей общей композиции и типу развития они напоминают «Сербскую фантазию». Все же и в этом разделе, благодаря появлению лейттемы Антара, возникают черты сюжетной программности. В конце центрального раздела части они даже выступают на первый план. Развитие танцевальных тем прерывается здесь новым и очень важным эпизодом — вторым «диалогом» перн и Антара. Перн обещает Антару три сладости жизни, и соответственно этому (как в сказочных операх Римского-Корсакова) трижды

¹ В окончательной редакции партитуры «Антара» сходство это возрастает благодаря тому, что нисходящая аккордовая последовательность передана флейтам, которые применены и в указанных местах оперы Глинки.

звучит лейтмотив Гюль-Назар. Он приобретает здесь несвойственные ему ранее черты: особую мягкость, теплоту выражения. Хотя сама мелодия остается неизменной (как и прежде, ее исполняет флейта), но все музыкальное окружение становится иным. Аккордовое *divisi* альта и виолончелей, глассандо арф и волшебни-мерцающее, как бы просвечивающее сквозь красочную декоративную музыкальную ткань, выдержанное *фа-диез* четырех солирующих скрипок вносят в музыку лирическую углубленность, придают этому эпизоду тонкий отпечаток какой-то особой одухотворенности, завораживающей поэтичности. Эта новая звуковая атмосфера существенно обновляет музыкальный образ Гюль-Назар. Изобразительность, жанровость уступают место фантастике и лирике. Нельзя не заметить, что по своему общему характеру и темброво-фактурным особенностям данный эпизод предвещает многие оперные сцены в позднейших произведениях Римского-Корсакова — там, где проникновенный лиризм выступает в тончайшем слиянии со сказочностью (появление Панички, прощание Волховы с Садко и т. п.).

Музыка завершающего построения центрального раздела передает картину постепенного исчезновения волшебных чертогов: танцевальные мотивы неприметно растворяются и пропадают. Общее заключение части вновь рисует Антара, оставшегося в одиночестве среди пустыни. «Реприза» ситуации позволяет создать естественное музыкально-тематическое закругление формы всей первой части.

Специфика «Антара» как картинно-повествовательного произведения рельефно выступает и в двух средних частях симфонии. Литературные данные намечают здесь лишь самые общие сюжетные положения, а на первый план выдвигают отвлеченные идеи о наслаждении мстостью и властью. Это дало возможность композитору говорить о различиях между характером программ: повествовательной — в первой части, лирической (определение Римского-Корсакова) — во второй и третьей.

Примечательно, что и в средних частях симфонии Римский-Корсаков избрал образно-картинный путь для передачи отвлеченных представлений. В период сочинения «Антара» он писал по этому поводу Мусоргскому: «Мщение давно уже оркестровано, а в настоящее время оркеструю Власть. Я уже сообщил вам, что рисую скорее обстановку восточного властелина, чем отвлеченное чувство...»¹ Много лет спустя композитор в «Летописи» исчерпывающе четко определил принцип своего подхода к программе этих частей симфонии: «Мне кажется, что возможность выразить сладость мести и власти была удачно понята мною с помощью внешней стороны; первая — как картина кро-

¹ «М. П. Мусоргский. Письма и документы», стр. 465.

вавой битвы, вторая — как пышная обстановка восточного властелина»¹.

Мысль передать во второй части симфонии «сладость мщения» через батальную музыкальную картину возникла у Римского-Корсакова, по-видимому, не сразу. Такое предположение вызывает первоначальный вариант второй части симфонии, отвергнутый автором. В музыке этого варианта не содержится никаких сколько-нибудь определенных программно-изобразительных моментов. Тема Антара проводится четыре раза (чаще всего — тремя тромбонами) при неизменно удерживающейся на протяжении всей пьесы энергичной и бурной фигурации. Мелодический рисунок ее очень напоминает фоновую ткань темы Чёрнобога из «Ивановой ночи» Мусоргского:



Музыка носит возбужденный и временами грозный характер. Но ситуация мщения передана Римским-Корсаковым в первой редакции лишь очень обобщенно и даже приблизительно — через атмосферу тревоги, несколько неопределенного волнения. Это было, конечно, еще весьма несовершенным выполнением художественной задачи. Новый вариант, закрепленный автором в первой редакции партитуры, создает в представлении слушателя ясную картину батального характера. Между тем и здесь она передана лишь в самых общих чертах, без фиксации отдельных деталей, каких-либо частных сюжетных моментов. Отсюда проистекает отсутствие драматических черт, явно конфликтного противопоставления образов. Музыкальное развитие основано на разработке, в сущности, одного музыкального материала — лейттемы Антара. Благодаря этому в музыкальной ткани этой части возникают признаки монотематизма листовского типа. Тема Антара появляется в своем основном виде и в облике воинственного марша. Три проведения лейтмотива образуют главную образно-характеристическую линию в музыке этой части, отмечая поворотные моменты хода действия: Антар охлажден напряжением жестокого боя (тема у тромбонов в ля миноре); Антар торжествует победу, его враги отступают (второе проведение

¹ Н. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 58.

лейтмотива у тромбонов в до-диез миноре); Антар наслаждается чувством удовлетворенной мести (последнее проведение его темы у скрипок в фа-диез мажоре). Картина самого сражения — второй драматургический план — создается через разработку темы марша, а также нового тематического материала, появляющегося во вступлении к части. Первоначально он воспринимается как второстепенный, фоновый элемент музыкальной ткани, но в дальнейшем приобретает немаловажное образно-драматургическое значение.

Музыка вступления вводит в общую атмосферу боя. Беспокойная пульсация повторяющихся звуков, энергичные секундовые сдвиги, которые как бы отсчитывают повороты мелодической линии, гармоническая неустойчивость темы рождает ощущение тревоги, внутренней напряженности. Образный смысл вступления проявляется с постепенным разрастанием звуковой ткани общим длительным *crescendo*, подчеркнутым глухим рокотом ударных, в особенности же благодаря появляющимся грозным квартным восклицаниям тромбонов и отвечающим им аккордовым «ударами» труб и валторн (см. 8 тактов перед цифрой 24). Создается впечатление завязывающегося сражения. Вступление повторяется третьей выше и приводит к теме марша.

Батальный характер марша проявляется в наступательных ритмических затактах, начинающих тему, в энергичных перекличках отдельных коротких мотивов. Особенно широко этот прием перекличек использован композитором в дальнейшем развитии, где вводятся повторяющиеся в быстром темпе, как бы «задыхающиеся от ярости», триольные мотивы духовых (см., например, цифру 30). Общий спад напряжения, начинающийся после второго проведения темы Антара, и наступающее в конце части успокоение напоминают о постепенно затухающем сражении. При всех этих только что отмеченных программно-изобразительных моментах музыка здесь все же не достигает той степени театральной описательности, как в предыдущей части симфонии.

Обобщенность поэтического содержания обусловила возможность применения в марше-скерцо (так можно определить жанровую природу второй части симфонии) музыкальных принципов «чистой» инструментальной формы. Из всех четырех частей симфонии лишь в этой части можно обнаружить признаки формы сонатного аллегро. На них указал сам Римский-Корсаков в «Летописи», пояснив, что одна и та же тема (лейтмотив Антара) применена для построения разделов главной (марш) и побочной партии, а реприза значительно сокращена за счет исключения главной партии¹. К этим авторским замечаниям можно еще добавить, что возвращение темы марша (главной партии) в начале коды в главной тональности до-диез минор вносит в форму

¹ Н. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 56.

части черты зеркальной репризности (см. цифру 35). После этого репризного проведения темы главной партии наступает собственно кода с заключительным «тихим» проведением у скрипок лейтмотива Антара.

Программа третьей части, как и предшествующей, не выдвигала перед композитором конкретных сюжетных положений, заключающая лишь общую мысль об упоении безграничной полнотой власти. Римский-Корсаков поставил перед собой задачу нарисовать музыкальными средствами картину дворцового быта восточного пласгелина. Художественное задание подобного рода едва ли не впервые решалось композитором-симфонистом, и здесь Римскому-Корсакову мог послужить опыт русских оперных композиторов. Пожалуй, трудно говорить о каких-либо конкретных музыкальных образцах, оказавших непосредственное влияние на третью часть «Антара», но все же можно сказать, что фантазия Римского-Корсакова направлялась по пути, до известной степени уже продолженному Серовым в его «Юдифи». Нет, конечно, прямого музыкального сходства между маршем Олоферна и третьей частью симфонии Римского-Корсакова, но все же их роднит (помимо самого жанра марша) близость общего характера музыки: оба марша рисуют сцены дикого варварского Востока, восточной деспотии.

Главная тема третьей части симфонии создает образ, исполненный суровой и властной силы. Мелодия марша, формирующаяся из коротких решительных мотивов (с резкой акцентировкой первых долей такта), энергична и напориста. Ее подчеркивает тяжелая поступь аккомпанирующих аккордов в массивной звучности группы деревянных и медных инструментов. Оркестровый колорит темы напоминает специфическое звучание банды, которая нередко используется для специальных драматургических целей в произведениях театрально-сценического жанра. Троекратное проведение главной темы в таком оркестровом изложении существенно сказывается на общем характере музыки марша. Особенно же примечательно в этом отношении заключение части: расходящийся аккордовый ход озадачивает слушателя как будто бы полной гармонической «анархией» (следуют функционально не связанные между собою трезвучия и септаккорды), необычайной силы напором, причудливым сочетанием в крайних голосах двух различных звуко-рядов, верхний из которых движется по ступеням гаммы тон-полутон, а нижний — по гамме полутон-полутон-тон-тон¹.

От музыкального театра ведут свое происхождение и «зычные» фанфары духовых, неоднократно появляющиеся в марше и составляющие декоративный элемент музыкальной ткани. В то же время они имеют и вполне определенный образно-сюжетный смысл: сопровождая

¹ Сходный эффектный прием спустя полвека был использован Прокофьевым в марше оперы «Любовь к трем апельсинам» — то есть опять-таки в условиях не симфонической, а театральной музыки.

лейтмотив Антара, они характеризуют героя симфонии «в роли» настоящего властелина. Уместно напомнить, что в аналогичном драматургическом значении фанфарные мотивы духовых были применены Балакиревым в музыке к трагедии «Король Лир» (в увертюре, в «Шестствии», как краткие оркестровые фрагменты внутри актов пьесы).

Певучая арабская мелодия, положенная в основу трио марша, и все ее широкое развитие также вызывают картинные ассоциации. В данном контексте — с гаремом восточного владыки, о котором упоминает и автор «Антара» в письме к Мусоргскому¹. Разрабатывая песенную мелодию, Римский-Корсаков эпизодически вносит в музыку черты танцевальности. Особенно явно они выступают с момента появления ритмически упругого контрапункта — самостоятельной и яркой по своему художественному облику танцевальной темы инструментального склада. Благодаря этому здесь создается очень театральная двухплановая музыкальная ткань, рожающая представление о двух группах участников сцены, исполняющих различные по характеру, темпу и ритму танцы²:



И в третьей части симфонии картинность сочетается с органичностью и прочностью постройки музыкальной формы. Как и в центральном разделе первой части симфонии, Римский-Корсаков дает обоим жанровым темам марша широкое вариационное развитие (особенно в трио). Первый раздел марша образуется из четырехкратного проведения маршевой темы (преобладают тембровые вариации), трио содержит шесть проведенний песенной мелодии, остающейся неизменной (тембровые, тонально-гармонические и фактурные вариации). На эти вариационные циклы «накладывается» лейтмотив Антара, проходящий в конце трио и в сокращенной репризе марша. Одновременно с вариационным развитием тем композитор пользуется и приемами симфонической разработки их, следуя в этом отношении примеру Глинки («Арагонская хота») и Балакирева (увертюры на русские темы). Хотя такое строение третьей части «Антара» не вызвало одобрения Балакирева, Римский-Корсаков оставил все без изменения. Интересная мотивировка

¹ «М. П. Мусоргский. Письма и документы», стр. 465.

² В «Тамаре» эффект множественности участников создается на основе чередования относительно крупных и мелких тем и мотивов.

принадлежит им в письме к Мусоргскому, с которым он в тот период постоянно делился своими творческими планами и намерениями. Обращает на себя внимание принципиальная позиция Римского-Корсакова, отстаивающего свой подход к применению традиционных музыкальных форм в условиях программно-сюжетного жанра. Римский-Корсаков пишет: «Милый будет ненавидеть Мшение и будет недоволен. Взастью за то, что я не сделал из оной большого аллегро с широким симфоническим разантием тем; но я переделывать ничего не буду, ибо идея выражена, ну и хорошо, а симфоническое развитие не всегда хорошо и пригодно»¹.

В финале симфонии, по сравнению с предыдущими частями, вновь возрастает роль сюжетности. Программа указывает место действия, отмечает существенные моменты развития лирического сюжета (просьба Антара отнять у него жизнь, если он охладит к Гюль-Назар; обещание пера). Однако из конкретных сюжетных мотивов композитор отобрал лишь некоторые, сосредоточив наиболее явные программные моменты музыки в конце части. Акцент же он сделал на передаче общей сюжетной ситуации (любовая сцена) и на музыкальном воплощении идеи торжества любви. Но влияние программно-сюжетного начала сказывается в музыке даже тех разделов финала симфонии, где преобладает обобщенное лирическое содержание.

Автор «Антара» намеревался начать финал с небольшого вступления, которое должно было напомнить о том, что действие происходит в волшебном царстве Гюль-Назар². Трудно объяснить, почему свое намерение композитор осуществил не в первой редакции, а лишь в окончательной. В редакции же 1868 года финал начинается с изложения арабской темы. Развитие ее и составляет основу сложной трехчастной формы этой части симфонии. Два проведения народной мелодии заключены в первом разделе финала (ре-бемоль мажор), три неполных (сокращено второе) — в среднем разделе части (ля минор, ля мажор и вновь ля минор). Одно, но значительно расширенное проведение составляет репризный раздел, где возвращается главная ре-бемоль-мажорная тональность.

На первый взгляд, финал симфонии представляет собой типичное лирическое инструментальное *Adagio*. Однако в его симфонический облик постепенно проникают программно-театральные черты, которые вносят в финал некоторые признаки своеобразной инструментальной лирической сцены. Этот второй (условно говоря, оперный) драматургический план создается благодаря введению лейтмотивов Антара и Гюль-Назар, образующих при своем появлении инструментальные диа-

¹ М. П. Мусоргский. Письма и документы, стр. 465.

² Для этой цели Римский-Корсаков хотел воспользоваться музыкальным материалом вступления к центральному разделу первой части симфонии.

логи типа интермедии, которые переплетаются с симфоническим развитием главной темы (напомним о присутствии подобных диалогов в первой части симфонии)¹. Они неоднократно возникают в этой части симфонии: в дополнении к изложению основной темы и незадолго перед наступлением репризы. При этом лишь постепенно выявляются их программный, сюжетный характер, так как вначале инструментальный диалог внешне ничем существенным не отличается от обычной симфонической разработки. Первая интермедия (см. цифру 55) построена на родственных друг другу мотивах. Здесь участвуют лейтмотив Гюль-Назар и начальные фразы темы любви (так можно определить общий смысл этого музыкального образа), заключающие сходные мелодико-ритмические обертоты:



Нельзя не обратить внимание на весьма «оперную» оркестровую ткань этого эпизода. Как бы «говорящие» соло деревянных духовых инструментов (английский рожок, кларнет) красиво выделяются на красочном декоративном фоне, образованном мягкой и вместе с тем полной звучностью засурдиненных струнных, арф (гармоническая фигуративная педаль) и флейт². Все это создает поэтичную звуковую атмосферу, проникнутую нежным любовным чувством.

Во второй интермедии (см. 16 тактов перед цифрой 62) появляются оба лейтмотива, характеризующие героев сказки, благодаря чему возникает ясная «персонафикация» участников инструментальной сцены. Эта интермедия крупнее первой и сложнее построена. Она представляет собой подобие небольшой трехчастной композиции, центром которой служат два проведения лейтмотива Антара (флейта, потом зиглатчели, удвоенные фаготом) — как бы миниатюрные инструментальные ариозо героя. Тема Антара, подчиняясь общему поэтическому содержанию финала, приобретает новую тембровую окраску, более светлую и теплую. Размеренный, «баюкающий» ритмический рисунок литавр усиливает настроение любовного очарования, погруженности в ласковое чувство, которым проникнуто это «аризо» Антара. Здесь его музыкальный образ обогащается новыми, лирически-смягченными красками.

¹ Римский-Корсаков подчеркивал черты рондо в музыкальной форме финала (см. «Тетрапись моей музыкальной жизни», стр. 57).

² У флейт проходит тот самый музыкальный материал, который в первой релаксации не вошел во вступление к финалу.

Начало интермедии построено на относительно новом музыкальном материале — на тонко «вздыхающих» фразах скрипок. Эти фразы — видоизменение отдельных оборотов темы любви (см., например, третий такт арабской мелодии):



Их воздушный, грациозный характер без труда ассоциируется с музыкальным образом Гюль-Назар, тем более что лейтмотив перн также родственен теме любви. Вся вторая интермедия завершается музыкальным построением на темах Гюль-Назар и любви (повторение первой интермедии — см. цифру 63).

Кульминация финала наступает в репризе. Начало главной темы дано виолончелям, затем к ним присоединяются альты и английский рожок, после чего мелодия любви появляется октавой выше в напряженном и страстном «пении» скрипок и альтов (октавное изложение). Экспрессия темы усиливается вторым голосом — «вздыхающей» мелодией духовых, изложенной в виде параллельных «рядов», движущихся в двух октавах. Тем самым вся ткань сведена к двум мелодико-тембровым «пластам», чем особенно ярко подчеркивается выразительность каждого самостоятельного мелодического голоса. Напряжение усиливается своеобразным метро-ритмическим контрапунктом двудольной мелодии и трехдольного сопровождения. В завершающем построении репризы (см. цифру 66) вновь встречается краткий диалог — проведение лейтмотива Гюль-Назар и начальной фразы темы любви. Хотя эта кульминация почти не заключает в себе определенных программно-сюжетных моментов, ее образный смысл как инструментального «дуэта-согласия» в общем контексте становится достаточно ясным.

Зато очень программа по своему характеру и музыкальному содержанию кода финала (см. от цифры 67). Тема Антара появляется в нежном звучании скрипок (играют с сурдиной), а над нею плавно парят триольные аккорды флейт и кларнетов. Второе проведение темы Антара не завершено. Мелодия скрипок медленно и как бы «изнемогая» опускается из второй октавы в первую и переходит к альтам, где и замирает на ладово-неустойчивых звуках. В заключительных тактах симфонии вновь возникает пленительный и иллюзорный образ перн Гюль-Назар (цифра 70). Ее лейтмотив окрашен призрачно-хрустальным тембром трех флейт и арф (флажолеты). Этой изысканной и фанта-

етичной, оставляющей глубокое впечатление звучностью оканчиваясь музыкальное повествование об Антаре и прекрасной Гюль-Назар.

Произведение Римского-Корсакова, взятое в целом, является интереснейшим примером оригинального и смелого решения проблемы музыкальной драматургии и музыкальной формы в романтической программной симфонии. Прослеженные выше приемы театризации симфонического цикла, вытекающие из специфики литературной программы, вводятся Римским-Корсаковым исключительно на инструментальной основе, без обращения к средствам вокальной музыки, и при сохранении во всех частях симфонии закономерностей собственно музыкального характера. Этими своими сторонами «Антар» коренным образом отличается от наиболее радикальных драматизированных симфоний Берлиоза.

Как же определить жанр «Антара»? Прав ли автор этого произведения, отказавшийся от определения жанра «Антара» как симфонии и давший ему подзаголовок «симфоническая сюита»? Как кажется, Римский-Корсаков сам не находил ясного ответа на этот вопрос. В «Летописи» он по этому поводу пишет следующее: «Антар» мой был поэма, сюита, сказка, рассказ или что угодно (разрядка моя. — А. К.), но не симфония»¹.

Действительно, в «Антаре» причудливо скрещиваются жанры романтической программной симфонии, музыкальной картины, музыкального повествования или рассказа, музыкально-театральной сцены, фантазии на народные темы. Признаки этих жанров свободно рассыпаны по разным частям симфонии, совокупность их и придает «Антару» столь необычайный художественный облик. Было бы затруднительным, да, пожалуй, и ненужным, подыскивать для этого произведения Римского-Корсакова какое-нибудь одно жанровое определение. Здесь мы встречаемся с редким для творчества Римского-Корсакова фактом известной жанровой неопределенности его сочинения, что явилось следствием поваторской сущности «Антара».

Все изложенное позволяет прийти к выводу об особом характере картинно-программных симфонических произведений Римского-Корсакова 60-х годов. Своеобразие их заключается в ярко выраженном театральном симфонизме музыки, в родстве их симфонической программной драматургии с драматургией русской оперы сказочно-эпического жанра. Степень сближения симфонического и оперного жанров в этих произведениях Римского-Корсакова больше, чем у других композиторов балакиревского кружка. Пожалуй, лишь за исключением неоконченного сочинения Мусоргского, его «Ивановой ночи», которая

¹ Н. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 56.

последнее с легкостью была «пристроена» композитором в «Сорочинскую ярмарку» в качестве сценической музыки.

Диалектика исторического процесса оказалась таковой, что именно программные симфонические произведения Римского-Корсакова явились важнейшим связующим звеном между первой русской сказочно-эпической оперой «Русланом и Людмилой» Глинки и операми-сказками Римского-Корсакова, составившими новый исторический этап в развитии этого оперного жанра в русской музыкальной культуре. В «Садко» и в «Антаре» сложились существенные предпосылки драматургии сказочных опер Римского-Корсакова (обращение к сказочной, эпической тематике; возникновение ряда характерных для оперы образов — фантастических, лирических и эпических, пейзажных; одновременно с тем — соответствующих музыкально-выразительных средств, отдельных черт оперной драматургии). Многое, едва ли не самое существенное, «Садко» и «Антар» заимствовали из «Руслана», но многое они и дали «Майской ночи», «Снегурочке» и другим сказочным операм Римского-Корсакова.

Показательна в этой связи дальнейшая судьба сюжетно-программного симфонического жанра в творчестве композитора. В последующих своих сочинениях этого рода, в «Сказке» и в «Шехеразаде», Римский-Корсаков отказывается от принципа театральности, от последовательно-сюжетного воплощения литературной программы в пользу образно-конкретного, но все же более обобщенного метода. Мастерски сочетая принципы свободного симфонического развития тематического материала с требованиями программности, с картинностью, композитор отдает предпочтение собственно музыкальным закономерностям, а не сюжетно-литературным. В этот же период в операх Римского-Корсакова, начиная с «Млады», все более и более возрастает удельный вес описательного симфонического начала, и картинно-театральный симфонизм становится одним из специфических и правомерных компонентов оперного стиля композитора. Параллельно с этим Римский-Корсаков прекращает сочинение программной симфонической музыки. Эта ранее самостоятельная струя его творчества влилась в оперный жанр, растворилась в нем и обогатила его.

Хотя зрелые образцы программного сказочного симфонизма Римского-Корсакова, его «Сказка» и «Шехеразада», в художественном отношении стоят выше юношеских программных сочинений композитора, но за «Садко» и «Антаром» остается, помимо их самостоятельной художественной ценности, еще и важное значение одного из плодотворных явлений на пути исторического развития не только русской симфонической музыки, но и русской сказочной оперы в середине XIX века.

Анализ композиции „Картинок с выставки“ Мусоргского

«Картинки с выставки» Мусоргского — достойнейший и неисчерпаемый объект для многочисленных исследований. Это произведение может быть рассмотрено с самых разных точек зрения. В настоящей статье анализируются лишь общие композиционные принципы, обеспечивающие полное единство этой уникальной сюиты¹. Ведь, в отличие от многих других сочинений этого жанра, «Картинки с выставки» воспринимаются как целостное нециклическое произведение, хотя каждая из пьес цикла закончена и самостоятельна.

Единство любого циклического произведения (назовем его циклическим единством) зиждется в основном на идейно-образной основе и в гораздо меньшей степени на структурно-тематической. Поэтому закономерности циклической формы, а особенно сюиты, подвижны, многообразны и проявляются во многих случаях в неповторимо-индивидуализированной форме. Но вместе с тем можно отметить общую тенденцию: сила циклического единства зависит от единства и особых свойств идейного содержания. Множественность частей циклической формы возникает при этом как следствие того, что сама идея произведения требует расчленения музыкального целого на ряд отдельных самостоятельных пьес. Этим условиям полностью отвечает сюита «Картинки с выставки».

Сравнение музыки Мусоргского с художественными прообразами Гартмана (некоторые дошли до нас в репродукциях, некоторые известны по описаниям) говорит о том, что сюжеты художника значительно преобразованы творческой фантазией композитора.

¹ В опубликованной в ежегоднике «Вопросы музыковедения» (вып. I, М., 1951) статье А. Шнитке «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского рассматриваются отдельные пьесы, но не проблема единства цикла.

Работа Л. Подиковой того же названия (М.—Л., 1951) — популярный путеводитель (серия «В помощь слушателю музыки»).

Так, например, макет игрушки — гиома — вызывает у Мусоргского глубоко трагический образ обнищенного судьбой человека. Такому же творческому переосмыслению подвергаются и другие объекты музыкального воплощения. Мусоргский передавал звуками не столько то, что непосредственно можно было увидеть в картинах и эскизах Гартмана, сколько то, что он сам видел за ними.

Мусоргский вынес на суд слушателя плод своих переживаний, размышлений, связанных с образами выставки. Единство сюиты и отражает единство творческого отношения композитора к картинам его друга — художника. Это отражено в первую очередь в особой роли пьесы «Прогулка», рисующей, по словам Стасова, прогуливающегося по выставке Мусоргского¹. Значение «Прогулки» общезвестно — она совмещает функции одной из частей сюиты с функцией рефрена. Совмещение функций² — один из факторов циклического единства «Картинок с выставки». Поэтому анализ последнего и следует начать с «продвижения» рефрена по форме сюиты. Для простоты в дальнейшем все ее номера делятся на ряд проведенний рефрена и пьес-картин (подобных эпизодам рондо).

1. Рефрен

«Прогулка» звучит пять раз. Каждое из ее проведенний непосредственно связано с последующей пьесой и может быть понято как вступление, близкое ей в тональном отношении. Оно звучит либо в доминантовой, либо в параллельной по отношению к последующей пьесе тональности, либо, наконец, в той же тональности³. Кроме того, «Смерть на мертвом языке» и «Богатырские ворота» также сочетают в себе функции пьесы и рефрена. Первая из них, в отличие от других

¹ Мусоргский, страстно любивший Гартмана и глубоко пораженный его смертью, задумал «нарисовать в музыке» лучшие картинки покойного своего друга, представив тут и самого себя прогуливающимся по выставке, радостно или грустно вспоминающим о высокоталантливом художнике (Promenade)» (В. Стасов. Модест Петрович Мусоргский. Избранные сочинения в трех томах, т. 2. М., 1952, стр. 209).

² О принципиальном значении совмещения функций как об одной из основополагающих основ не только музыки, но и искусства в целом см. статью Л. Мазеля «О двух важных принципах художественного воздействия». «Советская музыка», 1964, № 3.

³ 1-е проведение рефрена — B-dur, «Гиом» — es-moll.

2-е проведение рефрена — Es-dur (миксолидийский), «Старый замок» — gis-moll.

3-е проведение рефрена — H-dur, «Тюльери» — H-dur.

4-е проведение рефрена — d-moll, «Балет птенцов» — F-dur.

5-е проведение рефрена — B-dur, «Лимож» — Es-dur.

пес, не пронумерована Мусоргским; это — свободная вариация «Прогулки». Вместе с тем она образно конкретна, имеет свое название, что в какой-то степени оставляет за ней значение самостоятельной песнь-картины.

Наконец, как известно, в последней песне («Богатырские ворота») в фигурациях правой руки ясно звучат мелодические обороты рефрена — «Прогулки». Кроме того, финал сюиты в жанровом отношении также близок рефрену и является своего рода его жанровой динамизированной «замещающей» репризой¹.

Таким образом, «Картины с выставки» заключают в себе пять «полноправных» и два условных проведенных рефрена.

Из пяти проведенных «Прогулки» (рефрена в «чистом» виде) крайне почти одинаковы. Сравним их подзаголовки: *Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza ma poco sostenuto* в первом случае и *Allegro giusto, nel modo russo, poco sostenuto* во втором случае. Оба они почти одинаковы и по масштабу и по форме, звучат *forte* и *fortissimo*, в тональности В-dur. Характер музыки их сходен. Его можно определить как эпический, национально-русский.

Второе и четвертое проведение рефрена объединяет сходство их характеристик: *Moderato comodo assai e con delicatezza* — во втором проведении и *tranquillo* — в четвертом.

Второе проведение — *Moderato comodo* — как бы отзвук первого (общая звучность *piano*), эпический характер которого воплощен здесь с некоторой долей лиричности (*con delicatezza*).

Четвертое проведение (*tranquillo*), более короткое, чем второе, менее цельно — в нем при смене регистров несколько меняется и характер музыки воплощаемого образа: от прозрачной хрустальности первых тактов до глубины и массивности последних (при общем минорном колорите, печальной задумчивости в целом, превосходит музыку «С мертвыми на мертвом языке»). Лирическое наклонение воплощено здесь с наибольшей силой среди проведенных «Прогулки».

Третье проведение — *Allegro giusto nel modo russo* (самое короткое) — ближе к крайним по своему характеру.

В результате создается рондообразное чередование различных по характеру музыки проведенных «Прогулки» — второе и четвертое своим лирическим оттенком контрастируют звучности первого, третьего и пятого проведенных.

¹ О замещающей репризе пишет Н. Вьеру в статье «Мейстерзингеры» и оперная реформа Вагнера» («Советская музыка», 1958, № 3): «Весма оригинальна третья разновидность вагнеровских реприз — так называемая «замещающая часть» (понятие замещающей части введено А. Лоренцом в его труде «Тайны формы у Вагнера»), которая воспроизводит лишь эмоционально-образный характер первой части, не следуя ее музыкально-тематическому содержанию» (стр. 59).

Форма же и масштабы рефрена в своем последовании образуют симметрию — их убывание сменяется дальнейшим возрастанием:

- 1-е проведение — трехчастная форма ($8+13+3=24$)
- 2-е проведение — период с дополнением-связкой ($8+4=12$)
- 3-е проведение — период (8)
- 4-е проведение — период с дополнением-связкой ($8+2=10$)
- 5-е проведение — трехчастная форма ($8+14+3=25$)

Другая закономерность проявляется в чередовании рефрена и пьес-картин. Между первым и вторым, вторым и третьим проведениями звучит по одной пьесе, между третьим и четвертым, четвертым и пятым проведениями — по две. Далее рефрен в своем чистом виде более не появляется. Но через две пьесы после пятого проведения звучит исполняющая его функцию пьеса «С мертвыми на мертвом языке». Таким образом возникает закономерность — от более частого к более редкому появлению рефрена, от рефрена в его чистом виде к рефрену, принявшему вид самостоятельной пьесы.

Обе тенденции взаимно уравновешивают друг друга — все более редкое появление рефрена компенсируется возрастанием его величины или значительным изменением характера.

Объединение признаков сюиты и рондо в «Картинках с выставки» нельзя считать случайным: развитие рондо в XIX веке имеет тенденцию к сюитообразной его трактовке.

С другой стороны, для циклических форм в XIX веке характерно стремление к преодолению разобщенности отдельных частей, тяготение к их объединению, к возникновению контрастно-составной формы¹.

Цикл «Картинок с выставки» отвечает этим обоим тенденциям: объединению отдельных частей цикла на основе нециклической формы (в данном случае рондо), а во-вторых, — переходу рондо в сюиту.

Если мысленно отбросить рефрен, то «Картинки с выставки» превратятся в сюиту шумановских миниатюр — вроде «Бабочек». Если же усилить роль рефрена, слить все пьесы структурно и сблизить тонально, то образуется рондо шумановского вида (например — первой части «Венского карнавала»).

2. «Пьесы-картины»

Единство, придаваемое «Картинкам с выставки» развитием рефрена, далеко не исчерпывает средств объединения, примененных в этом произведении. «Прогулка» — рефрен совсем особого рода. Это не обычная главная мысль в рондо, а скорее род фона, на котором разворачи-

¹ Понятие и термин В. Протопопова (см. статью «Контрастно-составные формы», «Советская музыка», 1962, № 9).

ваются пьесы-картины, своего рода воплощение авторского «угла зрения» при восприятии всех картин. Поэтому рефрен связан с воплощением субъекта переживаний (напомним ставское его толкование), пьесы-картины — с объектами переживаний. Рефрен, таким образом, играет в данном случае, с одной стороны, роль большую, чем конструктивное скрепление всей сюнты, а с другой стороны — меньшую, чем в обычном роэндо.

Представим на некоторое время, что в сюнте вообще рефрен отсутствует и она состоит только из ряда пьес. Однако и в этом случае можно найти факторы, способствующие объединению их в одно целое.

Все пьесы-картины сюнты ясно делятся на две группы — быстрые и медленные.

Первые из них (быстрые) охватывают все нечетные номера:

- № 1 — «Гнома»,
- № 3 — «Тюльерийский сад»,
- № 5 — «Балет невылупившихся птенцов»,
- № 7 — «Лимож. Рынок»,
- № 9 — «Баба-Яга».

Все пьесы этой группы (кроме «Гнома») отличают яркая характеристичность образов, общие черты, свойственные жанру скерцо, и (за исключением «Гнома») преобладание мажорного лада. В самом же расположении пьес обнаруживается симметрия. Крайние и центральный номера (1-й, 5-й и 9-й) содержат в себе значительные контрастные сопоставления и образуют сложные трехчастные формы с очень четкими и определенными гранями разделов. При этом центральная пьеса — «Балет невылупившихся птенцов» — написана в самой четкой форме с классическим трио. По характеру своему это чистая шутка — воплощение жанра скерцо в его первоначальном понимании и единственная пьеса в сюнте, отмеченная композитором — *scherzino*. Крайние же пьесы сближает сказочность, фантастичность воплощенных в них персонажей и связанная с этим угловатость мелодических очертаний, острота ритмики. 3-й и 7-й номера не заключают в себе существенных внутренних контрастов. Сюжеты их сходны. Это своего рода зарисовки французских бытовых сцен.

Вторая группа — пьесы, написанные в медленном темпе и в минорном ладу:

- № 2 — «Старый замок»,
- № 4 — «Было»,
- № 6 — «Два еврея»,
- № 8 — «Катакомбы»,
- (№ 8а) — «С мертвыми на мертвом языке» (вариант рефрена¹).

¹ № 10 — «Богатырские ворота» — рассматривается в данной работе как завершающий синтетический финал сюнты.

Для второй группы характерно развитие от чистой лирики («Старый замок») через характерно-драматические пьесы («Быдло» и «Два еврея») к драматизму («Катакомбы»).

Примыкающий к последней пьесе вариант рефрена «С мертвыми на мертвом языке» возвращает нас к лирике, хотя и совершенно иного характера, чем в «Старом замке». В результате образуется также симметрия.

Крайние пьесы — тихие, как бы далекие от действительности. С одной стороны, это картина прошлого («Старый замок»), с другой — «музыкальный некролог» об ушедшем друге («С мертвыми на мертвом языке»). Три средние пьесы — громкие, воплощающие картины драматического содержания: «Быдло», польская телега, запряженная волами, — символ крестьянской бедности, «Два еврея» — воплощение социального контраста между богатством и нищетой, «Катакомбы» — трагический образ прошлого.

Эти пьесы-картины кратки, но значительны по идее. Из пяти медленных пьес только одна — и именно центральная по положению (№ 6, «Два еврея») — основана на тематическом контрасте, остальные четыре — однотемны.

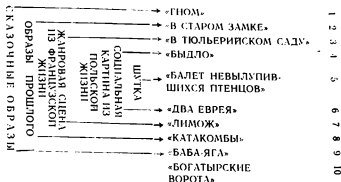
Напомним, что в быстрых пьесах из пяти только две были однотемны.

Последовательно проводимый контраст нечетных и четных номеров — обычное периодическое противопоставление быстрых и медленных произведений. Но их соотношение представляет особый интерес.

Быстрые пьесы типа скерцо (до «Бабы-Яги» включительно) преобладают, и на их фоне проходят медленные пьесы. Поэтому первые — своего рода жаровый рефрен:

№ 1 «Гном»	№ 2 «Старый замок»	№ 3 «Тюлье- рин»	№ 4 «Быд- ло»	№ 5 «Птен- цы»	№ 6 «Два еврея»	№ 7 «Лин- мож»	№ 8 «Ката- комбы»	№ 8а «С мерт- выми»	№ 9 «Баба- Яга»
быстрая	медлен- ная	быстрая	мед- лен- ная	быст- рая	медлен- ная	быст- рая	медлен- ная	медлен- ная	быст- рая
a	b	a ₁	b ₁	a ₂	b ₂	a ₃	b ₃	b ₄	a ₄

Наконец, общий распорядок пьес по типу содержания создает многочастную симметрию:



3. Формы пьес

В «Картинках с выставки» форма пьес определяется единым принципом — четкие структурные грани возникают лишь при смене контрастных тем. В процессе воплощения одного образа Мусоргский отдает предпочтение непрерывному развертыванию по принципу: «тематическое ядро» — «развертывание» — «заключение». Этот метод, имеющий некоторое внешнее сходство с развитием в баховском периоде типа развертывания (первые части его аллеманд и других старинных танцев, написанных в старинной двухчастной форме), основан на принципе музыкального мышления, характерном для старинной, протяжной русской народной песни с ее бесконтрастным свободным вариантным развитием. Оно и повлияло на структуру одностежных пьес анализируемого цикла; в некоторых из них образуется своеобразная трехчастная форма с размытыми гранями, как, например, в «Прогулке». Несмотря на сжатую репризность (8+13+3), грань между начальным периодом и последующим развитием столь неотчетлива, что в процессе восприятия не кажется более существенной, чем грань между начальным двутактным ядром и дальнейшим вариантным его развитием.

От начала до конца «Прогулки» протянута единая нить тематического развития, нигде не прерываемая, не образующая ни одной каденции. Такую форму¹ можно назвать однофазной, имея в виду, что изложение, развертывание и заключение образуют единую фазу тематического движения, при котором роль каденций или стирается, или

¹ Подробнее о форме «Прогулки» см. ниже.

отступает на второй план перед непрерывной текучестью процесса становления формы.

В других случаях однотемные формы ближе к обычному типу контрастной трехчастной формы, поэтому в качестве их общего названия применим термин «неконтрастные однотемные трехчастные формы». Пьесы с контрастным сопоставлением создают контрастную трехчастность — как простую, так и сложную. Назовем эти формы соответственно «контрастными двухтемными трехчастными формами».

Таким образом, все пьесы сюиты по структурному принципу можно разбить на две группы: а) неконтрастные: «Прогулка», «Старый замок», «Быдло», «Линж», «Катакомбы», «С мертвыми на мертвом языке»; б) контрастные: «Гном», «Балет невылупившихся птенцов», «Два еврея», «Баба-Яга». Пьеса «Тюльерийский сад» занимает промежуточное положение, но близкое к неконтрастным.

При обзоре всех быстрых пьес легко установить определенный порядок в распределении форм. Крайние и центральная в их ряду контрасты («Гном», «Балет невылупившихся птенцов» и «Баба-Яга»). Между ними находятся неконтрастные формы («Тюльерийский сад», «Линж»).

Распределение форм в четных номерах (медленных пьесах) направлено от неконтрастных («Старый замок» и «Быдло») к контрастными («Два еврея») и вновь к неконтрастным («Катакомбы») и примыкающий к последней пьесе вариант рефрена — «С мертвыми»).

Совпадение двух рядов пьес-картин образует интересную форму объединения:

Номера пьес	1	2, 3, 4	5, 6	7, 8, 8а	9
	двухтемная контрастная	однотемная неконтрастная	двухтемная контрастная	однотемная неконтраст- ная	двухтемная контрастная
	a	b	a ₁	b ₁	a ₂

Последовательность в чередовании видов формы образует структуру типа двойной трехчастности, в основе которой — наличие или отсутствие образной контрастности внутри пьесы.

Финал сюиты «Богатырские ворота» синтетичен и по жанру и по форме. Его основная ярко индивидуализированная тема восстанавливает эпический характер «Прогулки» на новой, более объективной основе (напомним, что это — «заменяющая реприза» рефрена). Две

середины (финал написан в двойной трехчастной форме) — лирико-эпичны и основаны на общих формах аккордового движения (хорал).

Чередование контрастных и неконтрастных пьес до финала сюжета отражено в нем самом посредством разделов, тематически индивидуализированных и основанных на общих формах движения.

Здесь на различных уровнях наблюдается одна и та же закономерность — сгущение и разрежение тематизма.

Сгущение тематизма в радиусе действия цельных форм (более высокий ранг) — двухтемные контрастные формы, его разрежение — однотемные бесконтрастные формы.

Сгущение тематизма в радиусе действия одной отдельно взятой темы (более низкий ранг) — ярко индивидуализированная тема, его разрежение — выполняющий функции темы комплекс фигур общих форм движения¹. Поэтому двойная трехчастная форма финала — обобщение аналогичной структуры в распределении форм до финала.

Для общей ясности прилагаем схему:

Форма финала

сгущение тематизма (основная, индивидуализированная тема)
разрежение тематизма (середина, общие формы движения)
сгущение тематизма (основная тема, ее первая реприза)
разрежение тематизма (вторая середина)
сгущение тематизма (основная тема, ее вторая реприза)

Формы до финала

сгущение тематизма (контрастные формы)
разрежение тематизма (неконтрастные формы)
сгущение тематизма (контрастные формы)
разрежение тематизма (неконтрастные формы)
сгущение тематизма (контрастные формы)

Синтетичность финала сказывается и в его жанровой структуре: эпичность главной темы отвечает эпичности «Прогулки», его середины обобщают лирическое начало пьес-картин, воплощенное в тихих пьесах².

Менее всего «представлен» в финальной пьесе жанр скерцо. От него — лишь фактура в варьировании темы «Богатырских ворот», особенно в связке со второй репризой с ее эффектом дробного мелкого перезвона колоколов³.

Характер главной темы определяет основной эпический тонус в синтезе жанров финала «Картинок», что вполне естественно, так как

¹ И индивидуализированная тема и комплекс фигур общих форм движения — два разных метода воплощения музыкального образа.

² Главная тема финала — своего рода эпический, полный света и жизни гимн, «середина» — умеренное звучание церковного пения.

³ Более подробный анализ финала см. в конце статьи.

именно эпическая картина может быть достойным завершением такого разнообразного цикла, как «Картины с выставки». Т. Ливанова справедливо указывает, что у венских классиков при их оптимистической трактовке финал понимался эпически — в смысле преобладания объективной, народной, жанровой тематики. «Финал закреплял важнейшее впечатление цикла на иной, более широкой и «объективной» основе. Через сложность предшествующего развития он приводил к относительно простоте, к крупным планам, выводил мысль на простор, «вовне», в народный быт, в вихрь широкого и мощного жизненного движения»¹.

Для русской же музыки особенно характерны эпические финалы. Даже в симфониях Чайковского типично или господство эпического начала в финалах (Первая, Вторая, отчасти Третья симфония), или борьба драматического и эпического элементов (Четвертая и Пятая симфонии).

4. Сквозное развитие. Единство в последовании рефрена и пьес-картин

Композиционная стройность проведения рефрена и пьес-картин — лишь один из факторов, обеспечивающих единство цикла.

Большую роль играет также и непрерывная линия сквозного развития, охватывающая все пьесы цикла в их последовательном сопоставлении, — она объединяет разобранные нами порознь два ряда в одно целое.

Прежде всего, надо обратить внимание на обозначение атласа, стоящее между отдельными пьесами. В следующей ниже схеме выписаны подряд все номера цикла и все проведения рефрена (буква Р с цифрой, означающей порядковый номер проведения), атласа обозначены посредством стрелки; не соединяемые посредством атласа части разделены вертикальной чертой. Пьесы обозначены: «С мертвыми» — № 8а, финал — «Богатырские ворота» — № 10.

(Р₁)

(Р₂)

Р₁—1 Р₂ 2 Р₃—3 4 Р₄—5—6 Р₅—7—8—8а (Р₆) 9—10 (Р₇)

По мере развития учащается слияние соседних пьес: если в начале посредством атласа объединялись только рефрен с последующей пьесой, то с четвертого проведения рефрена в одну группу сливается

¹ Т. Ливанова. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. Часть первая. Симфонизм. М.—Л., 1948, стр. 145 и 148.

большее количество пьес. Самая большая группа по количеству пьес — от пятого проведения рефрена до пьесы «С мертвыми» включительно, а по величине слитых в одно пьес — последняя группа, объединяющая «Бабу-Ягу» и «Богатырские ворота»¹.

Пьесы «Катакомбы» и «С мертвыми» образуют единую двухчастную форму, а резко контрастные пьесы «С мертвыми», «Баба-Яга» переходят друг в друга посредством звуков *fis* и *g*. Это способствует слиянию соседних групп. В результате обе группы от P₅ до конца объединены в одно целое.

Во всем этом проявляется важнейшая тенденция в развитии крупных инструментальных произведений — от расчлененности к слитности². Венец развития — финал — совершенно новый тип пьесы-картины (эпической по содержанию) и самый крупный номер цикла, его «центр тяжести». Поэтому завершение происходит как на основе принципа «перемены в п-ный раз», так и на основе принципа суммирования.

В разбираемом цикле большую организующую роль играет его тональный план.

Принимая во внимание подчиненность тональности рефрена по отношению к тональностям пьес-картин, для изучения логики тонального плана следует опираться в первую очередь на десять пьес-картин.

Тональный план их рондообразен (основная тональность — Es):

es	gis	H	gis	F	b	Es	h	C	Es
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

При этом №№ 2—4 дают отклонения от Es в сторону простых субдоминантовых ступеней — IV (gis), VI (H), IV (gis); №№ 5 и 6, стоящие в центре композиции, дают отклонения в сторону доминантовых ступеней: DD=II маж. — F и мин. D—b; № 7 — тональный рефрен. После него в №№ 8 и 9 появляются отклонения в область глубокой субдоминанты (h и C). Логика тонального плана заключается не только в его рондообразности, но также и в том, что тональное развитие направлено от простых тональных соотношений к более сложным.

Тональности рефрена не контрастируют с тональностями пьес-картин, звучащих после проведения рефрена, однако в некоторых случаях имеются контрасты с тональностью предшествующей пьесы-картины. Особо следует отметить тритоновое соотношение тональностей пьесы «Быдло» (gis-moll) и четвертого проведения рефрена (d-moll).

¹ Возрастание протяженности пьес к концу — тоже фактор, заслуживающий внимания. Выше было уже сказано о том, что взятые вне рефрена пьесы-картины образовали бы цикл, по композиции, сходный с «Бабочками» Шумана. Но именно в «Бабочках» последние пьесы и крупнее всех по величине.

² Об особой роли этого фактора в «Картинах с выставкой» сказано ниже.

Если выставить «в ряд» тональности как пьес-картин, так и рефрена, то обнаружится, что при переходе от пьесы «Быдло» к четвертому проведению рефрена образуется тональный скачок с последующим планым его заполнением¹:

$B-es-Es-gis-H-H-gis-d$ (скачок) $-F-b-B-Es$ (его заполнение) $-h-C-Es$

Итак, логика сквозного развития цикла «Картинок с выставкой» укрупняет разделы формы, создает новые принципы объединения.

5. Сквозное развитие в ладово-интонационной сфере²

Сквозное развитие проявляется особенно ярко в ладово-интонационной сфере, изучение которой требует специального рассмотрения в определенном порядке — от анализа ладово-интонационного строения и развития в пределах каждой из трех групп пьес к анализу связей их между собой.

А. Ладово-интонационное строение и развитие рефрена и его проведений

Для рефрена характерна чистая диатоничность, опора на трихордные попевки русского характера.

Тематическое зерно «Прогулки» (первый двутакт, «запев») по структуре — простая симметрия ($a-b-b-a_1$), каждый элемент которой — трихордная интонация в пределах чистой мажорной диатоники:

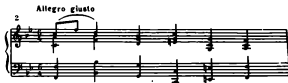
¹ Скачок возникает при сопоставлении предельно далеких тональностей $gis-moll$ и $d-moll$. «Заполнение скачка» возникает в дальнейшем тональном развитии, ведущем по цепи близких тональностей к доминанте $gis-moll - Es-dur$.

² Термин «интонация» понимается в данной статье не только как определенная технологическая единица, мелодико-линейная ячейка, но и как мелодическое построение, разбираемое со стороны его внутреннего смысла, его выразительности. Ладовое содержание звуков, составляющих любую интонацию и ее мелодические контуры, теснейшим образом связано меж собой. Так, например, мелодический рисунок в условиях пентатоники по самой природе этого лада значительно отличается от мелодического рисунка, основанного на сильно хроматизированном миноре или мажоре. Поэтому и возникает необходимость рассмотрения ладово-интонационной сферы как единого целого. При этом необходимо учитывать выразительную роль ритма — этого неотъемлемого органического элемента любой интонации.



Опора на квинту звукоряда придает мелодии русский национальный характер, а ее ладу — черты миксолидийности.

В следующем варьированном проведении зерна («хоровом подхвате»¹) эта скрытая миксолидийская настройка благодаря отклонению в конце построения в тональность доминанты становится более явной²:



Изложение и варьированное повторение тематического зерна образует первую периодичность (первый четырехтакт). Следующий четырехтакт — мелодически варьированное повторение первого — приводит в конце к тональному сдвигу в сторону двойной субдоминанты — в As-dur (как миксолидийское выражение Des-dur).

Вследствие сдвига период, образующийся из разобранных нами пары периодичностей, оказывается малоустойчивым тематическим ядром высшего порядка (то есть основанным на изложении и развитии собственного тематического ядра), непосредственно влекущим к дальнейшему тематическому развертыванию.

Собственно развивающаяся часть «Прогулки» заключает в себе ряд тональных сдвигов. Но в пределах каждой из захватываемых тональностей ладовое содержание того или иного варианта тематического зерна диатонично (если не считать хроматические проходящие звуки в девятом от конца такте).

Перед репризой устанавливается ясная ладотональность — миксолидийский F-dur, приводящий к заключению — репризе «Прогулки».

В итоге симметричное по интонационному облику тематическое зерно в своем развитии образует волну: отход от начальной тональности B-dur

¹ О «запеве» и «хоровом подхвате» этой темы говорит Г. Атласман в своей диссертации «Картины с выставки» Мусоргского — выдающееся произведение русской реалистической музыки». Рукопись М., МГК, 1953, стр. 90—91.

² Указанные черты миксолидийности лишь оттеняют натуральный мажор песни.

(но без отхода от внутренней диатоничности в пределах ионийского и миксолидийского мажора) — возврат к ней.

Ко всему сказанному выше следует добавить спокойное, равномерное ритмическое движение при свободно сменяющемся размере.

Диатоническая основа «Прогулки» не нарушается ни во втором проведении рефрена, где яснее обрисовываются миксолидийские тенденции первого проведения, принимающие здесь форму явного миксолидийского Es-dur, ни в третьем, где происходит «борьба» между ионийским H-dur и миксолидийским Fis-dur.

Четвертое проведение рефрена в соответствии с его «лиризацией» написано в гармоническом d-moll, что хотя, конечно, несколько отличается от чистой диатоники предыдущихведений рефрена, но ни в коем случае не уничтожает ее благодаря исторически сложившемуся восприятию гармонического минора как своего рода узаконенного варианта диатоники. Пятое проведение рефрена сходно с первым.

Таким образом, пятьведений «собственно» рефрена воссоздают в более широком плане его тонально-гармоническую «волну»: от B-dur через Es миксолидийский, H-dur и d-moll обратно к B-dur — от чистой диатоники натурального мажора к ее вариантному усложнению — и обратно к чистой диатонике.

Шестое проведение — пьеса «С мертвыми на мертвом языке», сочетающаяся, как об этом было сказано выше, черты рефрена и пьесы-картинны, — создает новый этап усложнений диатоники.

В нижнем пласте фактуры — усложнение гармонического минора. Верхний же пласт пронизан хроматичностью.

Седьмое (условное) проведение рефрена — финальная пьеса «Богатырские ворота» — полное утверждение диатоники.

Итак, ладово-интонационная «атмосфера» самого рефрена во всех его проведениях — это опора на трихордные попевки, натуральная диатоника¹. Она является тем общим фоном, на котором происходит развитие иных контрастирующих ладово-интонационных явлений, связанных с пьесами-картинами, одна из которых — разобранный пьеса «С мертвыми».

Б. Ладово-интонационное строение быстрых пьес (скерцо)

а) «Гном»

Ладовая природа пьесы — гармонический минор с повышенной IV ступенью в сочетании с дорийским и фригийским минором. Это с осо-

¹ Этой ладово-интонационной атмосфере соответствует устойчивый темп, спокойное ритмическое движение.

бой наглядностью выражено в звукоядре второй темы и кульминационном «восклицании» в конце пьесы, а также в заключительном пассаже:



Начальный мелодический оборот — своего рода «рефрен» пьесы:



Широкие ходы, упор в терцию лада образуют скрытое увеличенное трезвучие, содержащее звуки доминанты и тоникки:



Широкие скачки возникают и в другие моменты (например, в центральном разделе пьесы).

Большую роль в пьесе играют две интонации: хроматическое опесание в пределах уменьшенной терции (или энгармонически равной ей большой секунды) и нисходящий хроматизм:





Частые смены темпа и особенно ритмическое многообразие (в том числе и большая роль синкоп) — факторы, несомненно, находящиеся в связи с общей ладово-интонационной «атмосферой» пьесы.

6) «Тюльерийский сад»

Ладовая природа пьесы, несмотря на многократную опору на си-мажорное трезвучие, сложна. Сопоставляемые аккорды не дают ясного ощущения тональности: подводят то к Fis-dur, то к H-dur:



То же можно сказать и о среднем разделе с его зыбкой тональной неопределенностью:



Отдельные гармонические обороты переменного ладового значения объединяются незримым «режиссером» — тональностью Fis-dur. Выявленный через H-dur, он проявляется, между прочим, и в большой роли повышенной IV ступени последнего.

Интонационная основа пьесы — смены терцовых вздохов-восклицаний с «шаловливыми» гаммообразными пробегами.

в) «Балет невылупившихся птенцов»

Ладовая природа пьесы — мажор с обилием хроматических последовательностей. Особо выделяется ход — V—IV повышенная ступени в мелодии:



Трио написано в лидийском ладу с подчеркиванием уменьшенного септаккорда IV повышенной ступени с увеличенной секстой (в виде терцквартаккорда).

Интонационная основа — форшлаги, секунды, восходящие хроматизмы при непрерывном ритмическом движении в быстром темпе.

г) «Лимож. Рынок»

Ладовая природа — натуральный и гармонический мажор, но с обилием хроматических вспомогательных звуков, особо следует выделить мелодический ход — V и IV повышенная ступени:



В «середине» большую роль играют целотоновые образования:



Питонационная основа — сочетание репетиций с секундовыми ходами и гаммообразными пробегами при непрерывном ритмическом движении в темпе *allegretto*. В развивающей части — сочетание повторяющихся терций и секунд.

а) «Избушка на курьих ножках» («Баба - Яга»)

Падовая природа пьесы очень сложна. Хроматические усложнения мажора доводятся здесь до предельной степени.

Раздел «поиски тематического ядра»¹ (восходящие квартовые ходы) одновременно можно назвать и поисками основной тональности:

12 *Allegro con brio, feroce*



После обретения и основной тональности, и тематического ядра:

13 *Allegro con brio*



в развитии последнего возникают обороты Es-dur. Соотношение C-dur — Es-dur — двух крайних точек в стадии поисков (см. пример 12), двух мажорных тональностей на расстоянии малой терции — создает основу для более радикального нарушения диатоники мажорного лада:

¹ Форму «Бабы-Яги» можно именовать «трехфазной», так как ее трудно понять как обычную — простую трехчастную. Ее первый раздел — однофазная форма, с тем отличием, что основное тематическое зерно в ней дано не сначала, а в результате предшествующего «бестематического развития». Схема раздела такова: «поиски тематического зерна» — 32 такта, тематическое зерно — 8 тактов, развитие — 16+18 тактов и заключение — переход ко второй фазе — 20 тактов.



В среднем разделе формы (трио) господствует хроматически усложненный минор — начальный оборот звучит в е-молл с повышенной IV ступенью:



Ладовая природа «Бабы-Яги» в целом резко отличается от ладовой природы предыдущих скерцозных пьес — ни в одной из них не имеется столько неустойчивости, столь сильного нарушения диатоники, столь значительной ладовой неопределенности. Это наиболее сильное нарушение диатоники, с одной стороны, подготовлено теми элементами хроматизма, которые наблюдались ранее, а с другой стороны, является своего рода «подведешем итогов» процесса постепенного ладового усложнения, приведшего в последней быстрой пьесе к наиболее ощущаемому результату, к своего рода «качественному скачку».

Перейдем к выводам о сквозном ладово-интонационном развитии в пределах быстрых пьес (жанра скерцо). Общая ладово-интонацион-

ная «атмосфера» в своем развитии образует некоторое подобие концентрической структуры, соответственно концентричности в расположении пьес по типу содержания (см. выше схему).

Крайние пьесы — «Гном» и «Баба-Яга» — образуют своего рода «арку»: в обоих случаях мы имеем дело с широкими скачками, с резкими сменами тематических образований. Драматизм «Гнома» находит свое отражение в скрытом драматизме трио «Бабы-Яги». Внешнее выражение этого — IV повышенная ступень в миноре и «нисходящий хроматизм». Третья и седьмая пьесы — «Тюльерийский сад» и «Лимож» — также объединены «арочными» связями: налет мягкого юмора присущ обоим пьесам и отражен в шаловливых пробегах шестнадцатыми, быстрых репетициях в гаммообразных фигурах. Находящаяся в центре пьеса «Балет невылупившихся птенцов» образует с «Лиможем» более явные интонационные связи (мелодический ход V—IV повышенная — V ступени в мажоре в высоком регистре при оживленном темпе сближает эти две пьесы, «собственно скерцо»).

Итак, к связям, образующим концентрическую структуру (соответственно концентричности в расположении всех пьес), добавлена связь между пятой и седьмой пьесами:

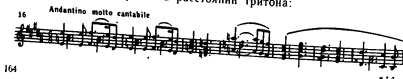


В заключение необходимо отметить явную контрастность интонационного склада разобранных пьес (хроматизм, широкие скачки, мелкие ритмические фигуры) трихордному, ритмически спокойному интонационному строю рефрена.

В. Ладово-интонационное строение и развитие в медленных пьесах

а) «В старом замке»

Ладовая природа пьесы — натуральный минор (gis-moll) с некоторым усложнением в процессе развития в сторону фригийского лада (II пониженная ступень). Отклонение в сторону субдоминанты создает также фригийскую разновидность минора и приводит к близкому соприкосновению аккордов на расстоянии тритона:



Интонационная основа пьесы — напевная мелодика не без участия трихордных попевок с большой ролью начальной «призывной» восходящей кварты и последующими «плотными» секундовыми ходами. Спокойный ритм дополняет картину, создавая художественно оправданную статику.

6) «Было»

Ладовая природа пьесы сходна с предыдущим примером, тот же *gis-moll* с фригийским оттенком и тритоновыми сопоставлениями:



Интонационная основа при сходстве с предыдущим примером во многом нова. К тому же тяжелая аккордовая фактура, создавая ясные изобразительные ассоциации, заключает в себе определенные драматические выразительные возможности, полностью реализуемые в совместном действии всех компонентов музыкального языка.

В дополнение отметим симметрию $a - b - c - c_1 - b_1 - a_1$ первого цельного мелодического оборота этой пьесы:



При этом « a_1 » представляет собой развитие « b ».

в) «Два еврея»

Драматизм пьесы тесно связан с ее ладовым строем, основанным на натуральном и гармоническом миноре с IV повышенной ступенью при фригийском ладе в среднем разделе:

19 Andante Grave-energico

натуральный IV ст

го же

гармония

натуральный минор

средний раздел

фригийский лад

Уже это одно сближает данную пьесу с «Гномом». Кроме того, начальный мелодический оборот (см. пример 4):

20 Andante. Grave-energico

заключает в себе тот же упор в терцию тоники, который знаком нам по «Гному». Далее отметим нисходящий хроматизм в коде пьесы:

21 Andante. Grave
poco ritard.
con dolore

p

Важно отметить и симметрию начального периода пьесы:



Ритм пьесы ярко индивидуален и создает контраст двух разделов, связанный с социальной характеристикой персонажей. Особенно большую выразительную роль играет форшлаг и дробление сильной доли в трио пьесы.

г) «Катакомбы»

Лад пьесы — в основном хроматически усложненный минор с фригийским элементом:



Следует отметить выразительное значение нисходящего хроматизма в басу, вызывающего ассоциации со старинными жанрами¹.

Далее появляется d-moll, то есть минорная тональность на расстоянии малой терции, выявленная через отклонение в ее субдоминанту (g-moll), звучащую на доминантовом басу.

Таким образом, в «Катакомбах» возникает наиболее сильное нарушение диатоники в ряду медленных пьес.

¹ Так, например, аккорды «Катакомб» заставляют вспомнить тему Largo из фортепианного трио Шостаковича. Как известно, эта часть претворяет старинный жанр — пассакалью.

д) «С мертвыми на мертвом языке»

К тому, что было сказано по поводу этой пьесы как варианта рефрена, следует добавить следующее.

Большую роль играет нисходящий хроматизм верхнего голоса, «подтачивающий» и без того нарушенную диатонику нижнего строя. Мельком звучащее «хроматическое опевание» усиливает этот процесс:



Тремоло верхнего голоса играет существенно важную роль в общей «атмосфере» пьесы. Вспомним авторскую ремарку на рукописи: «черепя тихо засветились...»¹. По всей вероятности, тремоло непосредственно и отражает «свечение» — ведь это излюбленный прием Мусоргского, как, например, в соответствующей строфе песни Марфы в «Хованщине».

Перейдем теперь к выводам о сквозном ладово-интонационном развитии в медленных пьесах. Картина здесь сходна с той, что мы наблюдали в быстрых пьесах.

Сходство заключается в заметном нарушении диатоники в «Катакомбах», аналогичном такому же явлению в «Бабе-Яге».

Но есть и отличия: во-первых, начальные медленные пьесы соответственно их лирическому и лирико-драматическому характеру («В старом замке» и «Быдло») в большей степени диатоничны, чем быстрые пьесы. Поэтому сквозное развитие в пьесах изучаемой группы более стремительно, более интенсивно.

Во-вторых, после максимального отхода от диатоники («Катакомбы») происходит некоторое уменьшение роли хроматизма — отход на позиции, близкие позициям пьесы «Два еврея», что в результате создает подобие незамкнутой волны.

¹ См. издание «Картинок с выставки» под редакцией П. Ламма — М. Мусоргский. Полное собрание сочинений, т. VIII. М.—Л., 1939, стр. 150.

Интонационные «арки» внутри медленных пьес просты. Самые типичные из «арочных» связей можно отметить в пьесах «В старом замке» и «Быдло» (вспомним, какую роль в них играет II пониженная ступень и отклонение в субдоминанту).

Подобные добавочные связи и скрещивания внутри цикла усиливают его единство.

Большую роль играет также концентрического типа связь между крайними пьесами — «В старом замке» и «С мертвыми на мертвом языке», — в них преобладает звучание *pianissimo*, общая мягкость, отмеченная при анализе статика.

6. Сквозное развитие. Связи между тремя группами

Необходимо также отметить межгрупповые интонационные и структурные связи.

Рефрен связан в основном с медленными пьесами. Интонационные связи с пьесами «В старом замке» и «Быдло» заключаются в большой роли в них трихордности.

Обращают на себя внимание и структурные связи — симметричная структура «собственно тематического зерна» (первого двутакта) «Прогулки» отражена в симметричности начальных построений пьес «Быдло» и «Два еврея». Однако и здесь наблюдаются значительные отличия. Если в «Прогулке» симметрия распространяется на лаконичную двутактовую ячейку, то в двух других пьесах она охватывает более развернутые построения, что связано с краткостью рефрена и большей масштабностью пьес.

Связи между рефреном и быстрыми пьесами очень слабы и носят случайный характер, что, естественно, проистекает из резкого образно-жанрового контраста этих двух групп пьес.

Связи между двумя видами пьес-картин более наглядны и основаны прежде всего на ладовой общности всех пьес драматического характера. Это пьесы — «Гном», «Два еврея», «Катакомбы», «С мертвыми на мертвом языке».

Их объединяет (как это отчасти указывалось выше) следующий комплекс интонационных и ладовых явлений: минор с повышенной IV ступенью, фригийский минор, нисходящий хроматизм, хроматическое опавение.

Напомним также и о конкретных связях — упор в терцию тоник и с подчеркиванием IV повышенной ступени в пьесах «Гном» и «Два еврея».

К этому надо добавить сходные регистровые противопоставления внутри этих двух пьес, близкие бемольные тональности.

Основной контраст, определяющий единство ладово-интонационного разлития, — это контраст чистой в основном диатонички натурального мажора рефрена¹ и разных видов хроматических нарушений натуральных мажора и минора в пьесах-картинах; контраст трихордной структуры рефрена и хроматизма пьес-картин.

Борьба двух сфер приводит к усилению натиска хроматизма и к «штурму» изначальной чистой диатонички и трихордности рефрена. «Штурм» достигает наибольшей силы в пьесах «Катакомбы», «С мертвыми» и «Баба-Яга». В последней на длительном протяжении, на звучании *fortissimo* при оживленном ритмическом движении бушуют силы, пытающиеся «взорвать» диатоничку рефрена, диатоничку основного интонационного фона «Картинок с выставки». Этот бушующий поток с огромной силой вторгается (цезура между пьесами отсутствует) в финал цикла и тут же превращается в свою противоположность — в динамизированную и окончательную репризу изначальной чистой диатонички и трихордности. Так борьба диатонической основы цикла с «враждебными» силами превращает последние в силы «творческие», способствующие воссозданию начального тезиса на более крепкой основе. В этом и заключаются сущность и логика ладово-интонационного сквозного развития.

Финал цикла — «Богатырские ворота», как об этом уже говорилось, синтез предыдущего развития. Но первая тема финала основана на чистой диатоничке, что видно хотя бы из полного отсутствия в нотном тексте случайных знаков альтерации. Интонационная близость «Протулке» также ясна — обе пьесы объединяет наличие трихордных попевок, торжественно-эпический характер музыки.

В качестве «середины» двойной трехчастной формы звучит музыка церковного характера — в первый раз приглушенная, во второй раз звучащая *fortissimo*. Ладовый склад этой музыки можно отнести к ряду той особой формы диатонички, в которой каждый оборот диатоничен, но процесс развития вовлекает ряд тональностей, близких друг другу, однако в конечном счете сильно раздвигающих начальную ладовую тональность, что было отмечено при анализе рефрена.

После второй «середины» наступает зона новых фактурных образований — имитация колокольного звона. Здесь Мусоргский создает новую ладовую «атмосферу», чем в других подобных примерах. Если

¹ Как было сказано, ладовое развитие в проведениях рефрена направлено от диатонички натурального мажора к его модификациям и обратно. Но основа рефрена — диатоничка натурального (ионийского) мажора.



В сцене у Василия Блаженного из «Бориса Годунова» контраст между образной сферой Юродивого и Бориса создается, помимо остальных средств выразительности, определенными фактурными и оркестровыми средствами; неожиданное появление Des-dur'ного квартсекстаккорда при новой фактуре производит очень сильное впечатление. Аналогичных примеров можно привести немало, стоит указать хотя бы на изобразительное значение фактурного варьирования в песне Варлаама.

В «Картинах с выставки» фактура — также важнейший формообразующий фактор. Большую роль в сквозном развитии сюжета играет контраст регистров смежных пьес, сила которого возрастает к концу цикла. Особенно ясно его воздействие в тех случаях, когда две соседние пьесы-картины соединяются без перерыва с помощью аттакса.

Отметим противопоставление высокого регистра «Балета невылупившихся птенцов» и низкого регистра непосредственно следующей пьесы «Два еврея». К этому присоединяется контраст собственно фактуры. Далее резко различны между собой и три идущие подряд пьесы: «Лимож», «Катакомбы» и «С мертвыми на мертвом языке».

Принцип перехода от первой из отмеченных выше пьес («Лимож») ко второй повторяется при переходе от «Бабы-Яги» к финалу — тот же тип фортепианного изложения — перемежающиеся удары правой и левой руки, образующие пышный каскад звучаний.

7. Заключение

Весь цикл «Картинок с выставки» можно разбить на ряд крупных разделов. Грань между первым и вторым проходит между пьесой «Быдло» и четвертым проведением рефрена. Здесь образуется, как было сказано выше, резкий тональный скачок — gis-moll — d-moll,

начало второго раздела создает заполнение этого скачка. В этом месте находится грань между субдоминантовой и доминантовой тональными сферами. После четвертого проведения рефрена начинает проявляться тенденция к большей слитности.

Четвертое проведение рефрена в гармоническом миноре — начало «возмущений» — первое проявление «влияния хроматических нарушений диатоники и минора пьес-картин на чистую диатонику и мажор рефрена. Грань между вторым и третьим разделами — пятое проведение рефрена в его начальной тональности B-dur с идущей след за ним пьесой-картиной «Лимож» в основной тональности цикла Es-dur, играющей роль тональной репризы.

Перенос с известной осторожностью и условностью закономерности нециклических форм на циклическую, можно сказать, что «реприза» в данном случае носит неустойчивый характер, является «продолжением развития»¹, так как после нее начинается та область «шторма», о которой было сказано выше. В силу этого, если раздел «Картинок с выставки» от четвертого до пятого проведения рефрена можно считать как бы первой серединой, то область «шторма» — вторая середина. В этом случае «Богатырские ворота» совмещают в себе черты коды с образно-жанровой «замещающей» репризой, а структура сюиты приближается к двойной трехчастной форме.

Итак, в результате анализа можно сформулировать следующие факторы «циклического единства» сюиты «Картины с выставки»:

1. Сквозное развитие в структурном плане — от расчлененности к большей слитности.
2. Сквозное развитие в плане ладово-интонационном на основе контраста диатоники и трихордности рефрена с разными формами их хроматического усложнения. «Шторм» диатоники к концу цикла.
3. Обобщающий синтезирующий и суммирующий финал.
4. Наличие общей динамической кульминации цикла.
5. Концентричность в расположении пьес-картин.
6. Организация цикла по подобию нециклической двойной трехчастной формы.
7. Внедрение рефренности в сюиту, наличие «арок», интонационных связей.

В двух последних, чисто композиционных факторах проявляются закономерности, влияние которых можно проследить во многих циклических произведениях XIX века, выходящих за пределы норм строго урегулированной симфонии или сонаты.

Речь идет не только о проникновении рефренности или образовании двойной трехчастности. Единое непрерывное сквозное развитие, нали-

¹ См.: Л. Мазель. Строение музыкальных произведений. М., 1960, стр. 159.

ние общей кульминации в сюите Мусоргского — также факторы, в первую очередь присущие нециклическим формам.

Внедрение закономерностей нециклических форм в формы циклические — один из важнейших принципов организации последних. Он возник к середине XIX века в результате чрезвычайного расширения их образного содержания, насыщения программностью. Эти явления повлекли за собой рост самостоятельности частей цикла, увеличение их числа, обострение контраста, а также более свободную общую композицию всего цикла.

Все это, в свою очередь, вело к усилению расчлененности цикла и требовало для ее преодоления более глубокого воздействия факторов, способствующих единству формы. Одним из возможных решений проблемы и является использование самых простых, но и самых действенных, безусловных закономерностей, присущих нециклическим формам, что и было использовано Мусоргским, но в особом, неповторимом творческом решении, приведшем к сквозному композиционному развитию, связанному с модуляцией и бифункциональностью в области формы.

В анализируемом произведении стимулом такого рода процесса движения формы становится принцип совмещения функции части сюиты с функцией рефрена, что, как было сказано, превращает сами пьесы-картины в рондовые эпизоды. Поэтому совмещение функции пьесы-картины «С мертвыми» с функцией данного конкретного рефрена («Прогулки») образует новое звено в раскрытии принципа совмещения функций, создается своего рода «переходящий рефрен»¹, воспроизведенный в сюите в двух стадиях: вторая из них — появление «замещающей репризы («Богатырские ворота»)). Но это лишь один из моментов движения формы в «Картинках с выставки». Еще более важна композиционная модуляция из циклической формы в контрастно-составную, в чем убеждают все данные анализа.

До появления пятого проведения рефрена, кончая пьесой-картинной «Два еврея», образно-тематическое развитие в «Картинках с выставки» шло сюитным путем, но после пятого проведения, начиная с «Лиможа», оно переходит (модулирует) на путь контрастно-составной формы. Один из признаков этого — отмеченная выше слитность всех разделов. Другой признак — незавершенность формы пьес «Лимож» и «Баба-Яга». Результат композиционной модуляции — сюита, вмещающая в себя как свою часть раздел, написанный в контрастно-составной форме. К этому определению следует добавить: сюита, совмещенная с чертами

¹ Термин В. Цуккермана, означающий переход функции рефрена в данном произведении к другой теме (см. «Рондо в его историческом развитии», рукопись).

рою. Так в этом произведении Мусоргского проявляются два принципа движения формы: композиционная модуляция и совмещение функций. Отмеченная ранее грань (начало второго раздела — четвертое проведение рефрена) остается в силе — она сигнализирует о блиском переходе к контрастно-составной форме.

Отмеченная выше незавершенность «Лиможя» и «Бабы-Яги» связана с внедрением в фактуру пьес виртуозных каденций, о которых было сказано выше, возникающих в моменты резких сдвигов в развитии содержания «Картинок с выставки». Первый сдвиг — переход от жизнерадостности «Лиможя» к трагизму «Катакомб», второй — от драматизма «Бабы-Яги» к эпической гимничности «Богатырских ворот».

В некоторых произведениях Шопена нарастание пафоса радости приводит к неожиданной трагической развязке (предкововые нарастания в Третьем скерцо, Четвертой балладе). В других возникает обратный процесс: нарастание драматизма приводит к жизнеутверждающему выводу (Третья баллада). Первый вид драматургического перелома более типичен для Шопена. Его имеет в виду Л. Мазель, когда пишет: «...в начале произведения преобладает элемент эпический (или лирико-эпический), а в конце — драматический (или лирико-драматический), и это, естественно, ведет к большей непрерывности «действия» во второй половине произведения»¹.

В «Картинках с выставки» «непрерывность действия во второй половине произведения» также возрастает — об этом было уже сказано неоднократно. Но, в отличие от Шопена, Мусоргский создает не один, а два перелома в двух противоположных направлениях, этим самым открывая новый метод обобщения². Воплощая глубокие, коренные и при этом полярно противоположные типы жизненных процессов, композитор достигает небывалого по широте охвата действительности и лаконизму запечатления драматургии жизненных конфликтов. Вывод же — широкий разлив радостного общенародного торжества отвечает объективности образов и общему идейному аспекту произведения Мусоргского, лежащего в русле идей шестидесятников.

Два противоположно направленных сдвига играют решающую роль в композиции «Картинок с выставки». Это — особая, новая форма превращения драматургического приема на основе принципа «предварительного отведения действия в сторону, противоположную той, где лежит истинная цель». Автор этой формулировки Л. Мазель в тезисах доклада на юбилейной сессии, посвященной столетию Московской кон-

¹ Л. Мазель. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена. «Фридрих Шопен». М., 1960, стр. 185.

² Высказанная мысль ни в коем случае не посягает на эстетическое совершенство Шопена. Оно остается в данном случае непревзойденным.

серватории, пишет: «...общий художественный эффект усиливается, если у воспринимающего сначала создается впечатление, будто верх должен взять не тот из противоборствующих элементов, который победит на самом деле»¹.

Согласно воззрениям Л. Мазеля, этот прием — проявление существенного принципа художественного воздействия не только в музыке, но и в других искусствах.

Другой существенно важный принцип, «принцип множественного и концентрированного действия», означающий, что «существенный художественный результат, важный выразительный эффект... обычно достигается с помощью не какого-либо одного средства, а нескольких средств, направленных к той же цели»², — проявлен в композиции «Картинок с выставки» особенно наглядно.

Внедрение принципа нециклической формы в циклическую, рондо-логию и двойной трехчастности в сюиту — первое звено в цепи этих средств. Дальнейшие звенья — превращение рефрена в переходящий рефрен и связанная с этим композиционная модуляция от сюиты к контрастно-составной форме. Это первое последствие внедрения принципа нециклической формы в циклическую — ведь контрастно-составная форма занимает промежуточное положение между ними, давая возможность ярче, чем в цикле, проявиться принципам сквозного развития и одновременно не лишая композицию контрастов циклического типа. Возникающее сквозное развитие, в свою очередь, сливает отдельные этапы формы, так как две предфинальные кульминации-каденции (в пределах возникшей контрастно-составной формы) образуют зону композиционной подготовки последней высшей финальной кульминации. Так возникает единая волнистая линия восходящего композиционно и связанного с ним ладово-интонационного развития от «Прогулки» к «Богатырским воротам». Вся эта цепь объединенных друг с другом факторов и создает ту особую индивидуальную форму циклического единства, которая была найдена Мусоргским специально для данного произведения. Отдельные разрозненные впечатления от картин Гартмана создали нарастающий по своей интенсивности ток творческой фантазии композитора, которая сквозь конкретность живописных объектов посредством «магического кристалла» художественного общения увидела цельность, неразрывность и закономерность жизненных процессов. Такова суть «творческого открытия», которое определяет эстетическую ценность «Картинок с выставки» Мусоргского.

¹ Аналогичная мысль высказана Л. Мазелем в статье «Эстетика и анализ», «Советская музыка», 1966, № 12, стр. 29.

² Л. Мазель. О двух важных принципах художественного воздействия, «Советская музыка», 1964, № 3, стр. 49.

Густав Малер. Начало пути

Вместе с именем Густава Малера в искусство музыки вошло нечто совершенно новое, такое, чего прежде музыка не знала. Это «ничто» смущало, настораживало. Симфонии Малера, уже начиная с Первой, представлялись непомерно длинными, малоприятными звуковыми глыбами, непонятными философскими трактатами, автор которых зашифровал свои мысли нотными знаками. К тому же в этом неудобном и трудновыносимом искусстве чувствовалась какая-то пугающая правда и устрашающая подлинность: казалось, из-за нотных знаков выглядывала сама жизнь, со всем тем, что именовалось «противоречиями»: нищетой, голодом, страхом, одиночеством, несчастьями, болезнями... Это шокировало. Публика, заполнявшая ложи и партер на премьерах симфоний Малера, не желала правды, боялась жизни, жаждала спокойствия. Для искусства, отвлекавшего ее от беспробудной духовной спячки, для искусства, понять которое можно было лишь ценою отказа от привычной жизненной рутины, публика эта нашла снобистское словечко — «вульгарность». Малер был объявлен «вульгарным» и «банальным». Бранные клички надолго пристали к благородному искусству великого человеколюбца. Но он писал не для снобов. Его волновала совсем другая часть человечества: страдающая, поверженная, обделенная. Для нее он писал мелодии полноводные и мощные, как океан. Эта часть человечества, не подозревавшая о существовании «банальностей», хорошо тем не менее знала горький вкус нужды и горя, а значит, умела ценить гуманность, добро и сострадание: она услышала музыку Малера, музыку, упорно пробивавшуюся к своему слушателю сквозь толстые стены непонимания и недоброжелательства, какне были воздвигнуты раздраженным обывателем вокруг творчества художника-бунтаря. Да, в каждом такте музыки Малера живет бунт: против человеческого страдания и рабства, против косного и неправого

устройства мира. С этим Малер вошел в искусство, это составляет смысл его творчества, как он и сам признавал не раз.

Каждый художник приносит в мир новое: это новое — он сам и его время. Малер — из тех художников, которые умели не соглашаться со временем, бунтовать против него. И тем не менее его искусство, при всей своей широте и общечеловечности, точно вписывается в эпоху, которая живет в литературе и философии конца XIX — начала XX века. Именно музыка Малера с величайшей силой выражает главное: тревоги, напряженность, взрывчатость этого времени.

«Взрывы» времени подрывали основы когда-то мирного искусства, лишая его гармоничности.

Быть может, именно у Малера музыка впервые в такой степени перестает быть «гармоничной». Искусство Малера впервые в таком широком охвате, в таком философском постижении (и в таком художественном выполнении) ставит перед музыкой задачу выявления и осуждения зла. Художник порою словно превращается в воина. Он негодует, проклинает, а исчерпав эти средства, смеется горько и язвительно, показывая мир будто в кривом зеркале, до неправдоподобия «острая» действительность во имя правды. Кажется, будто композитор спасается в стихии смеха: сатира, насмешка, гротеск, уничтожающая ирония — все это воплотилось в музыкальные образы огромной бичующей силы. Музыка Малера звучит протестующе, взрываясь гневом, отчаянием, нетерпением (вспомним финал Первой симфонии, — по определению автора — «воплъ, обращенный к небесам»). Быть может, это больше всего раздражало современного художнику буржуа. Композитор словно населил музыку какими-то неведомыми демонами, которые угрожали благополучию и безопасности, устоявшемуся миру традиций, стяжательства, низменных интересов, стадности — тому образу жизни, который заклеил в современной Малеру немецкой литературе, и больше всего — в творчестве его младшего современника Томаса Манна, художника, в немецком искусстве наиболее ему близкого по направленности и по манере. Та уничтожающая ирония, которая воздвигает перед нами галерею гримасничающих, топающих, жестикулирующих масок в средних частях симфоний Малера (уже начиная с Первой), породила и образы многих романов и новелл Томаса Манна; к этому благополучному, жующему и чавкающему миру писатель (новелла «Тристан») обращается со следующими словами: «Знайте, что я ненавижу Вас... как ненавижу ту жизнь, которую олицетворяете Вы, пошлую, смешную и тем не менее торжествующую жизнь... Ваш ребенок, Ваш сын процветает, живет, торжествует. Возможно, он продолжит дело и жизнь отца и станет таким же преуспевающим, торжествующим, подчитывающим, пишеварящим буржуа; может быть, станет солдатом или чиновником — бессмысленным, исправным, послушным орудием государства; в любом

случае — бездушным, нормально функционирующим существом, практичным и бессердечным, сильным и глупым». В 1902 году, когда Т. Манн написал свою новеллу, Малер был автором пяти симфоний и трех вокальных циклов. Герой его произведений мог бы обратиться к миру с теми же словами, что и герой новеллы «Тристан».

Но не только с этим.

Рядом с «позней отрицания» музыка Малера выдвигает еще одну сферу — позицию утверждения неизбежной красоты жизни, природы вообще, человеческой природы. И вот это-то делает искусство Малера неуязвимым для разрушительного воздействия времени, неизбежной и непреходящей ценностью. Начиная с Первой симфонии этот важнейший мотив его творчества, это артистическое *credo* проводится четко и последовательно. И здесь художник также сближается с лучшей, передовой литературой века — немецкой и зарубежной.

Вопрос о связях Малера с литературой и философией неизбежно возникает при самом поверхностном знакомстве с его творчеством. И дело даже не только (и не столько) в литературной программности его симфоний, не в том, что композитор в какой-то момент не мог обойтись без воздействия слова. Литературен, беллетристичен сам подход Малера к материалу, сам художественный прием, положенный в основу его симфоний — «программных» и «непрограммных», «бестекстовых» или использующих словесный текст. Беллетристична художественная манера Малера. Его симфонии — это романы в звуках, повести, широко развернутые литературные «эссе», где автор попеременно выступает то как рассказчик, то как публицист... Одним из таких «романов» и стала Первая симфония. Автор, сочиняя ее, несомненно, имел в виду «героя» произведения — героя драмы в самом тесном литературном значении термина (как известно, Малер хотел дать симфонии название «Титан»). Этот сформировавшийся герой, с которым композитор не расставался долго, который «рос» от симфонии к симфонии, имеет биографию. Ее первые главы — цикл «Песни странствующего подмастерья». Следующие — Первая симфония, которая, наряду с общими чертами симфонической концепции, несомненно, несет в себе начало литературно-повествовательное: это как бы роман, распадающийся на несколько разделов или частей; причем внешние симфония сохраняют черты общепринятого четырехчастного цикла. Последующие симфонии — Вторая, Третья, Четвертая — постепенно уже разрушают эту схему, давая всякий раз новое решение. На каждую из симфонических концепций Малера существенно влияла форма литературного романа. Интересные результаты, в частности, дают наблюдения над финалами. Так, например, часто симфония-повесть или симфония-драма завершается поэмой, притчей или философским — не побоимся этого слова — трактатом (разумеется, философское высказывание художника —

это прежде всего высказывание художника). Например, финал Четвертой — детская притча, невольно заставляющая вспомнить последнюю главу романа «Братья Карамазовы», где звучит хор детских «чистых голосов» (также своеобразная притча). Вообще тема «детей» и «детства» у Малера во многом перекликается с «детской лирикой» у Достоевского.

Творчество композитора «сопрягается» с творчеством многих крупнейших художников его времени: не ближе всего ему, думается, гуманизм русских: Льва Толстого, Достоевского — более всего и прежде всего Достоевского. Этическая основа творчества великого русского писателя, его страстные поиски истины, гармонии, его мятая душа — все это составляет основу мировоззрения и этики также и Малера. В своем предисловии к изданию писем Малера его вдова Альма Мария Малер пишет, что композитор переложил на язык музыки основной, главный жизненный вопрос творчества Достоевского: можно ли чувствовать себя счастливым, если в мире находится хоть одно страдающее создание? Может ли быть достигнута мировая гармония, если в самом отдаленном уголке земли слышится хоть один крик о помощи? Эта поразившая его идея, которую в наиболее впечатляющей для себя форме композитор нашел в романе «Братья Карамазовы» (по свидетельству Альмы Марии Малер, его любимейшем произведении), сделалась ведущей идеей всей его жизни, нервом творчества¹.

Разумеется, композитор обращался и к немецкой литературе — достаточно вспомнить его вокальные циклы и некоторые симфонии, например грандиозную Восьмую симфонию, где использована вторая часть «Фауста» Гете (это произведение также «помогло» композитору своему и вновь поставить «вечные» вопросы жизни). И все же в творческой биографии Малера едва ли не самую большую роль играет великий заступник униженных и оскорбленных — его беспокойный дух вечно бодрствует на страницах партитур композитора.

¹ «Братья Карамазовы», ч. II, гл. IV: «Не хочу гармонии, из любви к человечеству не хочу!» «...если страдания детей пошли на исполнение той суммы страданий, которая необходима была для покупки истины, то я утверждаю заранее, что вся истина не стоит такой цены».

Интересно отметить здесь, что Достоевский был высоко ценим Эйнштейном, который также особенно любил роман «Братья Карамазовы». «Достоевский дает мне больше, чем любой ученый», — сказал как-то Эйнштейн. — Он вызывает у меня этическое порыв такой непреодолимой силы, какой возникает от истинного произведения искусства» (Карл Зелиг. Альберт Эйнштейн. М., 1964, стр. 95—96. См. также статью проф. Б. Г. Кузнецова «Эйнштейн и Достоевский» в книге «Этюды об Эйнштейне», М., 1965). Эти слова перекликаются с известным малеровским замечанием, адресованным Шёнбергу: «Как, Шёнберг? Ваши ученики не знают Достоевского? Да ведь это поважнее контрпункта!» (в кн.: Richard Specht, Gustav Mahler, Berlin, 1916).

Первая симфония (1888), которой открывается путь Малера-симфониста, впервые сформулировала жизненную программу художника, его творческое credo. «...Словно могучий водопад, словно горный поток, хлынувший через шлюзы, прорвалось, вырвалось это из меня, — писал Малер другу спустя несколько дней после окончания симфонии. — Быть может, я расскажу тебе когда-нибудь, как это все происходило»¹.

Все главные элементы малеровского творчества, все «начала» его художественной жизни, истоки заложены здесь. Литературен замысел симфонии, литературны образы, литературен герой (разве не о нем повествует юношеский цикл — «Песни странствующего подмастерья»? — юноша, едва вошедший в мир. Но он пришел после трудного странствования, с тяжелой ношей первых трагических переживаний, первых вопросов, первых бурь и потрясений).

Четыре части симфонии образуют тот неповторимый малеровский мир, который он, по своим словам, заново создавал в каждой из своих симфоний.

Первая часть — начало повествования, неторопливо разворачивающего путевые картины, солнечный ландшафт, — кажется, будто речь идет о каком-то летнем странствии, о родных горах, о жизни, начинающейся светло.

Вторая часть — также весьма характерная для Малера картина безоблачного веселья (то ли народная пляска, то ли уличная жанровая сцена): впоследствии сцены такого рода будут трансформироваться: уже во Второй симфонии подобного рода идиллию автор объяснит как «воспоминание», «солнечный миг, чистый и безмятежный, из жизни моего героя» («ичем же омраченное воспоминание проникает Вам в душу, как солнечный луч, — и Вы почти забываете о действительности»²).

Первые «сигналы бедствия» мы услышим в третьей части. Четвертая же развернется в трагедию, по значению равную предыдущим частям. Знаменитая третья часть создавалась, по признанию самого композитора, под воздействием гротесковых образов: «...дело обстоит так, что я, действительно, получил толчок к ее созданию извне от известной детской картинки («Похороны охотника»³). Но в этом месте симфонии безразлично, что именно изображено: важно только общее настроение... жуткое, ироническое, гнетущее уныние траурного марша»⁴. Эта часть — начало целого этапа музыкальной истории, открытие в

¹ Письмо к Ф. Лёву. Не датировано. Относится к марту 1888 года, то есть к самой близкой к окончанию Первой симфонии поре. Цит. по изданию: Gustav Mahler. Briefe. Paul Zsolnay Verlag, Berlin—Wien, 1925. Перевод мой. — Е. А.

² Густав Малер. Письма. Воспоминания, М., 1964, стр. 191.

³ На картине изображено, как мыши хоронят kota.

⁴ Густав Малер. Письма. Воспоминания, стр. 187.

музыке новой интеллектуальной области — иронии, гротеска, пародии как средства познания, изображения и, в конечном счете, гневного осуждения. Здесь искусство Густава Малера смыкается с искусством Томаса и Генриха Маннов (особенно Томаса Манна) и Ф. Кафки. Гневные, обличительные образы, подчас «выворачивающие наизнанку» действительность, создают при этом более высокую ступень «накала», атмосферу более высокого интеллектуализма. Это вызывает к жизни и «большой накал» нежности: отсюда — сила малеровских лирических образов. После жутковатой иронии третьей части следует трагедийная четвертая, где художник поставил основной вопрос всей своей последующей творческой жизни. В финале мы находим самые светлые и возвышенные образы малеровских симфоний, гармония которых словно растворяет все преходящее. Такова побочная партия, концепция которой во многом перекликается с типичными антитезами некоторых произведений Достоевского¹: жуткое, страшное, мрачное — и противостоящее ему светлое, возвышенное, «женское» начало. В самой драматургии смен частей третьей и четвертой содержится «зерно» такой концепции. Из мрачной, «сатанинской» третьей вырастает нечто человечески-возвышенное, как объяснял сам автор: «...внезапно, как молния из темных туч, вырывается четвертая часть. Эта последняя часть — просто крик раненного в самую глубину сердца, крик, которому предшествует жуткое, ироническое, гнетущее уныние траурного марша»².

Первая симфония, воплощающая основные проблемы малеровского творчества, — в наибольшей степени автобиографическое его сочинение. Внешним толчком к ее созданию (как и цикла «Песни странствующего подмастерья»³) послужила ранняя неразделенная любовь, пережитая Малером со всей силой и остротой шубертовски-жан-полевого героя. Два его ранних произведения с огромной силой воплощают образ художника-бунтаря, одинокого в хищном мире, его разлад с ним, его борьбу, его примирение — он обращается к природе, к ее вечной целительной красоте («Я восстал против всего мира», — восклицает композитор в одном из писем той поры).

Но, чтобы познакомиться с художником поближе, вернемся к началу 80-х годов; представим себе жизнь Малера в ту пору, а также его самого. Заглянем на чистенькие, аккуратные улочки тихого провинциального Ольмюца, каким он был около ста лет назад, когда двадцатидвухлетний капельмейстер писал со своей Михазельгассе, 1, отчаянные письма друзьям; вступим мысленно на широкие, прямые про-

¹ См. выше, стр. 180.

² Густав Малер. Письма. Воспоминания, стр. 187.

³ Не будем останавливаться на общезвестной тематической музыкальной связи вокального цикла с Первой симфонией.

спекты Лейпцига, где он изнывал от тоски и одиночества спустя несколько лет после разлуки с Ольмюцем; побываем в уютном зеленом Касселе. Повсюду чинная буржуазная добпорядочность набосила непроницаемый покров «благопристойности» на лица и мысли людей, на правильно распланированные улицы, на солидные буржуазные дома с нарисованными, обнесенными чугунными решетками, с внушительными парадными входами. За дверьми буржуазных домов протекала солидная размеренная буржуазная жизнь: точно отмеренное количество мыслей для каждого, раз навсегда установленный распорядок чувствований, точно приуроченные к определенному случаю и точно выверенные эмоции — такова была внешняя оболочка существования, некий конечный ритуал, давно переставший скрывать за собой присутствие жизни, давно превратившийся в самоцель. Разумеется, всякое живое движение, любое яркое проявление личности, смелая попытка осмыслить жизнь принимались враждебно: ведь они подрывали основу обывательского благополучия, для которого издавна не было врага страшнее волевой мысли.

И в этот-то мир, где правил стяжательство и бессердечие, художник вторгался своим искусством, тревожа и разрушая его. Томас Мани, характеризую ту далекое время (Томас Мани, который был моложе Г. Малера на 14 лет, начинал свой жизненный путь, когда автор «Песен странствующего подмастерья» приступал к Первой симфонии. Тем не менее эпоха заката и распада «буржуазного процветания» в Европе нашла замечательное отражение в ранних произведениях писателя: романе «Будденброки», где оживает жизнь провинциального немецкого города малеровских времен, в новеллах «Маленький господин Фридеман», «Тонно Крёгер», «Тристан» и других), пишет, что «основой империи», «как и всей той эпохи», «являлся буржуазный покой», а «главной опорой империи было бюргерство». «Я еще помню, как в Мюнхене последняя, украшенная флажками конка въезжала в свою усыпальницу... Я был свидетелем того, как керосиновую лампу заменило электрическое освещение, как электричество вытеснило белое пламя газовых фонарей и газовый свет на театральной рампе... На моих глазах появился «бицикл», названный в Европе велосипедом... Человек казался на этом велосипеде обезьяной, усевшей верхом на высоком верблюде... У нас его называли «сэйфти», что означает в переводе «безопасность». Вообще «сэйфти» был лозунгом того времени... «Безопасность» и «гарантированные вклады» были во времена моей юности отличительной чертой и жизненной основой эпохи, казавшейся тогда неизменной. И все же — хотя рядовой бюргер и не замечал этого — жизненная основа эпохи была уже затронута распадом». Вспоминная далее время, которое было началом его жизни, а также началом творческого пути Малера (речь идет о 70—90-х годах прошлого века), Мани продол-

жает: «Она (эпоха. — Е. М.) подвергалась многим атакам, хотя атаковали ее не столько с политических позиций — социал-демократия, некогда столь пугавшая бюргеров, сама все больше обуржуазивалась, — сколько с позиций интеллекта, искусства, морали и эстетики»¹ (разрядка моя. — Е. М.).

Вот таким «атакующим искусством» для европейской жизни последней четверти века были симфонии Густава Малера, его песенные циклы, все, что он делал и сделал. (Его деятельность тирижера с самых первых шагов и до последних оттого и была так непонятна обывателям-буржуа, что великий музыкант как шквал обрушивался на косность традиций, застой мысли, лень и безликость чувства. И сам он — в ту пору мятежный юноша, олицетворение жизни, ее молодости и силы, — был для благополучных граждан Ольмюца, Касселя, Лейпцига и других пришельцем, странником, чужаком.)

Его беспокойный ум не желает «принимать мир таким, каков он есть», его совесть художника встает против страдания обездоленных, горя и нужды; его сердце безраздельно отдано несчастным и обиженным; кроме того, оно постоянно открыто для друзей, для всякого сильного и светлого чувства. В юности, оторванный от семьи и друзей своей скитальческой жизнью, Малер особенно глубоко предан им; его чувства горячо изливаются в письмах, для которых он всегда выкраивал время, несмотря на то, что трудная жизнь так мало оставляла свободных минут, несмотря на то, что ему так редко удавалось взяться за перо для осуществления своих замыслов: от некоторых из них пришлось отказаться с горечью и тяжелым сердцем — служба в театре отнимала слишком много сил.

Но свою дирижерскую работу Малер любил. Он погружался в партитуры Вебера, Бетховена, Вагнера, Моцарта с благоговением и восторгом. Постановки «Тангейзера», «Лоэнгрина», «Фиделио» были праздником для молодого маэстро. Помимо этого, он был удивительно широк и благожелателен в своих художественных симпатиях, не чужаясь малоизвестных имен и произведений, умея сообщить даже посредственным сочинениям красоту подлинного высокого искусства. Его бескорыстное служение делу, «одержимость искусством» поражают многих окружающих. Но как часто эта одержимость вместе с другими свойствами его замечательной натуры — юношеской чистотой и цельностью, вдохновенностью — пробуждают в обывателе протест, подозрительность, воспринимаются как чудачество или вызов, «подрывание основ». Вероятно, именно в юности этот разлад с внешним миром был особенно мучителен для молодого мастера. И именно в юности определилась глубокая черта, отделившая художника от гнетущей действ-

¹ Т. М а н. Мое время. «Новый мир», 1955, № 10, стр. 227—228.

нительности «капитализировавшегося мещанства», от нудной, бессмысленной и бессердечной жизни буржуазного города.

Первая симфония врывается в сознание слушателя, тревожа и побуждая его мощью заключенных в музыке стихий. Как полный очарования и надежды крик о помощи, как бунт могучих молодых сил вырастает перед нами эта поэма о грозовой поре — юности художника. Она автобиографична, и не только потому, что навеяна событиями жизни художника; вместе с «биографией фактов» здесь живет «биография века». Если вернуться опять к Томасу Манну, то здесь уместно будет вновь вспомнить его слова: «Я свято верю в то, что мне достаточно рассказать о себе, чтобы заговорила эпоха, заговорило человечество, и без этой веры я отказался бы от всякого творчества. «Королевское высочество» — не произвольно выбранный сюжет, на котором я собирался изощряться в искусстве, по своей неосведомленности не имея на то права. Нет, по мере сил стремясь вместе с немногими писателями облагородить и возвысить немецкий роман, я и на этот раз говорил о своей собственной жизни»¹.

«Странствующий подмастерье» начинался в местах малеровской юности — Ольмюце, Иглау, Лейпциге, в Касселе, где он снимал бедную комнатку на втором этаже дома по Карлштрассе. Пролетел день, а с ним — репетиция и спектакль. Дирижер возвращался домой. Его встречала тишиной пустая комната. И он присаживался к столу:

«Благодарю, милый Фриц! Спасибо тебе за твои милые писания! — У меня все так же, как у тебя! К несчастью, я не могу удерживать мимолетные и ускользающие часы моей жизни; приходится прощаться со многими.

Не можешь ли ты прислать мне какое-нибудь чтение? Ты удовлетворишь мою насущнейшую потребность!

Горные духи более меня не посещают, так как убедились, что снова будут выпровождены².

Как часто я вспоминаю с самой глубокой тоской нашу первую прогулку в Гейлигенштадт и все остальное...»³

Таково почти обычное состояние духа молодого музыканта, скитающегося на чужбине, вдали от друзей и семьи. Не напоминает ли это судьбу его любимых героев? А сам он, мечтатель и бунтарь, фантазер и труженик, в ту пору — подмастерье, потом — замечательный мастер, — не является ли он законченным литературным типом и героем, героем реальным, не придуманным. Но вот высказывается сам

¹ Т. Манн. По поводу «Королевского высочества». Собрание сочинений, т. 9. М., 1960, стр. 35—36.

² Намек на неосуществленный замысел — оперу «Рюбальц».

³ Gustav Mahler. Briefe, стр. 24—25.

Малер, исповедуется не в звуках — словами исповедуется другу в письме, которое читается словно поэма или фрагмент из романа:

«Кассель, 1 января 1885 года.

Мой милый Фриц! Сегодня, в новогоднее утро, мои первые мысли посвящены тебе. Ах, странно я провел первые минуты нынешнего Нового года. Вчера вечером я сидел у нее, и мы ждали почти безмолвно прихода Нового года. Ее мысли блуждали далеко, казалось, она отсутствовала; и когда ударил колокол и из ее глаз хлынули слезы, ее рыдания передались и мне, так что я долго не мог успокоиться. Она ушла в соседнюю комнату, где стояла некоторое время молча у окна, а когда вернулась, тихо плача, ее боль воздвигла между нами нерушимую стену. Мне ничего не оставалось, как уйти, молча пожав ей руку. Едва я дошел до своей двери, как раздались звуки колоколов и с башни зазвучал новгородный хорал.

Ах, милый Фриц, — все было так, словно некий великий режиссер мира поставил искуснейший спектакль. Я провел ночь в слезах и грезах...»¹

Так начинался 1885 год — еще один год скитальчества, поисков и труда.

В эти молодые годы, как и всегда, Малер не делает различия между искусством и жизнью. И написанные в эту пору «Песни странствующего подмастерья» для него такая же реальность, как история его неразделенной любви к молодой певице кассельского театра. Во всяком случае, он рассказывает об этих песнях так, словно речь идет о письме к возлюбленной: «Я написал цикл песен, которые все посвящены ей. Она их не знает. Что могут они ей рассказать, кроме того, что ей уже известно!.. Песни эти задуманы словно бы от лица некоего странствующего подмастерья, испытывавшего ту же судьбу, что и я, и отправившегося скитаться по свету...»²

И вот перед нами тетрадь «Песен странствующего подмастерья», исповедь молодого музыканта, его прощание с возлюбленной; послание, которое он не считал нужным открыть ей, потому что оно обращено к неверным возлюбленным всех несчастливцев мира и впитало боль, скорбь и душевную горечь многих поколений.

«Странствующий подмастерье»... За двумя этими словами — несколько эпох жизни народа. Странствование подмастерьев-ремесленников — одна из давних традиций немецкой жизни. Освоив ремесло, юноша пускался в странствие. Это были поиски заработка, поиски крова, поиски «дома», очага. Странствие было одновременно и учением: нередко молодые люди отправлялись в путь до окончания «искуса», желая

¹ Gustav Mahler, Briefe, стр. 33.

² Там же, стр. 33—34.

усовершенствоваться в ремесле на новом месте или в разных местах, у разных мастеров.

Странствовали студенты. Пешеходное путешествие по родине было одним из неперемеченных условий воспитания и формирования личности.

Странствовали по-разному: окончив полностью курс учения или в середине его, во время летних каникул. Студент побогаче путешествовал с комфортом. Те, что беднее, складывали в узелок смену белья, запасную пару башмаков и, возможно, томик стихов Арида или Кёрнера, Уланда или Шамиссо и отправлялись по дорогам Германии, Австрии, Швейцарии. Осенью 1824 года пешеходное путешествие по горам Гарца совершил студент Гёттингенского университета Генрих Гейне. Спустя два года в журнале «Gesellschaft» было опубликовано его «Путешествие по Гарцу», положившее начало замечательной эпопее «Путевые картины». Если мы откроем первые страницы «Путешествия по Гарцу», то посреди множества лиц на нас взглянет печальная тень, робко притаившаяся где-то в стороне: маленький подмастерье портного, странствующий без видимой цели, полутный товарищ Гейне на несколько коротких часов. Эта смешная фигурка, которой автор придал едва ли не карикатурные черты, тем не менее глубоко трогательна, быть может, трагична. Гейне расстался с ним возле дерева у дороги, но читатель навсегда поселит его в своей памяти, где он так и остается на вечные времена — поникший бессильно у придорожного дерева чахлый стебелек, для которого мир оказался слишком велик:

«Пройдя некоторое расстояние, я встретился со странствующим подмастерьем, державшим путь из Брауншвейга, — милостивый молодой человек, до того тощий, что лучи звезд могли пронзить его, как облачных духов Оссиана, — в общем, причудливая чисто народная смесь веселости с меланхолией. Это особенно сказалось в забавно трогательном тоне спетой им чудесной народной песенки: «Как на заборе жук сидел; зумм, зумм!» У нас, немцев, это прекрасно: нет сумасшедшего, которого не мог бы понять другой, еще более свихнувшийся. Только немец может вчувствоваться в эту песню — и притом до смерти лохотать и плакать. Тут я также заметил, как глубоко проникло в жизнь народа слово Гёте. Мой тощий спутник время от времени напевал про себя: «Радость, страданье, и мыслям легко!» Такое извращение текста обычно у народа. Также спел он песенку, где «Лотта над Вертера гробом скорбит». Портной расплылся в сентиментальности при словах: «Одинокко плачу я у розы, где светил нам месяц в поздний час!» У ручья мои блуждают грезы, что лелеял и покоил нас». Но вскоре проникся высокомерием и сообщил мне: «У нас в Касселе в ночлежке для подмастерьев есть пруссак, он сам сочиняет такие же стихи: приличного шва сделать не может: колн у него в кармане заведется грош, он сейчас же чувствует жажду на два гроша, а когда подвыпьет,

небо ему кажется синим камзолом, и он начинает лить слезы, как дождевой желоб, и поет песни с двойной поэзией». Последнее выражение я попросил его объяснить, но портняжка, подпрыгивая на своих козлиных ножках, покрикивал только: «Двойная поэзия значит двойная поэзия!» Наконец я уяснил себе, что он разумеет стихи с двойными рифмами, именно — стансы. Между тем продолжительный путь и противный ветер очень утомили рыцаря иглы. Правда, время от времени он предпринимал торжественные попытки продолжить путь и похвально: «Вот теперь я оседлаю дорогу!», но вслед за тем начинал жаловаться, что натер пузыри на ногах и что мир чересчур обширен, и наконец, дойдя до дерева у дороги, тихо опустился, покачивая нежное головико, как унылая овечка хвостиком, и, скорбно улыбаясь, произнес: «Ну вот, я, несчастная клячонка, опять без сил!»

Но западноевропейская жизнь и искусство в XIX веке знали странников и другого рода. Минув странствующего с целью освоения ремесла и самосовершенствования Вильгельма Мейстера Гёте («Годы странствований Вильгельма Мейстера»), бесчисленных странствующих музыкантов (музыкант — тоже ремесленник!), актеров, оставшим наше внимание на скитальце из шубертовских песен. Тема странствования, изгнания, отщепенства, пожалуй, нигде не получила такого концентрации и широкого воплощения, как в творчестве Шуберта. От ранней песни «Скиталец» тянется извилистый путь к «Двойнику» — одному из самых трагедийных образов мирового искусства.

Но между этими песнями были написаны два знаменитых цикла — «Прекрасная мельничиха» (1823) и «Зимний путь» (1827). Не будем вспоминать известный эпизод, так живописно рисующий «открытие» Шубертом поэзии Вильгельма Мюллера. Попробуем представить себе их героя. Этот молодой подмастерье мельника, ранним весенним утром покинувший дом, отправился, возможно, по той же дороге, которая оказалась непосильной для маленького портного из «Путевых картин». (Интересно, что цикл стихов вначале был задуман Мюллером как шутовская мистификация, а герой мыслился как едва ли не пародийный. Но стихи получились «всерьез», а герой обрел плоть и кровь и вместе с ними — законченный романтический облик. Следующий цикл — «Зимний путь» — уже определил его судьбу и место в мире.) После «Зимнего пути» мы знаем всю историю героя. Молодой мельник мужает; вместе с ним меняется мир. Теперь вокруг него бушует вьюга, измученный и усталый, он бредет по заснеженной дороге, сопровождаемый вороньим жарканьем. Дорога его ведет на кладбище.

В такую трагическую фигуру, обреченную на гибель, превратился молодой странник. Быть может, именно после шубертовского «Зимнего пути» образ скитальца, всплывающий то тут, то там в западном искусстве XIX века, приобрел четкие контуры, обогатился некоторыми

постоянными и устойчивыми типическими чертами. Главное в нем — жажда человеческого тепла, которая гонит его от порога к порогу, от рубежа к рубежу, его полное и безнадежное одиночество в мире «хозяев». Его «социальный облик» также в полную меру определен: он — чужой в спокойной, размеренной жизни «имущих», и не только потому, что все его имущество свободно уместается в тощем узелке. На вечное странствие и изгнание обрекли его беспокойный дух и живая человечность. Мы не очень ошибемся, присоединив сюда и более поздних героев немецкого искусства, например Моряка-скитальца Вагнера, воплотившего вечно бодрствующий, ищущий дух художника-бунтаря. «Я услышал в легенде отголосок своих страданий», — говорит Вагнер по поводу «Моряка-скитальца».

Идея изгнанничества долго и исподволь кристаллизовалась в искусстве; она принимала различный облик, воплощалась по-разному разными художниками. Но к концу XIX века в немецком искусстве обозначился некий устойчивый тип отверженца, не желающего и не умеющего слиться с обществом, обреченного на одиночество и глубоко страдающего от общения с бездушным миром. Наследником боли и тоски этих скитальцев и явился странствующий подмастерье Малера.

Подобно шубертовскому мельнику, он начал свои скитания униженный и отвергнутый, отправился в путь с запасом горечи в сердце. Словно перевернута новая страница «Зимнего пути». Но малеровский герой живет уже в другом мире, где острые углы выступили сильнее, где противоречия обнажились; этот мир более жесток и беспощаден. Вот почему и голос нового подмастерья звучит трагичнее — сердце его бьется по-иному, напряженно и пылливо работает мысль. Странствие его совершается быстрее. То, что полвека назад потребовало от автора двухзначной цифры для измерения количества «глав», теперь выражено в четырех лаконичных очерках.

Остановимся на первом: «Когда моя любимая празднует свадьбу». Здесь речь пойдет об уже свершившемся, непоправимом: неверная возлюбленная отпраздновала свадьбу с другим; юноша уединяется в своей одинокой темной и тесной каморке и плачет там вволю. Прислушаемся к его печальному голосу. Начало монолога, тематическое его «зерно» — краткая мелодия, где каждой ноте отведено строго определенное место, — основано на самых ярких и выразительных интонациях минорной гаммы. Следует заметить, что композитор не боится «общепринятых» и «общезвестных» оборотов, таких, например, как интонация *зздох* — нисходящие ходы чаще всего от III ступени минора к II и от VI к V. В течение долгих лет эти последования звуков рассматривались как один из способов выражения трагического, печального, скорбного. Здесь они предельно обнажены, подчеркнуты, будучи поддержаны гармониями с резкими задержаниями. У Малера уже в

первых его сочинениях подобного рода детали, которые дали повод снисходически настроенным слушателям упрекать композитора в «банальности», создают новое качество, неповторимый стиль, глубоко выразительный, сгущенно «экспрессивный». Его мелодии состоят из очень простых элементов¹, истоки их — народная песня, бытовой фольклор, классическая вокальная лирика. Удивительным образом, однако, песенная мелодия Малера, слагаясь из «простых» элементов, дала небывалые по выразительности образы. Такова уже первая песня цикла, воплотившая один из характерных для композитора типов вокального образа — лирико-трагедийный.

Мелодический образ подобного рода (и в частности — первой песни) складывается из двух способов вокального интонирования: речитатива и кантлены. Речитативная декламация также дает совершенно новое мелодическое качество; порою вокальный монолог Малера превращается в единую «сквозную» взволнованнейшую декламацию, песню словно уступает местоговору, приобретая все свойства драматического словесного высказывания. Мелодия голоса могла бы показаться калейдоскопичной, если бы не объединяющее весь монолог, всю песню движение траурного марша, то и дело перебиваемого быстрыми (словно налетевший порыв ветра) инструментальными наигрышами. Этот траурный марш, открывающий странствие, его отправная точка, также демонстрирует новое и необычное понимание жанра. Мрачная тень, сразу же окутывавшая образ подмастерья, составляет разительный контраст с первым «маршем» шубертовского героя: повесть начинается с кульминации, с трагедии; катастрофа произошла, все дальнейшее странствие совершается под знаком трагического. Подобное начало мы найдем в последующих симфониях и вокальных циклах Малера (вспомним первые части Второй и Пятой симфоний, некоторые песни цикла «Песни об умерших детях» и т. д.). Это — скорбные шествия-поэмы, движение которых все время прихотливо меняется, следуя какому-то неумолимому внутреннему ритму приливов и отливов. Ритм декламации (музыка, словно записанная на некий непронизанный текст) сочетается с ритмом шествия. Постоянные смены темпов весьма характерны для таких «шестьствий-монологов». Уже в первой песне Странствующего подмастерья автор дает ремарку: «Точно соблюдать постоянную смену темпа». И действительно, на одной лишь первой странице мы находим таких смен шесть! (Allegro, Molto moderato, Allegro, Andante, Allegro, Andante). Такую же картину наблюдаем в первой части Пятой симфонии, где очень темпа составляет естественную основу движения. Думается, что происхождение такого вольного, гибкого и тем не менее

¹ Малер из тех художников, что говорили новое слово порою на старом языке, «не разобрав, стар он или нов» (Б. Пастернак).

строго обусловленного логически движения — речевое, ораторское, вокальное. Выразительность слова, выразительность стихотворной декламации сыграли не последнюю роль в формировании инструментального стиля композитора; и наоборот: инструментальные жанры повлияли на формирование вокальных образов. Так, в первом вокальном цикле несомненно преваширование жанра шествия, марша — то траурного, как в обрамляющих частях, то бодрого, «по-военному» простого и немудреного — как во второй. Военные сигналы, жанры военной музыки также песня характерно претворились у Малера. Здесь, во второй песне, они получили отдаленное отражение. Песня эта — своего рода «гимн странствию». Герой силится найти утешение в окружающей его природе («Солнце встало над землей, на траве роса блестит, зяблук звонко мне кричит: «Что с тобой?.. Можно ль тосковать весной?..» И в могучем свете дня потонула вся земля — краски, звуки, лес, холмы и поля»). В музыке господствует стихия движения, мы погружаемся в нее с первых же звуков, попадая в царство расцветающей весны, вроде той, которая смотрела на Малера со склонов Богемских гор, с берегов «всегда юной Фульды». И вот мы шагаем с Подмастерья, подхваченные маршевым ритмом песни.

Но ничто не может отвлечь героя от невеселых мыслей. Неожиданно выплывают горькие интонации, движение замедляется, потом останавливается... А голос странника делается все приглушенней, все тише, наконец никнет в усталых, стонущих фразах¹.

Так, словно вопросом, обращенным к судьбе, завершается эта песня. Дорога уперлась в тупик или оборвалась, повисла над пропастью — это реальность. А весна, пение птиц, мажорный марш обернулись вымыслом, отодвинулись, ушли. Следующий затем монолог «Книжал, как пламя, жгучий» — один из первых примеров экспрессионистически заостренных образов музыки Малера.

Герой, охваченный отчаянием, утративший надежду, выступает вперед. Мы слышим длинную мелодию широкого дыхания. Правда, происхождение ее — речитатив, декламация, и об этом напоминает ее свободный ритм, рожденный говором, взволнованно произносимой речью. Такой тип мелодики, разорванной паузами, со стремительными взлетами, с резкими контрастами плавного, поступенного движения и скачкообразного, впоследствии получит претворение в инструментальных произведениях композитора. Декламационна и мелодия следующей песни «Голубые глаза», жанровый облик которой наиболее очевиден. Траурный марш, таким образом, стал не только жанровой основой цикла, но и его «лейтмотивом», путь же Странствующего подмастерья — траурным шествием. Мы знаем, что в Первой симфонии светлый «пан-

¹ Материал второй песни, как известно, положен в основу первой части Первой симфонии.

теистический» элемент займет большое место. Однако здесь, в этом автобиографическом высказывании, он не имеет самодовлеющего значения: широкий «фон», какой мы увидим в Первой симфонии, словно бы намеренно убран. Впрочем, «вечная природа» «расцветает» в душе странника на последних страницах цикла, где «внешнее» словно бы ушло «внутрь», в глубину духовного мира героя. Следует также добавить, что первая встреча с малеровским героем (Странствующий подмастерье — будущий «выросший», умудренный герой Первой симфонии) показывает его во всей глубине и мощи. Чуть позднее Первая симфония в полной мере разворачивает его духовное богатство, его интеллектуальную силу. Его раздумья, его могучая воля и порыв, мощный протест (в цикле — это третья песнь, являющаяся, по существу, тем же «криком раненного в самую глубину сердца», «воплем, обращенным к небесам», который звучит в финале симфонии), его экзистенциальный пантеизм — все это рисует «Титана»¹, какого западноевропейский симфонизм не знал со времен Бетховена. «Наследник» Шуберта, Гейне, Шумана и Брамса наделен мятежностью чувства, какой не обладали ни «Странствующий мельник», ни поэт-лирик из шумановских циклов, ни мудрый и сильный по-своему герой симфоний Брамса.

Последний раздел песни², где мысли Странника обращаются к прошлому и где он навсегда прощается с грезами и надеждами юности («Все, все, прощай: любовь, и боль, и мир, и сон!»), — концовка всего цикла, овеянная светлой печалью колыбельная, в звуках которой слышатся отголоски траурного марша. В памяти слушателя, знающего музыку Малера, возникают родственные образы: прощание с Землей — последние страницы «Песни о Земле» и, наконец, «эпилог» всего творчества Малера, грандиозная «концовка» его пути, Девятая симфония. Там, в финале Девятой, нет солиста-певца, но это не мешает нам со всей отчетливостью слышать голос автора, запечатлевший его любовь к земле и скорбь прощания. Вера Малера-художника в бессмертие красоты настолько глубока, что его скорбь и печаль, его прощание с миром складываются в строки светлой и прекрасной в своем внутреннем спокойствии песни, песни, где человеческое чувство рождает самую высокую поэзию.

Именно такова же и печаль последнего эпизода песни «Голубые глаза» — эпилога цикла «Песни странствующего подмастерья»: одинокий голос, растворенный в необъятных просторах, в ритмах вселенной.

Заканчивая «Песни странствующего подмастерья», Малер уже работает над Первой симфонией...

¹ Название романа Жан Поля, которое Малер хотел дать и своей симфонии.

² Этот материал также использован в Первой симфонии.

Полифонические черты мелодики Прокофьева

(Имитационные формы скрытой полифонии)

Для современной музыки... должна быть особенно ценной связующая сила контрапунктических форм.

С. Танеев

Среди компонентов, составляющих музыкальное произведение, ведущее место занимает, как известно, мелодия. Ее особое, главенствующее положение проявляется, в частности, в том, что только мелодия способна вполне самостоятельно существовать (и существует в народной одноголосной песне, свирельных наигрышах и т. п.) без поддержки каких-либо других элементов как полноценный художественный организм. Вместе с тем на определенной высокой ступени развития мелодика в концентрированном виде содержит некоторые существенные черты двух других важнейших компонентов: полифонии и гармонии.

Впитывая, подчиняя себе отдельные моменты полифонического и гармонического письма, мелодика как бы переносит из «вертикали» в «горизонталь», из одновременности в последовательность особенно-сти двух основных типов многоголосия. Это свойство возникло как своеобразная форма приспособления мелодики к «новой среде», при этом для сохранения своего господства в условиях многоголосия мелодия обогащается, в частности, заимствуя средства выразительности из самого многоголосия.

Роль гармонии в строении мелодики изучена довольно подробно. Роль полифонии — не менее важная и значительная, а для некоторых стилей решающая — освещена гораздо слабее.

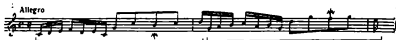
Полифонические черты мелодики выступают в форме так называемой скрытой или мнимой полифонии. Это явление с полнотой и детальностью впервые было охарактеризовано Эрнстом Куртом¹.

Вскрывая «богатство мнимой полифонии в мелодических линиях Баха» (так называется один из разделов восьмой главы), Курт по-

¹ Э. Курт, Основы линейного контрапункта. М., 1931. Скрытому многоголосию посвящена отдельная, самая большая (VIII) глава работы: «Полифония в одноголосной линии».

казывает, что результатом полифонизации мелодики у Баха явилось не просто возникновение разного рода мнимых голосов, а перенесение в одноголосие приемов и принципов развития, присущих полифоническому многоголосию. «Вся концепция баховского одноголосия, — говорит Курт, — проистекает из скрытого полифонного чувства и представляет не что иное, как концентрированную полифонию»¹ (разрядка моя. — М. Я.). «В одноголосной линии зачастую скрыта имитационная техника, разработка мотива в измененном виде в нескольких мнимых голосах, увеличение и уменьшение, различные обращения и вся богатая фактура полифонии. В этом заключается концентрированная сила баховского одноголосия»².

У Баха в скрытом многоголосии встречаются — не так уже редко — даже фугообразные соотношения — например, в очень простом наглядном виде в «Хроматической фантазии и фуге» (тема фуги), в натуральных двутактах двухголосных инвенций ми минор (VII), си-бемоль мажор (XIV), до мажор (I):



Все эти и им подобные случаи рядом признаков существенно отличаются, однако, от других видов скрытого многоголосия (и в известной степени даже от понимания Куртом скрытой полифонии вообще).

Связь по принципу «тема» — «ответ» возникает в таких примерах обычно не между самими скрытыми голосами, а как бы между реальным и скрытым: мнимый «ответ» не складывается из отдельных выделяющихся звуков главного, реального голоса, а появляется как его продолжение, сам же основной голос («тема») с момента вступления «ответа» словно останавливается на одном (последнем) звуке либо совсем замолкает. При этом здесь, как правило, рельефно выделяются лишь два скрытых голоса, то есть мелодическая линия содержится в скрытом виде как бы экспозицию двухголосной (а не трех- или четырехголосной) фуги. В итоге в мелодике полифонического типа со скрытыми имитациями появляется явный элемент повторности (нередко с соответствующей цезурой между сходными частями), а все построение в целом сближается таким образом как с простейшими видами секвенции, так и с построениями повторной структуры, характерными для классической гомофонной мелодики.

¹ Э. Курт. Основы линейного контрапункта, стр. 202.
² Там же, стр. 204.

Несмотря на сходство данного вида скрытой полифонии с секвенциями и построениями повторного типа, полифоническое происхождение и имитационная логика в строении мелодической линии в таких случаях у Баха и у других композиторов не вызывает сомнений. Особенно ясно имитационно-полифоническая природа выявляется в случаях обращенной (или возвратной) имитации «темы» в мнимом голосе. В начальном двутакте инвенции си-бемоль мажор Баха:



второй такт можно рассматривать как скрытый субдоминантовый ответ «теме» первого такта. Но уже в самой «теме», начиная со второй шестнадцатой третьей четверти, содержится обращенный вариант первоначального построения.

Эта разновидность, в свою очередь, отличается от основного, «обычного» вида скрытой имитации. Элемент повторности в обращенных мелодических построениях сохраняется, но существенно меняется характер сходства двух частей («темы» и «ответа»). Кроме того, мелодические построения вида «тема» — «обращение темы» уже не имеют столь явного родства с секвенцией, что также весьма существенно: именно в этом видна полифоническая логика развития. Наконец, тонико-доминантовые, квартово-квинтовые соотношения в таком скрытом двухголосии обычно уже не сохраняются.

Данной разновидности скрытой полифонии имитационного типа и некоторым сходным явлениям полифонического происхождения в мелодике и посвящена в основном статья. Выделение именно этой стороны мелодии вызвано прежде всего распространенностью этих явлений в современной музыке (в творчестве С. С. Прокофьева в особенности), а также наименьшей изученностью скрыто-полифонической имитационной техники в сравнении хотя бы с обычным скрытым многоголосием. В немногих уже накопленных наблюдениях в области современной мелодики относительно большое место, естественно, занимают вопросы интонационного обновления мелоса (роль новой интервалики, обострение ладовых тяготений и расширение звукового состава тональности — в связи с новыми явлениями в гармонии и т. п.) и почти совсем не уделяется внимания новым формам музыкальной логики в этой области.

Построение мелодии на основе обращения и иных полифонических по природе изменений мотивов и фраз представляет собой как

раз один из музыкально-логических принципов организации интонационного материала и нередко накладывает существенный отпечаток на общий облик мелодического рисунка в современной музыке. Использование этого принципа в рамках гомофонных построений типа периода (у Прокофьева нередко даже квадратной структуры) представляет также большой интерес в отношении преемственности и связи новых явлений в мелодике с ее классическими формами.

Весьма своеобразная форма скрытой имитации в мелодической линии встречается не только в современной музыке. Черты минимых фугообразных построений можно видеть, например, в некоторых мелодиях классических главных партий (у Моцарта, Бетховена) с характерным тонко-доминантовым соотношением фраз или предложений.

Обращенные «имитации» предложений, фраз или мотивов эпизодически встречаются и у композиторов более позднего времени: см., например, пьесу Шумана «Вещая птица» из цикла «Лесные сцены» op. 82; среднюю часть его же «Причудливых образов» из «Фантастических пьес» op. 12 № 4; начальные 16 тактов Вальса Чайковского op. 49 № 9, фа-диез минор; первую тему Сказки op. 26 № 3 Мендельсона, в которой третий четырехтакт является обращением первого (и четвертого) ¹.

Выразительное значение обращения мотивов и более развернутых мелодических построений у Глинки показано Л. Мазелем ². Велика роль разнообразных полифонических моментов в мелодике Шопена. Примером может служить тема Мазурки op. 67 № 4:



Обращение мотивов как явление, весьма характерное для мелодики Римского-Корсакова, отмечено С. Григорьевым ³.

Более широкое применение этот принцип нашел в музыке XX столетия, что было обусловлено как некоторыми частными, специальными причинами, так и закономерностями более общего характера.

¹ Три последних примера указаны в работе Л. Мазеля «Основной принцип мелодической структуры гомофонной темы» (Рукопись. М., 1940, библиотека МОЛГК).

² Л. Мазель. Заметки о мелодике романсов Глинки. В книге «Памяти Глинки». Исследования и материалы. АН СССР, М., 1958, стр. 80—114.

³ С. С. Григорьев. О мелодике Римского-Корсакова. М., 1961, стр. 42, 90 и др. и юткие примеры 11, 13, 20 там же.

В классической мелодике гармония воздействует и на интонационную сторону, и на строение мелодии в целом, на логику развития ее и т. д. С усложнением функциональной системы гармонии ее роль в музыкальной логике вообще и влияние на мелодическое развитие естественно уменьшаются. Гармония продолжает оказывать сильное влияние на интонационный строй мелодики, но так как в самой гармонической системе ясность логических функциональных связей заметно слабеет, а порой вообще теряется, эта сторона гармонии не имеет уже в мелодике прежнего значения. Возникает потребность в иных формах развития, иных средствах укрепления логики мелодических построений. «Возврат» к полифонии, характерный для музыки XX века в целом, коснулся и мелодических явлений.

Полифонические черты в современной мелодике проявляются, конечно, не только в виде мнимого многоголосия, но и в полифонических (или, во всяком случае, связанных с полифонией) принципах развития, в частности в мелодическом принципе «ядра» и «развертывания», в непрерывности, текучести и незамкнутости построений, по-разному примененных, например, у Мясковского, Шостаковича, Хиндемита. В области скрытой имитационной полифонии интерес именно к обращенным и возвратным, а не к обычным ее формам связан с некоторыми свойствами самих обращенных построений, и в том числе с особым характером сходства между «прямым» и «обратным» мелодическими построениями.

Одна из важных для мелодики тенденций в музыке XX века — тенденция к преодолению простой повторности, слишком явной сходности соседних оборотов, точных секвенций и т. п., связанная, в конечном счете, с необходимостью более насыщенного и многостороннего отражения действительности, со стремлением к концентрированной выразительности (с желанием говорить без повторений или хотя бы не повторять ничего «просто так», без новых оттенков мысли и т. д.)¹.

Обращенное мелодическое движение представляет собой частный случай более широкого принципа движения «в обратном направлении» (вниз после восходящего, вверх после нисходящего). Это особенно наглядно видно, когда начальное построение представляет собой поступательный гаммообразный подъем или спуск, движение «по прямой линии». Обращение, естественно, представляет собой также «прямую» в противоположную сторону, а в целом образуется плавная, широкая мелодическая волна:

¹ Есть, конечно, и прямо противоположная тенденция — к совершенно неизменной и многократной повторности (остинато), также важная для мелодики. Существенно, однако, что точная повторность стала средством особой специфической выразительности, тогда как прежде, например в музыке XIX века, она была общепринятым, обычным средством, не имеющим столь специального выразительного значения (на это обстоятельство указал мне Л. А. Мазель).

Прокофьев. „Ромео и Джульетта“
№ 10 „Джульетта-девочка“



Чайковский. 6-я симфония



Прокофьев. „Дуэль“, вступление



Бартók. „Музыка для струнных, ударных и челесты“



Шостакович. 9-я симфония, 5-я часть



В примере 4 как обращение можно рассматривать все второе предложение по отношению к первому; тогда диатоничному первому двутакту в обращенной части соответствует такой же третий, а хроматическому второму — аналогичный последний двутакт. Обращение, следовательно, сделано здесь с очень большой, хотя и не абсолютной, точностью, однако обращению подвергается уже не одна восходящая или нисходящая линия, а целая мелодическая волна. Помимо гаммообразного движения, в мелодии есть ходы по звукам аккордов, которые обращены неточно. При обращении мотивов, содержащих движение по звукам аккорда, в ответном построении, как правило, не бывает полного интервального соответствия исходному, а дается движение по тем же звукам, но в обратном порядке (то есть уже не в обращенном, а в возвратном, «ракоходном» движении) или иногда даже по звукам какого-либо соседнего аккорда такой же или сходной интервальной структуры:

Шостакович, 9-я симфония, 1-я часть

9 Allegro

p marcato

Прокофьев, «На страже мира», №5 „Нам не нужна война“

10 Allegretto

За ня. ты школь ни ки де лом

Наконец, иногда заключительные (см. примеры 6, 12, 22) или обрамляющие (см. пример 24) мотивы фраз и предложений совсем не подвергаются обращению, и этим подчеркивается сходность прямого и обращенного построений. Вообще отдельные неточности в обращении легко скрадываются, не замечаются, благодаря возникающей слуховой «инерции» (см. примеры 13, 16 и другие). Подобные отклонения от точных обращений обычно вызваны какими-либо более важными соображениями, чаще всего — заботой о естественности интонационного развития, иногда — необходимостью подчеркнуть сходство двух частей мелодии. В примерах 4 и 9 и в других случаях движения по звукам трезвучия возвратное движение по тем же самым звукам — вместо обращенного движения по таким же интервалам — используется для

сохранения гармонической логики: если в той же мелодии из «Джюльетты-девички» во втором предложении взять не звуки *до—соль—ми—до*, а интервально соответствующие *до—ля-бемоль—фа—до*, то образуется трезвучие гармонической субдоминанты, резко нарушающее ладогармоническое развитие темы. Заметим, наконец, что движение по звукам трезвучия в таких примерах можно рассматривать просто как свободное обращение и что между ракоходным и обращенным вариантами в ряде случаев вообще нет разницы (подробно см. об этом ниже).

Даже в простейших случаях мелодическое движение, однако, не сводится исключительно к гаммообразному поступенному подъему или спуску. Различные детали: триольные фигуры в примерах 5 и 8, синкопические обороты в примере 7 и т. п. — указывают, что мелодическое строение связано с определенной формой полифонического мышления, а не с элементарными гаммообразными ходами вверх — вниз.

Полифонический (по происхождению) характер целого с полной отчетливостью виден в таких образцах, в которых исходное построение не представляет собой движения «по прямой», а содержит иные, более сложные его формы.

11 Allegro vivace Бартók. Концерт для оркестра, 1-я часть.

Viol. molto rit.

12 Adagio religioso Бартók. 3-й концерт для оркестра, 2-я часть

13 Allegro moderato Прокофьев. Соната для виолончели, Ф-н 1-я часть

Viol. f

(см. также примеры 19, 36 и другие).

В большинстве приведенных примеров как обращение строится второе предложение периода. Кроме такого весьма типичного случая, возможно действие принципа обращения в меньших по масштабу построениях. Нередко несколько таких прямых и обращенных построений образуют единую мелодическую линию; внутри периода принцип обращения может применяться довольно свободно, иногда какой-нибудь мотив при повторении дается в обращении, а следующий — в прежнем виде и т. д.:

14 Allegro non troppo

Бартók. Концерт для оркестра, 1-я часть



Poco più sostenuto

Прокофьев. „Золушка“, № 25. Мазурка



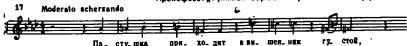
16

Прокофьев. „Гей, по дороге“ (оп. 79 № 7)



17 Moderato scherzando

Прокофьев. „Румяной зарю покрылся восток“ (оп. 73 № 2)



(см. также примеры 11, 33, 37).

В общем, такое «дробное», в малых масштабах, проявление принципа обращения, пожалуй, ничуть не менее характерно, чем действие его в пределах более или менее широких, длительных мелодических построений.

Это объясняется, с одной стороны, меньшей трудностью восприятия на слух родства коротких оборотов и их обращений, с другой — меньшей технической сложностью выполнения таких (не слишком протяженных) обращений, так как мелодические отрезки большой протяженности трудно подвергать обращению, сохраняя при этом естественность интонационного развития. Все же встречаются обращенные построения весьма значительных размеров. Вот, например, соло трубы из третьей части Восьмой симфонии Шостаковича (29 тактов), в котором построение после цифры 98 воспринимается как обращение предыдущего, хотя и очень свободное:

15 Allegro non troppo Шостакович. 8-я симфония, 3-я часть

Tromba I solo

Иногда в таких случаях приходится говорить уже не о типе строения одной мелодии как таковой, а о своеобразном варьированном повторении ее.

Так, в третьей части Шестой симфонии Шостаковича обращенный вариант протяженной мелодии появляется лишь спустя несколько тактов после ее окончания:



У Прокофьева обращение мелодии очень большой величины встречается в финале Второго концерта для фортепиано с оркестром (см. ниже пример 36).

Из других — кроме обращения — полифонических методов преобразования мелодии можно назвать возвратную, или ракоходную, форму повторения темы (от конца к началу, от последнего звука к первому), а также обращение ракоходного варианта. Подобные построения возможны и в одноголосии и действительно встречаются в творческой практике, хотя намного реже, чем обращения. Чаше всего возвратное движение можно обнаружить в небольших построениях, где оно легче всего осознается именно как вариант прямого.

При некоторых особых формах исходного движения обращения и возвратная формы абсолютно совпадают. Совпадение, равнозначность обращения и ракоходности наблюдается в тех случаях, когда исходное построение представляет собой элементарное движение «по прямой», или может быть «сведено» к нему, или содержит (хотя бы в скрытом виде) какую-нибудь обратную симметрию.

Именно такие формы движения использованы Римским-Корсаковым в «Золотом петушке» и Бартоком в мелодии побочной партии Концерта для оркестра, построенной всего на двух звуках:

20 Allegro come prima
Шар-Данг (1888)
Пе. ту. юк род. ной. спа. си бо! Коль гро. зят е. ще что. ли. бо.

Бартон. Концерт для оркестра, 1-я часть

21 Allegro vivace
Сбес
р

(в примере 12 двутакт А' — тоже и ракоходный и обращенный вариант А).

Возвратные построения больших размеров обыкновенно также связаны с самыми простыми формами движения и близки обращенным. В следующих трех примерах мелодическая линия имеет вид «обратной» волны, с движением сначала вниз, потом вверх, как бы обыгрывающим какой-нибудь звукоряд в двух направлениях:

Бартон. 2-й концерт для скрипки с оркестром, 2-я часть

22 Andante tranquillo

Шостакович. Песня о встречном

23 Темп марша
Нас ут. ро встре. ча. ет про. хла. дой, нас
вет. ром встре. ча. ет ре. ка

Прокофьев. 1-я симфония, 4-я часть

24 Molto vivace
p
tr scherzando

Возможно, что и здесь отступления от точного возвратного движения вызваны желанием подкрепить сходность двух построений. В «Песне о встречном» Шостаковича (пример 23) шестой такт точно повторяет второй (то есть соответствующий такт первого предложения): в мелодии заключительной партии финала «Классической симфонии»

Прокофьева (пример 24) нарушение точной ракоходности (совсем незначительное, всего лишь переставлены звуки *ля* и *фа-диез* и пропущен *ми*) сделано для достижения эффекта мотивной симметрии начала и конца мелодии. Симметрия такого типа встречается у Прокофьева и в ряде других тем (см. об этом ниже). На слух такое расположение одинаковых мотивов воспринимается как симметричное легче, чем действительная звуковая симметрия, вполне аналогичная пространственной.

Так как возвратное имитирование встречается, в общем, не очень часто, притом обычно в формах, близких обращению или равнозначных ему, а, кроме того, их выразительные качества во многом также сходны, возвратное движение не рассматривается в дальнейшем особо. Все соображения, касающиеся обращенного движения, в определенной мере действительны и для возвратного, да и самый тип таких скрыто-полифонических имитаций, учитывая сказанное выше, можно условно называть обращенно-возвратным.

Использование принципа обращения в той или иной степени характерно для разных авторов. Так, Шостакович, применяя его, в общем, довольно редко и обычно лишь в мелодиях определенного образного типа — скерцоных, гротескных, «характерных», — подвергает обращению построения весьма значительных размеров и делает это с большой точностью. Напротив, Барток любит обращения кратких мелодико-тематических оборотов, хотя, конечно, у него есть и очень крупные обращенные построения. Яркие примеры такого рода имеются в произведениях Онеггера, Хиндемита, Бриттена, Стравинского, Мийо и других композиторов XX века.

У Прокофьева этот скрыто-полифонический принцип строения мелодии используется очень многообразно: в масштабах развернутых мелодических линий и небольших мотивов, очень точно и очень свободно, в темах самого различного типа — от моторных, скерцоных и жанрово-характерных до певучих, лирических и т. д. Это свидетельствует о близости данного приема стилю и принципам художественного мышления Прокофьева и, с другой стороны, служит показателем весьма широких технических и выразительных возможностей обращений.

Наличие таких возможностей нередко оспаривается, обращение и возвратное движение пользуются «недоброй славой» приемов сухих, «головоных»¹, однако различные виды имитации, несомненно, служат

¹ Критически оценивая возвратные и обращенные построения, говоря об их умозрительности, надуманности и т. п., часто проводят параллели с близкими по виду словесными построениями и указывают на искусственность этих последних («А роза упала на лапу Азора»). Аналогии эти, однако, внешние. Последования музыкальных звуков не имеют столь же строго закрепленного порядка и таких точных смысловых значений, как последования речевых фонем, образующих слова. Если в словесных «об-

одновременно как средством укрепления единства интонационного материала, формой его логической организации, так и средством развития, обычно создавая значительный контраст исходному построению¹.

ращениях — таких, как «кот» — «ток», «ропот» — «топор», «раб» — «бар» и т. п. — нет никакой закономерности и в большинстве случаев они абсолютно бессмысленны, то в музыкально-звуковых перестановках такого рода даже в простейших случаях (движение нисходящее вместо восходящего, ходы по звукам аккорда вверх и вниз) есть обычно совершенно явный, и притом не случайный, вполне закономерный выразительный смысл производного интонационного контраста. Хотя и в музыке не любые последовательности можно в равной степени успешно имитировать в обращении или возвратном движении.

Высказанное положение не является, однако, абсолютно верным для всех случаев. Вопреки общепринятому мнению об «искажающем» или резко изменяющем облик мелодии действию подобных приемов, в ряде случаев даже ракоходный вариант и его обращение совсем не меняют звучание темы.

Убедительные образцы дает творчество Шопена, естественность и национальная характеристика мелодики которого не вызывает сомнений ни у кого. Так, начальная тема Скерцо оп. 34 и одна из тем Скерцо оп. 31 могут быть исполнены от конца к началу и не изменятся при этом (если не принимать во внимание ритм). Подобным же образом не искажаются мелодии *Larghetto* из Концерта № 2 ор. 21 (такты 15—16) и Мазурки оп. 33 № 3 (такты 9—12), если исполнять их в своего рода ракоходном обращении (см. ключи в конце примеров 27 и 28):

Шопен Скерцо оп. 34

25 *Preslo* *fin.*

Шопен Скерцо оп. 31

26 *Sostenuto*

Шопен 2-й концерт для ф-п. с оркестром, 2-я часть
Larghetto *f* *rit.*

27

Шопен Мазурка оп. 33 № 3

28 *Semplice*

Наряду с такими общими свойствами, как сочетание контрастности и единства, особая цельность, пластичность, уравновешенность, связанная с более широким принципом взаимодополняющего движения в противоположном направлении и т. п., обращения скрыто-полифонического типа имеют и некоторые другие, более конкретные выразительные возможности¹.

Одно из таких выразительных свойств связано с ощущением «игры возможностями», «игры в перестановку». Такие игры с заведомыми ошибками, с веселыми заменами букв в словах и с «парошным» перевоплощением, искажением слов, игры с одеждой или обувью, надетыми «шнурот-навыворот», «задом наперед», не на ту ногу и т. д., очень любят дети. Именно такую забавную путаницу с перестановкой использовал С. Маршак в стихотворении «Вот какой рассеянный»:

Глубокоуважаемый
Вагоноуважаемый!
Вагоноуважаемый
Глубокоуважаемый!
Во что бы то ни стало
Мне надо выходить,
Нельзя ли у трамвала
Вокзай остановить?

Выразительность остроумной живой игры Прокофьев использовал в побочных партиях первой части и финала «Классической симфонии». В мелодии первой части:



веселый юмористический характер подчеркнут тем, что в «имитации» сначала дается тактовый мотив, построенный только на одном звуке, но в другом регистре — на очень большом расстоянии (скачок в две октавы), чем сразу определяется «ответный» характер второго такта, а также легкими, шутивными форшлагами. (За скачками следуют стремительные спуски и взлеты по трезвучиям, а в целом образуется весьма оригинальная трактовка принципа «скачка с заполнением».)

¹ Речь идет о выразительном значении самого приема обращения-возвратной имитации как такового, независимо от выразительности конкретных мелодий, подвергающихся имитированию.

В нескромной, «смеющейся» побочной теме финала:



«игра», начатая в первом предложении, продолжается и во втором: вместо нижнего вспомогательного звука (как в такте 1) в такте 5 дан верхний (аналогичная перемена есть в следующем такте), а в репризе финала:



найден еще один новый вариант: восходящее и нисходящее (прямое и обращенное) построения поменялись местами, как бы доводя до конца озорное испытание всевозможных перестановок: можно так, а можно и наоборот или вот еще как — и все равно хорошо и красиво!

Эта выразительная возможность обращенных и возвратных имитаций скрытого типа — вообще одна из основных и наиболее ярких. Не случайно поэтому более частое применение такой принцип находит в мелодиях оживленно-скерцозных, игривых, жанрово-характерных, танцевальных. Вспомним тему Джульетты-девочки — пример 4 (а также см. примеры 8, 9, 19). Еще один яркий образец такого рода мелодии — тема Первого концерта для фортепиано с оркестром:



Симметрия, возникающая в обращенных и возвратных построениях, отличается некоторой изысканностью, «затейливостью», даже необычностью. Это связано и с непривычностью самого приема, со «стран-

ностью» возвращении от конца к началу («прошедшее» после «настоящего») или движения в обратную сторону, если оно делается «всерьез», и с той сложностью и тонкостью композиторской работы, какая здесь нужна. Своеобразный причудливо-скерцозный облик темы среднего раздела Ингермеццо из Второго фортепианного концерта Прокофьева объясняется не только «дикийными» интонационными изгибами мелодии (увеличенные квинты и тритоны чередуются с хроматическими «ползучими» ходами), но связан и с «отраженным» (обращенным) строгием второго предложения:

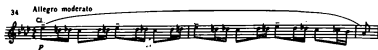


Здесь же можно упомянуть первую тему трио из скерцо Пятой симфонии, в которой обращение использовано в близком выразительном значении, но проведено более свободно.

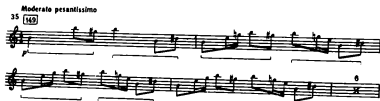
В завораживающе красивой, «менящей» и мечтательной мелодии из эпизода *Andante assai* Первого концерта смена секвенционного движения свободным обращением мотива (в конце) привносит черты узорчатости в общий рисунок темы:



Характерно также для Прокофьева соединение возвратно-обращенного движения коротких двух-, трех-, четырехзвучных оборотов с оstinатностью. Возникающий в таких случаях эффект «движения на одном месте» (в быстрых темпах), впечатление некой механической однообразности, вообще свойственное оstinато и подчеркиваемое ходами «туда и обратно», а в медленном движении — чувство застылости, «заячкнутости в тесном пространстве» и т. п. композитор многократно применял в очень несходных по образному содержанию мелодических построениях. В теме Фен-зи из балета «Золушка» этот прием создает ощущение какого-то волшебного оцепенения, холодноватый колорит слегка импрессионистского оттенка (интересно сравнить эту мелодию с начальной темой прелюдии Дебюсси «Девушка с волосами цвета льна»):



Автоматизм точных обращений, известная, если так можно выразиться, «слышимая математичность» их в сочетании опять-таки с оstinатностью весьма удачно применены в балете «Стальной скок» (№ 10, «Молоты»), очевидно, для изображения вращающихся маховиков, трансмиссий и тому подобных производственных аксессуаров:



Эффект устремленного «движения на месте» использован в главных темах Первого и первой части Третьего фортепианных концертов. Вне оstinато обращение кратких (чаще всего — двухзвучных) оборотов — один из любимых видов мелодического движения у Прокофьева (см. пример 29, последний такт; пример 6, такты 2 и 6; пример 37, такт 3 от конца, и другие).

Подобные формы, а нередко прием возвратно-обращенного преобразования в целом представляют собой, как уже отмечалось, лишь отдельные частные случаи более широкого принципа «движения в обратном направлении», являющегося одной из важнейших закономерностей мелодического стиля Прокофьева. В обращенно-возвратных построениях скрыто-имитационного типа эта закономерность проявляется в наиболее строго организованной, логически стройной рациональной форме. Использование этой формы типично для мелодики Прокофьева как на раннем этапе, так и в зрелые и в поздние годы. Можно все же указать на некоторую эволюцию от более точного, строгого проведения обращений в ранних и «зарубежных» сочинениях к более свободному, непринужденному и гибкому применению этой формы в зрелом и позднем творчестве.

В этот период скрытая имитация у Прокофьева ближе всего названному выше более широкому принципу мелодического развития, а иногда прямо сливается с ним, хотя композитор не отказывается и от очень точных «чистых» форм обращения. В зрелых произведениях Прокофьева скрытые имитации разных видов и — шире — многообразные преобразования полифонического характера часто настолько плавно и незаметно вливаются в общий мелодический поток, переплетаются с другими приемами (в частности, с метро-ритмической «перекраской» интонаций и со скрытой секвентностью), что выделить их можно лишь в результате специального анализа, а в процессе живого эстетического восприятия музыки они способствуют созданию впечатления удивительной естественности, органичности и внутренней наполненности, редкой интонационной насыщенности и красоты мелодий Прокофьева.

Остановимся подробнее на двух мелодиях Прокофьева, в которых по-разному применен принцип обращения: очень точно — в ре-минорной теме финала Второго фортепианного концерта и очень свободно, в завуалированном виде — в одной из тем Джульетты.

Мелодия из Второго концерта интересна для нас прежде всего естественностью интонационного развития, несмотря на обращение весьма значительного по протяженности мелодического построения: вся вторая половина тридцатидвухтактной темы — обращение первой. Непринужденность звучания особенно удивительна потому еще, что мелодия эта ярко русского народного склада, и национальная определенность ее нисколько не меньше в обращенной части, скорее наоборот — в ней подчеркнуты, выделены некоторые особо характерные черты русской «народной музыкальной системы»: например, элементы целотоновости (такты 21—23, 29—31), более явная вариантность повторений и самый характер вариантов, напоминающий в данном случае прием варьирования, типичный для народной инструментальной (струнной) музыки (такты 25 и 27):

36 *Meno mosso*

mp

f

45

Для достижения такой естественности течения мелодии Прокофьев использует здесь специальные приемы, свойственные вообще его технике обращений. Один из них — постепенная подготовка. Так, иногда обращению подвергается не все большое построение, а лишь какая-то его часть. В песне «Стахановка», ор. 79 № 2, во втором восьмитакте сначала «имитируется» лишь начальный двутакт, но зато (в обращении) он проведен дважды подряд (от разных звуков — такты 9—10 и 11—12). Затем второй двутакт звучит в прямом виде, а за ним уже его обращенный вариант:

Гей, ся солн. не пря. мо в ок. на с го, лу, бой вер. ши. мы два
на шк. ро. ки. е по. лот. на, на ве. со. лу. ю не. на.
Все стан. ки мо. и в по. ряд. ке, ве. рен каж. дый мой при, ем,
все ос. но. мы и по. чат. ки ста. нут доб. рым мит. ка. лем.

Подобную же постепенность развития можно видеть и в песне «Гей, по дороге», оп. 79 № 7 (см. пример 16). Чередование небольших отрезков мелодии, обращенных и необращенных, как бы сближает их, сглаживает необычность принципа, делает более привычным звучание мотивов в обращении.

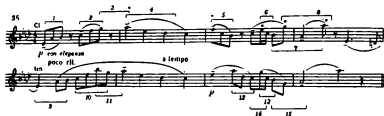
В концерте композитор воспользовался, однако, иным, более тонким приемом. Задолго до начала обращенного построения происходит интонационная подготовка к нему. Уже третий двутакт звучит как видоизмененный вариант первого в обращении: действительно, начальное мелодическое движение схематически может быть представлено как скачок на кварту вверх и возврат к первому звуку с последующим поступенным подъемом, тогда как в третьем двутакте ход на кварту вниз и возврат предшествует поступенному нисходящему движению (в обоих случаях проявление принципа скачка с заполнением, своеобразное в том отношении, что «заполнение» происходит от того же звука и в том же направлении, в котором совершался скачок — см. аналогичный в этом отношении пример 29).

Близость этих двух построений ярче выявляется в следующем, четвертом двутакте, ритмически более сходном с первым (квартовый ход восьмыми). Далее, при вариантном повторении всего начального восьмитакта, эти четыре такта (13—16) даны секундой выше, чем прежде, и как раз на той самой высоте, на которой потом звучит обращенное построение! Последний четырехтакт исходной части оказывается, таким образом, тщательно рассчитанным «интонационным предвестником» дальнейшего мелодического развития, а начало обращенного построения так родственно концу прямого (см. такты, отмеченные

скобками), что воспринимается слухом как нечто вполне обычное, логично вытекающее из предшествующего. В общем, принцип обращения является здесь основным принципом мелодического развития не только в масштабах всей темы в целом, но и в рамках более мелких построений.

Очень существенно, что органичность введения обращенного построения в мелодии народного характера в большей степени связана с использованием вариантности, то есть наиболее близкой фольклорному материалу формы тематического развития. Постепенное накопление небольших изменений в двутактных фразах (см. такты 5—6, 7—8, 13—14, 15—16) позволяет незаметно «подвести» слушателя к звучанию обращенного построения. Обнаружившееся здесь родство принципа обращения с варьированием представляется важным, поскольку опять-таки показывает определенную «почвенность» этого явления, вопреки представлениям о сухом, «головном» характере подобных приемов и чисто теоретическом, «ученом» их происхождении.

Естественность, простота и ясность отличают и мелодию из «Ромео и Джульетты» (это одна из основных тем героини¹):



В некоторой степени это объясняется, вероятно, ее структурной четкостью (простой период повторного строения из двух предложений), ровностью и простотой ритмики (без синкоп, резких сопоставлений длительностей и т. п.) и, в особенности, чистым диатоническим складом (диатоника лишь единственный раз «нарушена» звуком *ре-бикар* на грани двух предложений). Таких диатонических или почти диатонических мелодий у Прокофьева очень много. Характерна также огромная роль устойчивых ступеней лада (звуков тонического трезвучия *ля-бемоль мажора*) в этой теме Джульетты: больше половины всех звуков, составляющих мелодию (24 из 43), — звуки *ля-бемоль* (9), *до* (9) и *ми-бемоль* (6), причем значимость их подчеркнута их длительностью

¹ В балете она звучит много раз, для анализа взята ее *ля-бемоль-мажорное* проведение в № 10, «Джульетта-девочка» (второй эпизод рондо).

(в сумме — почти пять тактов) и их метрическим положением, — из шестнадцати сильных и относительно сильных долей звукам тонического трезвучия принадлежат двенадцать!¹

Помимо такой почти предельной насыщенности звуками тонического трезвучия, подчеркнутая безмятежность, устойчивость мелодии связана с очень слабой ролью полутоновых тяготений, в частности вводнотоновых, и с отсутствием задержаний. В первом предложении звук *ля-бемоль* вообще ни разу не переходит непосредственно, сразу в соседний (скобка 8) — тоника появляется сначала в первой октаве, то есть октавой ниже ожидаемого разрешения, а лишь потом — во второй октаве. В противоположность задержаниям, такое «отделение» неустойчивого звука от следующего устойчивого не повышает напряжения, а, наоборот, придает неустойчивому несколько большую самостоятельность, снижает остроту тяготений, — да и звук *соль* включается в попевки, близкие трезвучию не V, а III ступени (скобки 2, 14), и т. д. Наконец, если учесть еще простоту гармонизации, спокойно покачивающуюся фактуру сопровождения и мягкое волнообразное строение мелодической линии в целом, без особого активного устремления к какой-либо главной кульминационной точке, то станет ясно, что уравновешенность здесь доходит до грани статичности и, по-видимому, есть какие-то средства, предохраняющие мелодию от перехода за эту грань.

Несмотря на обилие устойчивых ступеней, в мелодии отсутствует движение по звукам тонического трезвучия (хотя опора на них и слышится в тактах 1, 5 и особенно 2, 6). Нет ходов на квинту или сексту, и лишь однажды, и то шестнадцатыми, захватывается верхняя терция *ля-бемоль-мажорного* трезвучия (скобка 6). Зато многократно используется наиболее «инертный» интервал квинты между V и I ступенями, почти не выявляющий ладовую (мажор — минор?) настройку. Начальным «зерном» мелодии является бесполутоновый мотив-попевка (скобка 1) из трех звуков (мотив этот имеет, несомненно, русский народный оттенок). Кварты и секунда служат основой всего дальнейшего мелодического развития, прочие интервалы встречаются, в общем, не часто. Кварто-секундовые интонации придают этой мелодии свежесть и своеобразие звучания. После секвентного повторения (скобка 2) основная попевка подвергается обращению сначала в увеличение (скобка 4), а далее в основном ритме (скобка 5). Существенно, что начальному

¹ Такая «гегемония устойчивости» — редкость даже для классических мелодий, близких по темпу. Ср., например, *ля-бемоль-мажорные* темы из фортепьянных сонат Бетховена: в главной теме медленной части Восьмой сонаты устойчивых звуков меньше, чем неустойчивых; в мелодии первой части Двенадцатой сонаты (16 тактов) — ровно половина; в медленной части Пятой — устойчивых звуков больше, чем неустойчивых, но — относительно — все же несколько меньше, чем в этой теме Прокофьева.

ходу на кварту вверх от V к I ступени в обращении соответствует секвентный шаг вниз также от I к V, а второй кварте от III к VI — опять кварта между этими же ступенями. Точная секвентная повторность мотива (правда, с необычным шагом секвенции на большую сексту) после первого такта уже не будет применена: вслед за обращением мотива, вернее, одновременно с обращением, начинаются иные ритмические варианты преобразования. Сначала сопоставляются лишь ритмические варианты, потом вместе с новым изменением ритма (теперь мощнее дан в обращении и уменьшен — скобка 6) меняется и интервальный состав (терция вместо кварты). Такая техника постоянных вариативных изменений, «обновлений» начальной попевки придает интерес мелодическому развитию. Применяется она и во втором предложении для маскировки секвентных оборотов (см. в том же примере скобки 9 и 10, 12 и 13).

Заключительные обороты вследствие своей стандартности в наименьшей степени привлекают внимание слушающего и потому требуют для преодоления возникающей здесь инерции восприятия особой изобретательности, введения каких-нибудь специальных средств¹. В конце третьего такта, где начинается завершение предложения, впервые (и единственный раз) появляется секстовая восходящая интонация с разрешением вводного тона на септиму вниз (скобка 7), с октавным повторением тонки и с возвратом к начальному звуку *ми-бемоль* очень широким скачком (ундацима) вниз. Помимо новой, свежей в условиях данной мелодии интервальной, интерес поддерживается упомянутым уже разрешением не в той октаве². *Ре-бикар* — единственный недиафонический звук в мелодии — также служит обострению выразительности в момент перехода от одного предложения к другому. Кроме того, он выполняет роль небольшой «раскачки» или «разбега» перед восхождением на дуодециму (в пятом такте) к кульминации.

Сходство двух предложений в целом, конечно, не вызывает сомнений, однако оно становится совершенно ясным только в шестом такте (подобно тому, как связь второго такта с первым становится вполне

¹ Об инерции слухового восприятия, особенно усиливающейся в кадансовых фразах, и о формах активизации внимания слушателя пишет Л. Мазель в статье «О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки». См. сб. «Интонация и музыкальный образ», М., 1965, стр. 255—256.

² Здесь образуется небольшой участок скрытой полифонии. Отмечая такие случаи у Баха, Курт указывает, что «слух дополняет... вводный тон в настоящей октаве, благодаря чему появляется намек на второй голос». Этот эффект опирается, в сущности, на явление обертонов, особенно явных при звучании открытой струны мого, как бы по аналогии с разрешением вводного тона октавой выше ожидаемое. Понадобилось, однако, почти двести лет для такой трансформации разрешения в другой октаве.

очевидной лишь в третьем такте, где обращение дано без ритмического увеличения). Интересно, что наиболее точно повторяется (и потому служит наиболее явной «опорой» сходства) именно обращенный вариант основного мотива. В остальных тактах изменения — порой очень незаметные — играют весьма важную роль. Отметим два самых существенных направления этих изменений: ритмическую «перекраску» и повышение кульминации.

В момент достижения главной кульминации происходит опевание тоникой обоими вводными тонами (скобка 11). Этот оборот, очень выразительный на фоне предыдущих «отдаленных» вводного тона от тоник и ослабленных полутоновых тяготений, — повторяется в самом конце мелодии (скобка 15), отчего возникает эффект мотивной симметрии начала и конца предложения, неоднократно встречающийся в мелодиях Прокофьева. Данный прием мог бы рассматриваться и как скрыто полифонический имитационный момент, но, по существу, такие повторы начальных оборотов в конце обычно не воспринимаются как имитация и являются одним из видов мотивной техники Прокофьева. Прием этот придает мелодии определенную законченность, закругленность и, по типу более крупных форм, может быть назван «мотивным обрамлением».

Подобные моменты встречаются, например, в побочной партии первой части Второй фортепианной сонаты, в главной теме медленной части Второго концерта для скрипки с оркестром, в предпоследнем проведении главной темы «Болтуны», в главной теме вальса си минор из оперы «Война и мир», в теме побочной партии первой части Третьей симфонии (лейтмотив любви Рупрехта к Ренате в опере «Огненный ангел»), в заключительной партии финала «Классической симфонии» (см. пример 24).

В теме Джульетты мотивное обрамление освежено перенесением в другую октаву, причем появляется вводный тон — соль, ни разу прежде в этой октаве не затронутый.

Ритмические изменения во втором предложении служат, как и обычно у Прокофьева, средством преодоления простой повторности. Они приводят здесь к изменению структуры предложения: отсутствие цезуры и сходство двух первых мотивов способствует слитности не только пятого такта, но и всего второго предложения в целом. В результате возникает довольно ясная общая структура тройного суммирования ($1/2 + 1/2 + 1 + 2 + 4$). Изменение ритма в первом такте второго предложения производит впечатление более активного, оживленного и, главное, непрерывного движения вместо ритмических остановок на слабых долях в начале темы. Одна слитная ритмическая фигура без пауз, с большим количеством восьмых и с долгим звуком на сильной доле, с одной стороны, содействует непрерывному восходящему движению к

кульминации, с другой — усиливает черты кантиленности в мелодии (этому же способствует и большая слитность второго предложения, и разрешение вводных тонов непосредственно в тонику с «опеванием» ее, совпадение долгого звука и сильной доли в седьмом такте, в отличие от аналогичного момента в третьем).

В целом в этой замечательной мелодии Прокофьева хорошо прослеживается его техника мелодического развития, основанная на постепенных вариантных изменениях исходной «ячейки».

Именно разнообразная техника интонационных преобразований является здесь одним из основных средств предохранения от статики, служит внутренней «пружиной» непрерывного движения вперед, создает ощущение постоянного обновления и свежести, характерно прокофьевского живого тока мелодии.

Одной из форм мотивных преобразований становится и обращение. Примененное в данном случае очень свободно, оно не имеет такого важного значения для строения всей мелодии, как в ре-минорной теме из Второго фортепианного концерта, но в сочетании с другими приемами служит средством интонационного развития и, кроме того, способствует, как обычно, созданию единства и пластической уравновешенности мелодической линии.

Существует еще один особый вид строения мелодической линии, который также относится к скрыто-полифонной имитации обращенного типа. По структуре он не отличается резко от обычных форм скрытой полифонии, в нем нет ни ясной расчлененности, ни повторности близкой секвенции, а «тема» и «ответ» звучат не последовательно, а как бы одновременно. Мнимые голоса здесь строятся как отрезки хроматической гаммы, «расходящиеся» от одного звука или сближающиеся, «сходящиеся» к общему центру (см. примеры 40 и 46).

Таким образом, мнимый голос, вступающий на одну ритмическую долю позже, является обращенной имитацией первого. Реальное полифоническое двухголосие такого типа встречается, например, в двухголосной инвенции ми мажор (VI) Баха:





В скрытом виде в одноголосном изложении оно очень характерно для современной музыки, причем более широкое распространение получил «расходящийся» вариант.

Объединением в мелодии двух противоположных хроматических линий обусловлено появление все увеличивающихся и необычных по интервалу скачков. Поэтому для мелодий такого типа характерна напряженность, острая экспрессивность, особенно если такое движение сочетается с активной ритмикой и быстрым темпом (а именно такая связь встречается в большинстве случаев). В теме фуги ре-бемоль мажор (ор. 87 № 15) Шостаковича интонационная резкость зигзагообразных ходов обострена необыкновенной выразительностью метроритмического развития, внезапными сменами акцентов, вступающих в противоречие с «симметричностью» линейного строения¹. Наконец, развитие самой мелодической линии осложнено «расщеплением» одного из двух мнимых голосов (верхнего) на две хроматические расходящиеся линии, начиная с последней четверти (фа-бемоль) пятого такта темы, отчего возникает эффект фугированной имитации начальных оборотов темы в скрытом голосе:



Налицо, таким образом, соединение сразу двух принципов скрытой имитации: сначала в одновременности, потом — всего минимално-двухголосного построения — в последовательности. Подобная концентрация сильных и остродействующих выразительных средств в сравнительно небольшой одноголосной теме-мелодии приводит к мощному, впечатляю-

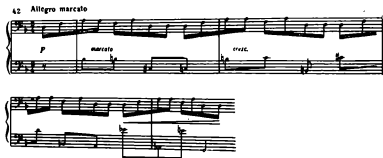
¹ Очень интересный анализ ритмической выразительности этой темы содержится в статье В. Холоповой «Несколько наблюдений над ритмикой Шостаковича (о многообразии типов метроритмической организации)» в книге «Черты стиля Д. Шостаковича». М., 1962, стр. 304—306.

шему эмоциональному воздействию музыки и дает соответствующий импульс всему дальнейшему развитию фуги.

В другом случае (Восьмая симфония, вторая часть) Шостакович подчеркивает гротесковую характерность, заключенную в легких «перескакиваниях» от звука к звуку двух расходящихся хроматических линий:



Прокофьев, в общем редко обращавшийся к такому приему, очень эффектно использовал его в Токкате ор. 11, причем сделал это с неизменной изобретательностью и оригинальностью:



Скрытое мелодическое двухголосие пачинается здесь не с одного звука (с исходной «точки»), как обычно, но сразу с очень широкого интервала (малая септима) и доходит до скачков вдвое больших (терцисима в конце построения), а свободное внутреннее «пространство»

заполнено в пределах квинты *ре* — ля остинатным движением, близким, кстати сказать, к возвратно-обращенному типу.

Сочетание остинатного моторного мелодического рисунка в сравнительно узком (квинтовом) диапазоне с размахистыми «прыжками» уже само по себе достаточно остро и противоречно как соединение чего-то более или менее устойчивого, постоянного (хотя далеко не спокойного, активного, но как бы «кипящего в тесном сосуде» — опять «движение на одном месте») и устремленно-порывистого, развивающегося с очень высоким «темпом» нарастания напряженности. Внутренняя противоречивость этой темы усугублена ладогармоническими средствами: соединением диатонических ходов шестнадцатыми (все время только по звукам ре-минорного трезвучия) с насыщенной хроматикой скачков (причем по вертикали образуются всевозможные остро диссонантные двузвучия — секунды малые и большие, кварта и тритон, большие септимы, увеличенная октава и малая нона; консонирующая интерваллика, в общем, тщательно избегается), а также специальными метро-ритмическими приемами. Кроме контраста строго размеренного движения шестнадцатых и синкопической «задыхающейся» пульсации восьмых со сменной фигур в одну, две и три доли, эти линии противопоставляются еще по принципу своеобразной «полифонии метро-ритма», очень характерной для музыки XX века (в особенности для Стравинского). С самого начала метрические акценты резко не совпадают, так как движение шестнадцатыми начинается на одну восьмую раньше, «поперек» такта и вразрез с сильным временем хроматической мелодии. К сожалению, при исполнении Токкаты Прокофьева пианисты обычно выделяют только фигуру шестнадцатых, не замечая или затушевывая выразительность другой, ничуть не менее яркой мелодической линии.

«Сближающиеся» скрытые голоса есть в теме Аллеманды оп. 12 № 8. Рассмотренная выразительность хроматического расходящегося движения скрыто-полифонического типа является, по-видимому, очень типичной и наиболее естественной его выразительной возможностью. Достаточно закономерна, очевидно, даже связь такого вида мелодической линии и быстрого темпа, активной ритмики. Очень сходно употребление этого комплекса средств в шестой пьесе из «Пожелтевших страниц» Мясковского. Фактурно здесь многое близко Токкате Прокофьева: большая терция, с которой начинается хроматическое противодвижение голосов, заполнена нервно-тревожным тремоло (*фа — ми-бемоль*). Резкие, большие мелодические скачки звучат как возбужденные выкрики; неистовый порыв и сильное динамическое нагнетание сменяется стремительно «раскручивающимся» пассажем через четыре октавы вниз — почти зримо-конкретное впечатление до предела напряженной и лопнувшей пружины:



Очень близка по строению к предыдущей теме тема Багатели Бартока оп. 6 № 2:



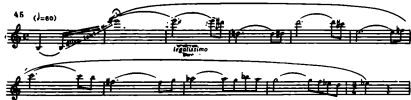
Описанная сфера выразительных возможностей этого типа мелодий не является, однако, единственно возможной. Можно представить себе и значительно менее быстро развертывающиеся линии подобной структуры.

Широкие и последовательно увеличивающиеся мелодические ходы обладают не только выразительностью резких возбужденных толчков; их возрастающая напряженность, внутренняя наполненность звучания двух взаимосвязанных симметричных мнимых голосов в медленном темпе, особенно при движении в каждом голосе отрезками по два-три звука, могла бы быть использована, например, для достижения большой выразительности лирического, драматического или иного характера.

Применение противоположного описанному, сближающегося движения хроматических мнимых голосов встречается редко, так как связано с определенными трудностями: чтобы не слишком быстро переходить в простое одноголосие, «сходящийся» вариант должен начинаться с достаточно широкого мелодического хода. Но осознание интонационной связности далеко отстоящих звуков, больших неподготовленных скачков в самом начале мелодии требует значительных слуховых усилий, известной натренированности восприятия. Кроме того, как бы ни были велики начальные интервалы, ограниченность мелодического развития здесь как бы с самого начала предопределена неизбежностью слияния мнимых голосов в одну линию, в один звук. В соответствии с противоположным направлением движения и нисходящим характером верхнего мнимого голоса выразительность такого варианта (по сравнению с «расходящимся») связана не с возрастанием, но с затуханием, спадом напряженности, а такая экстенсивность развития в целом мало характерна для музыки (да и для других временных искусств).

Все же и эта форма строения мелодии используется иногда с весьма интересными и убедительными художественными результатами. Вот, например, несколько выразительных мелодий из балета А. Онеггера «Песнь песней»:

Онеггер „Le Cantique des Cantiques“. Акт I



Acte II. „Liberation“



Acte II. XII. „Rêve de la Sulamite“



Acte I. IV. „La Sulamite et le Berger“



В двух первых образцах (примеры 45 и 46) имитация проведена довольно точно, в двух последних сохраняется лишь логика скрыто-полифонического развития, основанная на движении навстречу друг другу двух хроматических линий, и говорить об имитации здесь уже невозможно.

Сочетание имитационных и неимитационных моментов есть также в мелодии из Первой фортепианной сонаты Мясковского:



Область применения этих форм мелодической линии, конечно, гораздо уже, выразительные возможности значительно более специфические, особенные, однако по-своему яркие и сильные, о чем свидетельствует разнообразное использование их в творческой практике крупнейших композиторов современности.

Особенности мелоса Прокофьева, рассмотренные выше с точки зрения их полифонической природы, могут быть истолкованы иначе: как многообразные проявления разного рода симметрии в мелодическом рисунке. В связи с этим укажем еще ее проявления нескольких типа. Она выражается в симметричном расположении звуков по обе стороны от какого-либо «осевого», центрального тона. В этих случаях обычно не приходится говорить об обращенных соотношениях отдельных частей мелодии, симметрия в строении линии не совпадает с членением темы на фразы или мотивы. Такое строение линии или ее части способно придавать мелодии большую цельность, закругленность, вносить черги особого изящества, изысканности, затейливости:

Прокофьев. 9-я соната для ф-п., 1-я часть.



Прокофьев. „Ромео и Джульетта“, № 11 „Съезд гостей“ (Менуэт)



Если симметрия в расположении звуков выдержана достаточно строго, то мелодия может быть исполнена от конца к началу (ракоходно) без существенных изменений (именно таковы упомянутые выше темы из Скерцо оп. 31 и оп. 54 Шопена). Вот пример очень изящной мелодической фразы такого строения из «Здравицы» (звуки, не имеющие симметричного соответствия в другой части фразы, отмечены крестиками):



Наконец, у Прокофьева встречаются обращенные, ракоходные, симметричные соотношения частей мелодической линии, которые также не совпадают с делением темы на мотивы, фразы, предложения. Хотя обнаружение подобных соотношений весьма сложно, а восприятие их на слух затруднительно, эти особенности представляются нам достаточно важными и интересными. Они, несомненно, накладывают особый отпечаток на характер линии и, в конечном счете, на образный выразительный облик темы. В гибкой, пластичной мелодии *Adagio amoroso* (любовный «ноктюрн») из третьего акта оперы «Семен Котко» можно видеть такие симметричные соответствия отдельных «отрезков» мелодического рисунка как на соседних участках (отмечены квадратными скобками под нотным станом), так и на расстоянии (фигурные и пунктирные скобки над нотным станом):



(см. также квадратные скобки в примерах 50 и 52).

Помимо того существенного значения, которое техника обращений и иных описанных выше средств имеет для мелодии Прокофьева, раз-

нообразное и многократное использование скрыто-полифонических приемов важно также для выяснения роли полифонических моментов, в частности имитационной техники, в творчестве композитора. Между тем «удельный вес» полифонии в его музыке, и имитационной полифонии в особенности, явно недооценивается. Очень характерны, например, такие высказывания: «система имитационного контрапункта... Прокофьеву почти не свойственна»¹, «приемы имитационной полифонии и классического контрапункта у него встречаются в исключительных случаях»² и т. д. Действительно, число случаев использования имитационной техники у Прокофьева, в сравнении, скажем, с аналогичными моментами в произведениях Мясковского или Шостаковича, не столь велико (хотя и количественно весьма значительно).

Однако применение имитаций в сочинениях Прокофьева интересно именно своей необычностью, новизной (притом художественно убедительной) использованием этого приема. Так, очень выразительно трактует Прокофьев форму канона в увеличении или в уменьшении — см. третий эпизод и четвертое проведение рефрена в песне «Болтуня», ор. 66; Мелодию для скрипки и фортепиано, ор. 35-bis № 3, такты 11—18; развитие темы ре минор в финале Второго фортепианного концерта от цифры 102 клавира и другие. Охотно применяет композитор также имитации в обращении (речь идет здесь о реальных полифонических имитациях) — см., например, главную партию в рспризе первой части сонаты для виолончели ор. 119 (с цифры 13) — и даже сложную, изысканную технику обратимого контрапункта — Четвертая соната для фортепиано, вторая часть, такты 25—33 и 55—62 (вообще в этой части, полифонически очень богатой, обращение — один из основных принципов развития).

Простое («прямое») имитационное изложение темы — один из приемов экспозиционного проведения материала у Прокофьева: фугированной имитацией начинается увертюра оперы «Война и мир»; в сонате для виолончели побочная партия первой части (от цифры 3) дана в октавной канонической имитации; первая тема второй части Четвертой сонаты излагается канонически сначала в двух голосах (первые 9 тактов), а потом в трех (с такта 13); см. также экспозицию главной темы первой части Второго скрипичного концерта, тему ре-бемоль мажор в финале Пятой симфонии (цифра 93) и многие другие.

В разработочных разделах Прокофьев применяет иногда имитации в необычные интервалы, сочетания нестандартных вертикальных перестановок с горизонтальными и другие сложные контрапунктические комбинации. Например, в эпизоде (с цифры 102) финала Второго фор-

¹ Т. Боганова. Национально-русские традиции в музыке С. С. Прокофьева. М., 1961, стр. 77.

² Там же, стр. 76.

тепленного концерта канон в увеличении усложнен удвоением голосов в терцию и сексту (так называемый «контранункт, допускающий удвоения») и т. д.

В общем избегая применения традиционной «школьной» формы фуги, Прокофьев обращается к ней как к пародийному средству в балете «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» ор. 21: во второй картине балета есть сцена («шуты убивают своих жен»), сопровождаемая карикатурной фугой — с голосами, вступающими на септиму и тритон друг от друга (от звуков *до, си, фа, ми*), и с «мажестрально» (то есть содержащей полное изложение темы во всех голосах) стреттой в конце.

(Небезынтересно сопоставить этот эпизод с нарочито ироническим фугато дворян в опере «Нос» Д. Шостаковича, где голоса вступают с имитацией в малую секунду.)

Не останавливаясь более подробно на этом вопросе (он мог бы быть темой специального исследования), отметим, что, вопреки установившемуся мнению, Прокофьев не отказывается от имитации вообще, но лишь не склонен к обычным, «нормативным» формам ее и либо использует редкие, малопривычные имитационные и контранунктические приемы, либо ищет новые, свежие «ракурсы» применения имитации, и в этом как раз заключается своеобразие его имитационной техники.

Такая особенность полифонии Прокофьева вполне соответствует и собственным высказываниям композитора («Где, как не в полифонии, можно найти пути к новизне»¹), и некоторым важным «отправным пунктам» его художественного мировоззрения.

Предпочтение, нередко отдаваемое среди различных видов мелодического движения «в обратную сторону» именно его наиболее точной, даже крайне заостренной, рационально-логической форме скрыто-имитационного обращения, представляет собой также одно из проявлений высшего рационализма художественного мышления Прокофьева, являющегося одной из важнейших особенностей его творческого стиля.

Строгий рационализм мышления, «лаконизм, избегание всего лишнего» ярко характеризуют индивидуальный облик Прокофьева-человека. Вспомним его страстное и серьезное увлечение шахматами, деловито-сжатый тон высказываний, с детства и до последних лет любимые математические подсчеты — например: сколько комбинаций возможно из восьми нот?! — вычерчивание графиков, партитуры «в До», сокращенную манеру записи слов с пропуском гласных и т. п. Эти же черты личности художника, естественно, отражались и в его творче-

¹ И. Нестьев. Прокофьев, М., 1957, стр. 368.

стве. Как и многие другие стилевые тенденции, рационализм в разных сочинениях Прокофьева находил весьма различные проявления, выражаясь в глубокой гармонической уравновешенности эмоций, особой скромности чувства, в ясности, стройности, логической совершенности форм, но иногда и в «аскетизме», подчеркнутой сдержанности высказывания.

В более общем плане эта черта стиля связана с теми особенностями музыки Прокофьева, которые хочется определять словами: точность, четкость, подтянутость, определенность. Подобно многим иным стилевым тенденциям, рационализм таит в себе и ценные возможности, и известные опасности. Видеть их, отделять «слабые» стороны от «сильных» необходимо для верной разносторонней оценки, для того, чтобы не сужать представления о многообразном, живом, пусть противоречивом, но по-своему цельном, едином и в своей противоречивости (а может быть, часто благодаря ей) богатом явлении искусства, которому имя — Сергей Прокофьев.

О ритмике Прокофьева

В искусстве XX века (не только музыкальном) С. С. Прокофьев выделяется как исключительно светлый и жизнерадостный художник. Воплощение красоты как гармонии жизни и радости, как ощущения активной деятельности — вот постоянные внутренние аспекты творчества Прокофьева, определяемые гуманизмом его эстетики. Музыка Прокофьева отличается своеобразной эмоциональной настройкой. Активность, бодрость, крепкая уравновешенная сила подспудно присутствуют в самых различных по характеру произведениях композитора и составляют отличительную особенность тона авторского высказывания.

Одним из важнейших средств создания активного и бодрого эмоционального «состояния» музыки Прокофьева оказался «тонизирующий» ритм. Ритмика Прокофьева — явление выдающееся, даже исключительное в области музыкального ритма по организованности и динамике.

Среди характерных для прокофьевской ритмики черт одну можно считать главной, определяющей — регулярную акцентность. Конечно, регулярно-акцентный тип ритмики вовсе не является исторической редкостью. Но в музыкальном творчестве XX века он заинтересовывает. Ведь если в классике XIX века, а особенно XVIII века эта тенденция является важнейшей, руководящей, то в классике XX века мы видим совсем иную картину. У таких крупнейших «ритмистов», как Стравинский и Барток, очень сильна противоположная черта — нерегулярная акцентуация. С другой стороны, у многих додекафонистов ритм как активно побуждающая сила перестал широко использоваться. Безусловно, новшеством Прокофьева следует считать уже то, что в XX веке он придал ритму те характерные черты, которыми обладал ритм в XVIII веке (в XIX веке, наряду с соблюдением регулярной акцентности, в музыке ряда композиторов началось постепенное ослабление ритмического акцента, что в конце концов и понизило непосред-

ственную впечатляемость ритма). Но Прокофьев оказался не только наследником замечательной старой классической традиции ритма, но и новатором в русле этой традиции. Отдельные закономерности, свойственные ритмике Прокофьева, были присущи многим музыкальным стилям прошлого. Равномерность ритмического движения характерна для композиторов баховского времени, а яркая акцентность и господство квадратности присущи венским классикам. Кроме того, моторная ритмика характерна для некоторых жанров — более всего для этюда. Синтез всех этих ритмических качеств и составил то новое, что мы видим в XX веке у Прокофьева.

Индивидуальная черта прокофьевской ритмики — в подчеркивании регулярности и акцентности, в доведении этих принципов до высших, даже предельных ступеней.

Разумеется, в ритмическом стиле Прокофьева регулярная акцентность не господствует абсолютно в каждом такте. Как ритм всякой живой музыки, прокофьевский ритм наделен порой конфликтной остротой, подвижной нерегулярностью. Но в сравнении со многими крупнейшими современниками — с другим классиком советской музыки, Шостаковичем, или со Стравинским — характерной, специфической чертой ритмики Прокофьева следует признать именно регулярную акцентность. Дать представление о сути прокофьевского акцента, о формах проявления ритмической регулярности и о выразительном и формообразующем значении регулярной акцентности и составляет задачу данной статьи.

Рассмотрим вначале средства акцентуации у Прокофьева, состав различных средств в каждом акценте.

Вообще акцент в музыке — отнюдь не всегда лишь только громкостное усиление звука¹. Для громкостного акцента характерно быть лишь внешним усилителем, как бы рупором тех акцентов, которые намечены в гармонии, мелодии, соотношении длительностей, фактуре и т. д. То есть, акцент представляет собой комплекс внешних и внутренних средств музыкального языка. Присутствие внутренних средств — гармонических и мелодических — в акценте особенно важно, так как именно благодаря им он приобретает настоящую внутреннюю крепость и основательность. Энергичной гармонии и мелоса сильна, например, ритмика Бетховена или И. С. Баха, упругая и динамичная даже при самой скромной фактуре и громкости. Прокофьевский акцент — это также комплекс внешних и внутренних средств, как и у

¹ Сущность акцента специально разбирается автором данной работы в статье «Внимание ритму!» с иллюстрациями преимущественно из произведений Прокофьева («Советская музыка», 1964, № 7).

названных классиков, с той же обязательностью участия внутренних средств. Но как современный композитор, Прокофьев располагает более внушительными соновными средствами, более многозвучной аккордикой, большим многообразием напряженно-диссонансирующих созвучий, большей широтой диапазона, большей массивностью фактуры. Таким образом, прокофьевский акцент, не утратив классической внутренней оправданности, приобрел более мощное внешнее выражение.

Разберем несколько образов прокофьевского акцента.

Интермеццо из Второго фортепианного концерта начинается с одноголосной темы у оркестра. Типично по-прокофьевски размашистая и угловатая мелодия достигает большой энергии и упругости. Происходит это благодаря «изломам» мелодической линии; каждый поворот в мелодии создает акцент, который лишь усиливается громкостными средствами:



Состав акцентирующих средств в следующем кадансе из Шестой сонаты (см. сильную долю) таков:



- 1) разрешение в гармонии,
- 2) «шаг» в мелодии,
- 3) диссонансирующий характер аккорда,
- 4) громкостной акцент.

Аналогичный состав имеет следующий акцент на сильной доле (из Пятой сонаты):



- 1) разрешение в гармонии,
- 2) вершина в мелодии,
- 3) диссонирующий характер аккорда,
- 4) плотность аккорда, «ретуширующие» форшлаг,и
- 5) крупная длительность после более мелких,
- 6) громкость.

Характерные фактурные условия, в которых происходит прокофьевская акцентуация, видны на примере побочной темы из первой части Третьего концерта. Перечислим все средства акцентуации на сильных долях первого и третьего тактов:



В первом такте:

- 1) ритмическая остановка,
- 2) гармоническая смена,
- 3) плотные аккорды и предшествующий форшлаг,
- 4) громкостной акцент (>).

В третьем такте:

- 1) мелодические вершины в обоих голосах,
- 2) форшлаговые «разгоны» перед вершинами,
- 3) громкостной акцент (>).

Как показывают примеры, акцент у Прокофьева всегда многогос-тавен, в нем участвует хотя бы одно из внутренних средств. Особенно оригинальна и изобретательна фактура, в которую он заключен.

Перейдем к формам проявления ритмической регу-лярности в произведениях Прокофьева.

Нужно заметить, что ни у одного из крупных композиторов XX века ритмическая регулярность не играет такой значительной роли и не имеет столь повсеместного применения, как у Прокофьева.

Прежде всего, в ритмике Прокофьева свое бывшее значение восстановил такт, с реально слышимой пульсацией долей и регулярной акцентировкой сильной доли. Прокофьев ярко обрисовывает такты как сопровождающих, так и в главных голосах. В «Мимолетности» № 2 аккомпанирующая фигура с помощью глубокого баса отмечает тяжелое время такта, а остальными звуками создаст ровную пульсацию тактовых долей:



В «заглавной» теме Первого фортепианного концерта в одноголосной линии четко очерчен тот же тактовый рисунок (пульсация четвертей с акцентом на сильной доле):



Но для активности прокофьевской ритмики показательна и огромная роль внутридолевого метра, обрисованного сплошь и рядом так же отчетливо, как и обычный тактовый метр: реально слышны пульсирующие «микродоли», сильные времена акцентированы. Интенсивность внутридолевого метра проявляется через типичнейшие виды прокофьевской фактуры, какие можно видеть хотя бы в «Сказках старой бабушки» № 2 и № 3, в скерцо из Пятой симфонии (движение дано по полудолям такта):





Часто применяемые «альбертисевы басы», «ломанные» октавы, арпеджио и разнообразнейшие другие виды фактур создают непрерывное движение не только по полудольям, но и по четвертьдольям такта, как в Прелюде до мажор:



Непрерывное движение такого рода свойственно, в первую очередь, нетематическим сопровождающим голосам или полутематическим вступлениям, переходам. Но иногда встречаются и собственно темы, целиком основанные на этом движении, как «Бой» из «Ромео и Джульетты»:



Разберемся в ритмике «Боя» подробнее. Наиболее очевидно в ней двойное равномерное движение — шестнадцатыми и восьмыми. Но, по существу, здесь есть и другие равномерные последования. Так, басы

аккомпанемента, приходящиеся на основные доли такта, образуют реально слышимую равномерность акцентуруемых четвертей. Далее, периодичность гармонических смен четко разграничивает такты, и в результате складывается регулярность тактов с единицей измерения в одну половинную длительность. Наконец, в приведенном восьмитакте очень ясно обозначена периодичность четырехтактов. Таким образом, особенностью ритмики данного отрывка является многоплановая равномерность длительностей и акцентов с пятью различными единицами измерения: шестнадцатая, восьмая, четверть, половинная (однотакт), две целых (четыре такта). Обратим внимание и на соотношение единиц измерения между собой: каждая более крупная длительность группирует две (или четыре) длительности меньшей величины, подчиняясь закономерностям нашей метрической системы, по которой каждая большая длительность равна двум меньшим.

Пример «Боя» не только не является исключением в ритмике Прокофьева, но, напротив, в наиболее чистом виде представляет ее характерные особенности. Он показывает, в частности, что регулярность у Прокофьева не ограничивается внутрислоевым движением и чередованием тактов, а распространяется и на более крупный масштаб, до четырехтакта.

Двухтакты можно считать основным способом группировки обычных, простых тактов в произведениях Прокофьева. Ограничимся всего одной иллюстрацией — хором чертенят из оперы «Любовь к трем апельсинам». Периодичность двухтактов создана здесь методическими фразами, а в дальнейшем еще и гармоническими сменами и тональными сдвигами:



Четырехтакт — следующая ступень укрупнения единицы измерения по законам нашей метрики. Квадратность тактовой группировки не только часто встречается, но является определяющим структурным принципом для Прокофьева. Среди бесчисленных примеров укажем на упоминавшийся «Бой» из «Ромео и Джульетты», «Миньон» из «Волшебной симфонии», «Фабрику» из «Стального скока» (см. примеры 9, 15, 18, 11 и 13).

Восьмитактность структур выступает как естественное следствие квадратности. Нормативность восьмитакта для композитора

XX века следует отметить как отличительную стилистическую особенность.

Не будем приводить потных примеров — они многочисленны, а ограничимся лишь схемой тактового строения одной самостоятельной формы — формы хора «Вставайте, люди русские» из кантаты «Александр Невский». Числа обозначают количество тактов:

вступление	I часть			связка	II часть			III часть		
	период	середина	реприза		период	середина	реприза	период	середина	реприза
4	4+4	4+4	4+4	4	8+8+8+8	4+4	4+4	4+4+4	4+4	4+4+4

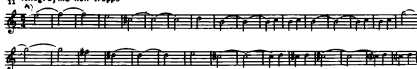
Квадратность как общий структурный принцип и восьмитактность как структура темы здесь очевидны. Впрочем, есть и одно-единственное отклонение от квадратности — добавление однотокта в заключительной каденции формы (род ферматы).

Но даже и периодичность восьмитактов не ставит масштабного предела ритмической регулярности у Прокофьева. Весьма редко, но все же встречается периодичность шестнадцатитактов, как, например, в разработке первой части его Второй фортепианной сонаты.

Столь крупная периодичность, позволяющая «обозреть» 32 такта, легко охватывается вниманием благодаря тематической повторности и быстрому темпу малых тактов (по $\frac{2}{4}$):

11 Allegro, ma non troppo

2-я соната для фортепиано



Снова вернемся к вопросу о многоплановой равномерности. При появлении равномерности с весьма крупными единицами измерения (четырёхтакт, восьмитакт, даже шестнадцатитакт) равномерность единиц малого и наименьшего масштаба (полудоль, четвёртьдоль) не исчезает. Все они существуют в одновременности и доводят многоплановость равномерной ритмики до еще больших степеней. В восьмитакте «Боя» из «Ромео» многоплановость имела пять единиц измерения. В разработке Второй фортепианной сонаты в пределах 32 тактов (пример 11) равномерность длительностей и акцентов достигает уже семи

единиц. Чтобы яснее представить ритмическую структуру каждого голоса в интересующем нас разделе Второй сонаты, выпишем образец полной фактуры:



Семь измеряющих единиц в 32 тактах разработки (от восьмой длительности до шестнадцатитакта) представлены реальными музыкальными средствами — это или определенные длительности (как восьмые или четверти в последнем нотном примере), или отрезки времени от одного опорного пункта в мелодическом мотиве, фразе, гармоническом обороте до другого. Их конкретное выражение в примерах 11 и 12 таково:

- 1) восьмая — длительности басового голоса,
- 2) четверть — длительности одного из средних голосов, отрезки от верхнего до нижнего звука в басовой фигуре,
- 3) половинная (однотакт) — отрезки в остинатной фигуре баса, от одной вершины до другой (совпадают с тактовым делением),
- 4) целая (двухтакт) — отрезки, охватывающие сходные двутактные мелодические мотивы в среднем голосе (*фа — ми — фа* и т. д.),
- 5) две целых (четырёхтакт) — отрезки в мелодии верхнего голоса, от одного крупного четырёхтактного мотива до другого,
- 6) четыре целых (восьмитакт) — отрезки, образующиеся в мелодии верхнего голоса при группировке четырёхтактных мотивов по два (в данном случае начала восьмитактов выделены с неодинаковой силой),
- 7) восемь целых (шестнадцатитакт) — отрезки в мелодии верхнего голоса, начинающиеся от одной вершины-источника большой шестнадцатитактной фразы и кончающиеся перед следующей аналогичной вершиной; их периодичность подчеркивается и тонально-гармоническим сдвигом на секунду вверх.

Такая же семиплановая равномерность есть и в скерцо из той же Второй сонаты. Ее ритмические единицы растут от восьмой до восьми целых, постепенно увеличиваясь вдвое.

Восьмиплановая равномерность сравнительно редко встречается в музыке. Тем не менее у Прокофьева обнаруживается и она, причем в такой музыке, в которой это можно предположить зара-

нее, зная особенности ритмического стиля Прокофьева, — в «Фабрике» из балета «Стальной скок». Наименьшей ритмической единицей выступает шестнадцатая, наибольшей — восемь целых (восьмитакт). Соотношение единиц, как и всюду раньше, строго подчинено метрическому принципу деления на два. Небольшой отрывок из разбираемого шестнадцатитактного раздела «Фабрики» покажет эти характерные ритмические соотношения:



Целесообразно уже, однако, поставить вопрос: а какая степень многоплановости ритма вообще возможна в музыке, может ли еще количество измеряющих единиц увеличиться до девяти, десяти, одиннадцати и больше? Прием во внимание, что наше музыкальное восприятие ставит здесь определенные границы. В медленном темпе, при наличии очень мелкой наименьшей доли (шестнадцатая или тридцатьвторая), последует ограничение в периодичности наиболее крупных построений. В быстром темпе, наоборот, при больших возможностях периодичности крупных построений, последуют ограничения для самых малых единиц (например, не мельче шестнадцатой длительности, так как еще более краткие будут сливаться в сплошную массу скорее фактурного, чем ритмического характера). Если же взять некий средний темп и протяженность построения в 16 тактов по $\frac{1}{4}$ или 32 такта по $\frac{1}{8}$, то восьмиплановая равномерность здесь окажется предельной, и такая ритмическая конструкция будет приближаться к абсолютному пределу ритмической равномерности в музыке. Таким образом, мало сказать, что прокофьевской музыке присуща равномерность ритмики (она присуща и многим другим композиторам), но у Прокофьева эта рав-

номерность многопланова и приближается иногда к максимальному пределу многоплановости. Такова специфика ритмики Прокофьева.

Многоплановая равномерность говорит о большой подчиненности ритмики этого типа действию метра. Поскольку наличие единой измеряющей доли входит в понятие метра¹ (наряду с соотношением сильного и слабого времени), то многоплановая равномерность, если ее представить в чистом виде, может быть названа многоплановой метричностью².

Такое определение не расходится с существом дела еще и потому, что (как отмечалось раньше) соотношение измеряющих единиц между собой подчинено принципу нашей метрической системы, принципу деления на два³. В связи с господством, даже утрированным метричностью в ритмике Прокофьева стоит и преобладание в его ритмике двудольности размеров (и производных от нее других четных размеров). Конечно, не случайно принцип деления на два восторжествовал в метрической системе. Думается, коренной причиной была наибольшая простота и экономичность в отсчете времени. Простота ритмических соотношений отличает и стиль Прокофьева.

Многоплановую метричность Прокофьев применяет для передачи самых разнохарактерных образов. Вот «Песня девушки» из кантаты «Александр Невский» («Мертвое поле»):



По общему колориту — это типичная русская песня, со свободным и разнообразным ритмическим рисунком, в натуральном миноре с чертами переменного лада и с подголосками в сопровождении. Но при

¹ В данной статье понятие «ритм» всюду взято в широком смысле слова, и «метр» рассматривается как его частный случай.

² То же явление раньше (в том числе и в печати) называлось мною «концентрированный метр». Для данного случая этот термин оказывается недостаточно емким.

³ О метрической системе и о системе метрических отношений пишет Л. Мазель в книге «О мелодии» (М., 1952, стр. 141).

всем этом она подчинена дисциплинирующей квадратности и многоплановой метричности: в сопровождающей фактуре неусыпно «бодрствует» пульсация восьмых, сгруппированных при помощи опорных точек в группах фактуры и гармонических смен по четвертям, половинным, одноктактам, двуктактам.

В протяжной песне, наиболее свободной и «аметричной» в своих народных прообразах, у Прокофьева оказалось шесть величин метрического отсчета: восьмые, четверти, половинные, целые, две целых (двуктакт), четыре целых (четырёхтакт). Несмотря на «привольный» мелодический распев, музыкальное время в песне размерено от самых малых до самых крупных единиц. Такая же строгая метрическая организация отличает «Колыбельную» из оратории «На страже мира», медленную часть Второй фортепианной сонаты в характере колыбельной. Кажется, что столь любимый Прокофьевым жанр колыбельной песни заинтересовал его в ритмическом отношении возможностью активной метрической пульсации.

Если в медленных, певучих темах у Прокофьева равномерность достигает шести планов, то такая же многоплановость несколько не удивительна в произведениях оживленного характера. В восьмитакте из «Мимолетности» № 10, например, наблюдается пять планов метричности, от равномерности восьмых до периодичности четырехтактов по $\frac{2}{4}$:



В теме «Джюльетты-девочки», несмотря на капризное разнообразие ритмических рисунков, тем не менее налицо шесть планов метрического измерения (от восьмых до четырехтактов по $\frac{4}{4}$).

Наконец, в сфере моторики, энергичного движения, столь типичного для Прокофьева, выразительность (точнее — динамика) многоплановой равномерности используется по самому «прямому назна-

ченню». В таких произведениях, как скерцо из Второй фортепианной сонаты, «Фабрика» из «Стального скока», где моторика доведена до механистичности и «машинности», роль ритма в создании образа первостепенна. Ритм же здесь достигает предельной организованности.

Всякая подчеркнутая метричность и в классической музыке свойственна, как правило, инструментальной музыке, а многоплановая равномерность к тому же и аккомпанирующей партии. Прокофьев смело нарушает эту традицию, столь естественно согласующуюся с природой пения и инструментальной игры. Достигает же он при этом совершенно новых, иногда потрясающих по выразительности эффектов. Речь идет об оригинальных вокальных оstinato из опер, как хор чертенят из оперы «Любовь к трем апельсинам», хор «пи-ти, пи-ти» из «Войны и мира», «Нет, то не Василек» из «Семена Котко». Вокальная музыка здесь подчинена ритмическим нормам инструментальной, о чем прежде всего говорит сам принцип оstinato повторения короткой фразы.

В хоре чертенят на одном лишь «и» (ремарка автора: «чертенята юют») примечательна пятиплановая метричность в по-кальном одноголосии (см. пример 10): восьмые, четверти (подчеркнуты самыми высокими и самыми низкими звуками мелодии), половинные (от одной вершины оstinato фигуры до другой), целые (такт), две целых (двухтактные фразы).

Хоровая партия в сцене бреда Андрея Болконского есть не что иное, как музыкальное воплощение нашего ощущения метра. Субъективное ритмизирование¹ присуще каждому человеку — с его помощью он осознает все временные процессы. Больному же метрическая сетка кажется реально слышимой. Для него время «тянется, тянется» как ровная последовательность одинаковых единиц, из которых одна сильнее, другая слабее:



Один из самых потрясающих моментов музыки Прокофьева — сцена сожжения села, повешения матроса Василия Царева и сумасшедшего повторение одной и той же фразы у Любки, а затем у хора

¹ О нем пишет Б. Теплов в «Психологии музыкальных способностей» (М., 1947, стр. 274).

передает трагическую прострацию героини, у которой все мысли и чувства остановились на одном: «Нет, то не Василек, другой, чужой матрос».

Относительно ритмики финальной сцены надо лишь заметить, что в остинойтой теме Прокофьев использовал не обычные для него квадратные построения, а пятитактные и десятитактные. Эта более сложная структура хороша тем, что, несмотря на бесконечную остинатность, в ней есть свежая неожиданность поворота ритмического движения.

Как мы видим, ритмика у Прокофьева играет ощутимую роль для впечатляемости самых различных образов. Но сами ритмические формы остаются при этом похожими, и все они охватываются одним общим определением — многоплановая равномерность длительностей, акцентов, опорных точек мелодии, гармонии, фактуры. Что общего по характеру музыки имеют спокойная лирическая колыбельная и драматическая оперная сцена, оживленный танец в балете и напряженная разработка в сонате? Единый для всех тип многопланово размеренной ритмики сообщает музыке специфический эмоциональный оттенок, который можно определить как оттенок бодрой, активной, уравновешенной силы.

Возьмем крайние по характеру образы у Прокофьева. Сколько бы напряженной ни была сцена сожжения села и сумасшествия Любки из «Семена Котко» или разработка драматической Шестой сонаты, эмоциональное состояние в них никогда не доводится до выражения страха, крика, вопля, как это характерно для экспрессионистов XX века. И наоборот, лирическое состояние эмоции у Прокофьева никогда не переходит в размягченность, расслабленность. Как справедливо пишет И. Нестьев, «даже самые ласковые мечтательно-романтические страницы его музыки не лишены трезвости, крепости, внутренней силы»¹. Всему этому — из отдельных средств выразительности — способствует активный, многопланово размеренный ритм Прокофьева, через который проступает ровный, мужественный и добрый тон авторского высказывания.

Эмоциональный строй прокофьевской музыки претерпел значительную эволюцию за долгий творческий путь композитора. Естественно, шла и ритмическая эволюция. В ранний период, когда Прокофьеву особенно была свойственна увлеченность движением, моторикой, наивысших ступеней достигала и многоплановая равномерность. Не случайно примером ритмической периодичности самого крупного масштаба — два шестнадцатитакта — «оказалась» разработка первой части ранней Второй сонаты (1912), а примером весьма высокой степени размеренности — в семи единицах — стало, помимо этой разработки, еще

¹ И. Нестьев. Прокофьев. М., 1957, стр. 493.

и скерцо из той же сонаты. В средний период творчества в музыке Прокофьева появляется серьезная драматическая экспрессия, с которой «не вяжется» многоплановая равномерность, близкая к абсолютной. Крайне размеренные ритмические структуры у Прокофьева сменяются более глубоко-многообразными. Степень этого отступления можно видеть в разработке первой части Шестой сонаты (1940), хотя бы на структуре разработки первой части Шестой сонаты (1940). Она далеко не столь безукоризненно квадратна, как упоминавшаяся разработка Второй сонаты, и уступает ей в степени многоплановости: в кульминационной зоне Второй сонаты эта степень дошла до семи единиц, а в аналогичном месте Шестой сонаты — лишь до четырех. Дело в том, что сама протяженность наивысшей многоплановости во времени (например, два шестнадцатитакта) препятствует сосредоточению напряженности в одной точке или хотя бы на кратком промежутке. Недаром многоплановая ритмическая размеренность принципиально чужда языку композиторов-экспрессионистов.

Многоплановая равномерность — настолько строго организованный тип ритмики, что его можно считать определенной метрической формулой (ему уже давалось название многоплановой метричности). В понятие метра всегда входит равномерная последовательность каких-то единиц. Между тем метричность — это наш способ восприятия и осознания временных явлений, не привнесенный откуда-то извне, а порожденный психофизиологической природой человеческого восприятия. Таким образом, простая и многоплановая равномерность так же «согласуется с природой», как консонирующие интервалы и мажорное трезвучие: ритмическая равномерность представляет собой гармонию временных соотношений, названные созвучия — гармонию высотных соотношений.

Самое интересное здесь то, что подчеркнутая ритмическая равномерность и мажорный лад не раз сочетались друг с другом на протяжении истории музыки — у итальянцев XVII—XVIII веков (Д. Скарлатти, Корелли, Вивальди), отчасти — у венских классиков, в наше время — у Прокофьева. Заметим, что к соединению регулярности ритма с мажорным ладом Прокофьев пришел не сразу. Многие его ранние сочинения, новаторские по ритмике, подчинялись до некоторой степени традициям музыки второй половины XIX века и задумывались в миноре. Например, во Второй фортепианной сонате, неоднократно здесь упоминаемой, все четыре части написаны в миноре. Но активной и тоничной от времени она выходит из них на «широкий простор» мажорного лада. Во Второй сонате побочная и заключительная партии финала (в экспозиции) даны в до мажоре, ставшимся излюбленной ладовой тональностью у Прокофьева. В динамичнейшей Токкате, несмотря на ставит трезвучие до мажора, уже в первых тактах автор уверенно

Многоплановая равномерность у Прокофьева, укрепленная полновесными акцентами, побудительно-активна и направлена к непосредственной деятельной реакции воспринимающего. Тонизирующая сама по себе, эта ритмика в сочетании с мажорным ладом вызывает активные положительные эмоции.

Перейдем к определению роли регулярной акцентности в формообразовании у Прокофьева.

Ритмическая структура многоплановой размеренности, которая может называться многоплановой метричностью, благодаря своей высшей организованности исключительно прочно формирует музыкальный материал. Периодичность наиболее крупных единиц — от четырех-тактов до шестнадцатитактов — позволяет легко охватывать вниманием архитеконику произведения, обозреть большие временные «растояния». Например, хор «Вставайте, люди русские» из кантаты «Александр Невский» (его тактовая схема уже приводилась) можно посчитать как бы одним большим тактом с долей в виде обычного четырех-такта. В результате, соотношения метрические дорастают у Прокофьева до соотношений композиционных.

Для того чтобы продолжить рассказ о ритмическом формообразовании, рассмотрим значение нерегулярной ритмики, которая, конечно же, не может отсутствовать у Прокофьева, как и у всякого другого композитора. Она присутствует здесь во всех ее основных формах: синкопы, смешанные такты, переменность метра, неквадратные структуры, даже полиметрия.

Вполне естественно, что и ритмическая нерегулярность трактуется Прокофьевым в соответствии с основными принципами его ритмики: синкопичность и редкая полиметричность не достигают максимальной в XX веке остроты, смешанный размер неизменен на больших протяжениях, переменность такта очень упорядочена (об этом еще будет речь), неквадратные структуры периодичны. В периодичности неквадратных структур можно было убедиться на примере из «Семена Котко», где пятитакты группировались парно, а десятитакты многократно повторялись. В отдельных номерах «Александра Невского» (№ 2, № 7) трехтакты и пятитакты, введенные для подчеркивания русского колорита, также периодичны.

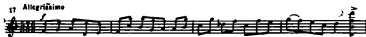
В том, как расположены в произведении Прокофьева переменные такты, усматриваются совершенно определенные композиционные намерения автора: введением нового и, как правило, большего такта композитор разграничивает части формы, создавая своеобразное замедление типа ферматы. Не являясь монополией Прокофьева, прием этот для него чрезвычайно характерен. Назовем примеры только из тома фортепианных сонат: Третья соната, последний такт главной пар-

тии, перед связующей; Четвертая соната, первая часть, последний такт главной партии, перед связующей, третья часть, реприза, переход от связующей к побочной; Шестая соната, вторая часть, один такт перед средней частью формы; Девятая соната, третья часть, один такт перед репризой формы.

Однако наше представление о прокофьевской форме будет неполным, если мы не заглянем в глубину процесса формообразования. Процесс этот направляется борьбой противоположных сил ритма и подчиняется у Прокофьева твердому закону, который можно назвать борьбой за утверждение ритмической регулярности или — иначе — за утверждение метрического порядка.

Как это вообще свойственно ритмическому стилю Прокофьева, один и тот же принцип действует во всех масштабах — в данном случае от простейших четырехтактов до самостоятельной, законченной формы. Проследим его действие на таких примерах, где ярко выражена ритмическая нерегулярность.

Начнем с малой структуры, четырехтакта, взяв его из финала Первой скрипичной сонаты, необычного для Прокофьева вследствие нерегулярности ритма:



По форме — это первое предложение периода, завершенное плагальной половинной каденцией. Его метрическая структура такова:

$$\frac{5(2+3)}{8} : \frac{7(2+3+2)}{8} : \frac{7(2+2+3)}{8} : \frac{8(4+4)}{8}$$

Из этой метрической схемы ясно видно, что к концу четырехтактного построения, к каденции, появляется такт с регулярной акцентуацией.

Возьмем более крупное построение, начальный восьмитактный период из первой части Шестой сонаты:





Начинается период с противоречия между ритмическим строением мотивов темы и метром. Эпизодические акценты на слабых долях первого, второго, четвертого и пятого тактов, базирующиеся на резких гармонических сдвигах и отмеченные громкостными акцентами, серьезно конфликтуют с метрическими акцентами на сильных долях. Но по мере приближения формы периода к завершению идет энергичное восстановление метричности. Первая, относительная «победа» одерживается в полукадансе четвертого такта. Здесь наибольший акцент приходится не на слабую, а на относительно сильную долю такта. «Победа» закрепляется в шестом такте — акцент на относительно сильной доле становится более тяжелым. Ритмика седьмого такта уже вполне подчиняется метрическому порядку. «Победа» метра становится окончательной в завершающем, восьмом такте периода, на сильную долю которого приходится самый мощный в периоде акцент. Примечателен состав средств этого акцента: гармония (каденционная тоника), мелодия (высочайшая вершина после огромного разбега), соотношения длительности (долгий звук после коротких), регистр (крайние точки клавиатуры), фактура (октава в басу), наконец, громкость (*fortissimo* и знак акцента).

Тот же принцип — направленности формы к утверждению ритмической регулярности и метрического порядка — увидим в еще более крупном построении — в начале Седьмой сонаты. Главная тема этой драматической сонаты как бы проходит путь становления, складывания на протяжении трехчастной формы. Постепенно, шаг за шагом, усиливается метрическое качество ритмики и возрастает значение сильной доли. Усиление метричности имеет здесь определенный выразительный смысл — оно сопутствует общей динамизации темы:

19 Allegro inquieto

Allegro inquieto

19 2 3

5 6 7 8

10 11 12 13 14

p *poco a poco* *cresce*

15 16 17 18 19

20 21 22 23

24 25 26 27

28 29 30 31

sf



В первых четырех тактах указателем акцентности сильных долей служит лишь тактовая черта. Остальные же средства никак не выделяют их, не дают никаких преимуществ перед другими долями. Например, в тактах 1—10 метричность скрывается тем, что каждая тройка восьмых образует свой собственный рисунок без мелодической периодичности.

С десятого такта впервые устанавливается оstinatность двутакта мелодии, сразу повышающая степень метричности. Ощущается также и периодичность тактов благодаря смене движения вверх — вниз (такты 10—19).

Но хотя в мелодических голосах уже ясно обрисована метрическая «сетка», сильная, заглавная доля в каждой «клеточке» еще продолжает завоевываться в упорной борьбе. В тактах 10 и 12 сильная доля даже не ударяется, она залигована, более того, на предыдущую слабую восьмую падает эпизодический громкостной акцент.

В тактах 14 и 16 сильная доля уже акцентируется в нижнем голосе, а в тактах 18 и 20 акцент на первой доле дается также и в верхнем голосе.

В левой руке на ту же долю падает не один звук, а два звука. Теперь первая доля в каждом двутакте стала действительно самой сильной и тяжелой.

Следующий четырехтакт (такты 20—23) еще более метричен. Периодичность в мелодическом рисунке этому немало помогает. Средства акцентирования сильных долей таковы: относительно плотный и диссонирующий аккорд, мелодический «шаг», более долгий звук, громкое усиление.

С наибольшей силой метричность дает о себе знать в кульминации (такты 24—27). В тяжеловесной фактуре этого четырехтакта, с мелодическим голосом, уплотненным терциями, с басом, оснащенным секундами ударного назначения, при упорных повторениях однотокта на звучности fortissimo, ритм, подчиненный метрической регулярности, вместе с диссонирующей гармонией стал главным выразительным элементом.

Продолжением кульминации становится реприза трехчастности (от такта 28), в которой — в отличие от первоначального изложения этой

темы — имеется аккомпанемент, «накладывающий» многоплановую размеренность (полутакты, одноктакты, двутакты, а также четырехтакты).

Как видим, ритмическое развитие шло от неперпериодичности и слабой акцентуации тактовых мотивов к периодичности мотивов и сильной многоплановой акцентуации.

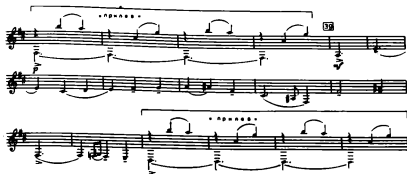
Возьмем еще более крупный масштаб формы — относительно законченную форму трио из скерцо Пятой симфонии Прокофьева — и рассмотрим устремленность формы к утверждению регулярности (лишь в самых крупных чертах). Из-за величины трио в его иллюстрациях придется ограничиться лишь схемой и напоминанием линии верхнего голоса.

Трио основано на двух темах и имеет структуру $ABA_1B_1A_2$. Тема А не подвергается структурным изменениям и всегда имеет вид периода повторного строения.



Тема В, напротив, варьирует свою структуру. В вариациях период постепенно увеличивает свою протяженность, но заканчивается всякий раз четырехтактным «припевом»:





В ходе развития «припев» получает новое тематическое содержание, но не изменяет четырехтактной структуры:



Обратим внимание на ритмику обоих «припевов» — в них ритм очень активен, многоплановая равномерность длительностей и акцентов достигает пяти единиц (максимум для четырехтакта), и равномерность эта отчетливо слышна. Трио построено по принципу «приведения к квадратности», что видно из следующей схемы (числа обозначают количество тактов). В самом конце трио — характерная прокофьевская «фермата» — расширение на один такт:

$$\begin{array}{ccccc} \text{А} & \text{В} & \text{А}_1 & \text{В}_1 & \text{А}_2 \\ \hline 4+4 & 6+4, 7+4, 9+4+4+4+4+4 & 4+4 & 6+4, 7+4, 9+4+4 & 4+4+1, \end{array}$$

Наконец, рассмотрим «борьбу» регулярности с нерегулярностью, заканчивающуюся «победой» первой, на примере вполне самостоятельной формы. Пример — финал Первой скрипичной сонаты Прокофьева.

Ритмика этой сонаты обладает некоторыми редкими для Прокофьева особенностями. Обычно каждая форма у Прокофьева имеет один главный размер, хотя эпизодические перемены допускаются. В первой

и четвертой частях Первой скрипичной сонаты проставлены группы основных размеров: в первой части — $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, в четвертой части — $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{8}{8}$.

О ритмике периода главной темы финала уже говорилось. В четырехтактном перлом предложении его, несмотря на переменность метра, в момент каденции утверждается регулярно акцентируемый такт $\frac{4}{4}$ (или $\frac{8}{8}$), то есть «квадратность» в миниатюре (см. пример 17):

$$\frac{5}{8}, \frac{7}{8}, \frac{7}{8}, \frac{8}{8} \left(\frac{4}{4} \right)$$

Такова же структура и второго предложения. Развивающая середина главной темы продолжает сохранять переменный размер. На грани середины и репризы главной темы — вставка «лишнего» такта нового размера $\frac{3}{4}$ (обозначенного как $\frac{6}{8}$):



Центральный раздел формы: средняя часть финала — построен на новой теме и в строгом размере $\frac{4}{4}$ (или, вернее, $\frac{8}{8}$):



В общей репризе финала главная тема интенсивно развивается, приводя к генеральной кульминации. Как мы уже видели, Прокофьев обычно по мере приближения к кульминации усиливает регулярную акцентность.

Как же он поступает в данном случае, когда в теме ежетапно меняется размер и большинство тактов состоит из неравных групп (2+3, 2+3+2, 2+2+3), то есть имеет как раз неперiodичное строение (см. пример 23)?

Композитор здесь постепенно отказывается и от тактовой переменности, и от неперIODической структуры такта.

Сначала метр сводится к одной величине — $\frac{5}{8}$, такты группируются квадратно:



Затем неперIODично построенный пятидольный такт (2+3) вытесняется перIODичным шестидольным (3+3):



В генеральной кульминации вступает в действие наиболее регулярный размер — $\frac{4}{4}$ (записан как $\frac{8}{8}$), длительности становятся равномерными, в фортепианной теме торжествует регулярная акцентность (см. пример 27). Но торжество еще неполно. Вопреки теме на $\frac{4}{4}$ в партии фортепиано, у скрипки проходят фразы главной темы финала в смешанном размере $\frac{8}{8} \left(\frac{3+3+2}{8} \right)$. Образуется весьма редкая у Прокофьева полиметрия (см. такты 3—4 примера):





Следующий этап финала — реминисценция главной темы из первой части сонаты. Сохраняется ее прежний темп *Andante assai* и переменный размер $\frac{3}{4}$.

Заканчивается финал проведением темы из средней части финала. Размер этой темы — $\frac{4}{4}$, достоинство его перед всеми другими в финале — во внутренней периодичности такта, в «квадратности» в миннатуре. Одновременно с периодичностью этого однотокта возникает равномерность восьмых длительностей, периодичность двутактов, намечается периодичность четырехтактов, то есть устанавливается характеристика для Прокофьева многоплановость движений.

В таком финале, где метрика главной темы необычно сложна и многообразна (для Прокофьева), особенно очевидна «победа» регулярности над нерегулярностью как итог формы.

Сделаем некоторые выводы о влиянии ритма на формообразование у Прокофьева.

Примем к сведению, что всякая музыкальная форма, независимо от ее конкретного типа, должна удовлетворять следующим условиям: 1) связности частей и разделов внутри и между собой, 2) ясности, стройности целого, 3) динамике¹, напряженности развития. Эти качества тесно между собой переплетены, и одно переходит в другое.

Многоплановая размеренность ритмики исключительно важна для формообразования, так как она делает музыкальное время наиболее высокоорганизованным. Охватывая музыкальное время во всех масштабах, такого рода ритмика создает одновременно и стройную последовательность построений разной величины, и связность их единой ритмической пульсации.

¹ Динамика здесь понимается не как громкость, а как сила, устремленность.

Нарушения ритмической регулярности, такие, как расширение такта или вставка дополнительного такта на грани построений, вносят в форму рельефность и ясность благодаря отчленению отдельных ее частей.

Важнейший резерв динамики формы у Прокофьева — такое ритмическое разнитие, которое направляется «борьбой» регулярности с нерегулярностью и заканчивается «победой» первой, утверждением регулярности, метричности. Этот процесс, протекающий и в малых и в крупных масштабах, внутренне связывает форму, способствует ее прочному единству.

Но, повторяем, главный источник динамики музыки Прокофьева, который ощущается не только в процессе развития формы, но и в каждом отдельном моменте произведения, — это акцентуация, впивавшая в себя энергию гармонии, мелодии, соотношений длительностей, фактуры, громкости и т. д. В многоплановой равномерности сила акцентов умножается и вызывает непосредственную активную эмоциональную реакцию, вносит оттенок бодрости и уравновешенности, того душевного здоровья, которое так привлекает в музыке этого композитора, той классической внутренней гармонии, которая способна «выпрямлять» (пользуясь образом известного очерка Глеба Успенского).

Диатонические лады и терцовые хроматические системы в музыке Прокофьева

«...Многие русские композиторы нашего времени... развивая традиции русских классиков, внесли существенный вклад... в область так называемой ладовой (модальной) гармонии, закономерности которой часто выходят за рамки обычных функциональных представлений и отличаются большей гибкостью и свободой...» — пишет Л. А. Мазель¹.

Тенденция к обогащению ладовой выразительности (в конечном счете ведущая к двенадцатиступенной хроматической тональной системе) характерна уже для европейской музыки XIX века. «...Европейский лад становится централизованно-обобщенным интонационным комплексом, включающим в себя, «по мере надобности», любые тоны с их вводными тонами, то есть в принципе все двенадцать полутонов»².

В XIX веке получили значительное распространение особые разновидности мажора и минора. Они носят в теории те же имена, что и внешне похожие на них лады, упоминаемые в трактатах средневековых и античных теоретиков. Но, по существу, применение дорийского, лидийского и других особых диатонических ладов есть один из признаков установления новой — двенадцатиступенной — тональной системы, достигшей полного развития в музыке XX века.

Л. А. Мазель говорит о «кризисе гармонии» в начале нашего века. Этот поворотный пункт в истории европейской музыки ознаменовался качественным скачком в развитии гармонии. Сама кризисность в музыкальном мышлении той эпохи была процессом перехода множества накопленных в XIX веке количественных изменений в новое качество.

¹ Л. Мазель. О путях развития языка современной музыки, «Советская музыка», 1965, № 7, стр. 9.

² Б. Асафьев (Игорь Глебов). Глинка. М., 1947, стр. 234.

Новая музыка, возникнув в результате естественной эволюции музыки прошлого, сохранила в большей или меньшей степени некоторые ее черты. Л. А. Мазель в той же самой статье пишет: «Очень часто более новое, необычное, сложное органично сочетается в одном и том же произведении с традиционным, даже простейшим, и это дает значительный художественный результат: старое необыкновенно оттеняется, оживляется, как бы вновь рождается и в то же время облегчает восприятие и усиливает выразительность нового»¹.

В настоящей статье мы обращаемся не к специфически современным чертам ладотонального мышления Прокофьева, а именно к тому старому, что свежо и по-новому зазвучало в новом современном контексте, в окружении многокрасочной двенадцатиступенной полиладовости и новой аккордики. Поэтому мы сознательно оставляем без внимания главное в тональном мышлении Прокофьева — хроматизацию тональности (не говоря уже об отдельных приближениях к атональности).

Основные диатонические лады

Как известно, к ним относятся в первую очередь натуральный мажор и гармонический минор, а также гармонический мажор².

Диатонические элементы гармонии составляют основной материал как для собственно диатонических, так и для хроматизированных ладообразований у Прокофьева. «...Тональная и диатоническая музыка дает гораздо больше возможностей, чем атональная и хроматическая...» — писал Прокофьев³. Хроматизация в той или иной мере — явление наиболее типичное для Прокофьева. Но, несмотря на это, и в хроматической тональности диатоника имеет широкое распространение в «микротональных» образованиях.

Натуральный мажор

Наряду с натуральным и гармоническим минором этот лад используется Прокофьевым несравненно чаще других диатонических ладов. В этом композитор следует классическим традициям. Применение на-

¹ Л. Мазель. О путях развития языка современной музыки, «Советская музыка», 1965, № 7, стр. 18.

² Строго говоря, лишь натуральные мажор и минор можно считать диатоническими ладами. Но так как гармонический минор и другие названные лады очень близко примыкают к натуральным, их можно условно считать также диатоническими ладами. Таким образом, обычные, наиболее распространенные виды ладов европейской музыки следует рассматривать как лады диатонические в своей основе.

³ «Советская музыка», 1948, № 1, стр. 66.

турального мажора чаще всего связано с образами возвышенности и чистоты, спокойно-эпической величавости, с простотой и наивностью детского мироощущения.

Приезд Золушки на бал:



Прокофьев рисует в нежных сказочных тонах. Прозрачное двухголосие, «серебристый» регистр, светлые краски оркестра дополняют и усиливают колористический эффект «чистой» до-мажорной диатоники.

В первой части арии Кутузова применение натурального мажора связано с воплощением царственного величия русской столицы. Одна из тем Джульетты (цифра 1, си мажор), рисующая героиню как шаловливую девочку, целиком написана в диатоническом ладу.

Остро-скерциозный «танец смеха» из первой картины «Сказки про шута» (цифры 19—55) демонстрирует совершенно иное использование возможностей до-мажорной диатоники:



Более тонкому юмористическому эффекту служит сопоставление чистой до-мажорной гаммы с до-диез-минорной в «Пете и волке» (дополнение к начальной теме, цифра 5). Смешное заключается в неожиданности (но вместе с тем и естественности) сопоставления этих гамм, предвосхищающего внезапные повороты действия в сказке («вдруг»).

Диатоника может служить средством стилизации или намеренного подражания народной песне. Такова, например, солдатская песня «По-старинному, по-суворовски» из восьмой картины оперы «Война и мир» (цифра 304, до мажор). Стилизации «под Гайдна» способствует широкое применение диатонического мажора в «Классической симфонии». «Неоклассический» оттенок свойствен и «бегущим» пассажирам Третьего фортепианного концерта, в целом свободного от нарочитой стилизации.

В приведенных примерах диатоника не нарушалась внутритональной хроматикой или отклонениями. Однако о диатонических элементах можно говорить и тогда, когда они даны в смещении с хроматическими. Например, в главной партии первой части Девятой фортепианной сонаты натуральный мажор выдержан почти на всем протяжении мелодии, но не поддержан в других гармонических голосах.

В тех случаях, когда элементы хроматики не оказывают существенного влияния на ладовую сущность данной темы, эффект диатоники преобладает и тема (с соответствующими оговорками) может быть условно объединена по выразительному эффекту в одну группу с диатоническими.

Можно указать еще ряд примеров, представляющих интерес как образцы прокофьевской трактовки натурального мажора. — Прелюд для фортепиано ор. 12 № 7, средняя часть Andante из Четвертой сонаты, «Вещь в себе» А (начало и средняя часть), № 28 из «Ромео» (Лоренцо), «Русская увертюра», цифра 39, «Песня об Александре Невском» и средняя часть хора «Вставайте, люди русские» из кантаты «Александр Невский», тема южной ночи из «Семена Котко» (цифра 224, As-dur), Мазурка из «Золушки» (цифра 167), серенада Антонио из «Дуэнья» (первая картина, четвертая сцена).

Своеобразие прокофьевской трактовки натурального мажора проявляется в целом комплексе выразительных средств и в их взаимодействии. Индивидуальность Прокофьева сказывается прежде всего в ритме и мелодии. Однако в гармонии также можно найти характерные прокофьевские черты.

У Прокофьева встречаются и обычные аккордовые последования с более или менее традиционным выбором и последованием ступеней. Так обстоит дело, например, в арии Кутузова.

В примере 2а перед нами нетрадиционное гармоническое последование. Острота и резкость высказывания, отсутствие «полутонов» в мысли — одна из характерных черт прокофьевского мышления. Юмористическое в данном случае приобретает оттенок острой саркастичности, в расходящихся пассажах слышатся раскаты смеха (шут и шутиха предвкушают, как шут обманет семерых шутов).

Основу гармонии составляет параллельное движение от начального аккорда (см. схему 2б), осложняемое «вспомогательными» аккордами той же структуры на четвертой доле первого, второго, пятого и шестого тактов. Аккорд разбит на два субаккорда¹, которые в четных (от *Più mosso*) двутактах «раскатываются» в противоположных направлениях.

Благодаря начальному «функциональному» соотношению тоники и доминанты (а также последующему возвращению в тонику), тональность, тональный центр ощущаются очень ясно. Своеобразие тональной конструкции заключается здесь в мелодическом принципе соединения аккордов (параллелизм). Особенность аккордики в том, что во всем восьмитакте нет ни одного консонирующего аккорда, а также в однотипности аккордики.

В других случаях новизна трактовки диатоники может быть связана с педалями и остиinato, другими формами применения полигармонии и линейности, необычным применением диссонансов, особым использованием тональных функций. «Прокофьевское» в диатонике, «новая интонация» (слова Прокофьева) нередко выражаются в смешении привычных ладовых опор (часто под прямым влиянием новой аккордики) с соответствующим изменением путей мелодического движения.

Обращает на себя внимание относительная редкость традиционных аккордовых последовательностей. В приведенных нотных примерах они заменены параллелизмом (№ 2), удвоенным двухголосием с завуалированными фигурацией автентическими оборотами (№ 1).

Натуральный минор

Нельзя сказать, что натуральный минор звучит у Прокофьева чаще, чем минор с повышенной VII ступенью. Но из всех разповидностей диатонического минора он, пожалуй, больше всего обращает на себя внимание. Если в условиях хроматизированного окружения

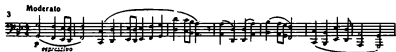
¹ Субаккордами называются части многозвучного аккорда, которые вне контекста сами могут рассматриваться как самостоятельные аккорды.

натуральный мажор по своей характеристике приближается к характеристике особых диатонических ладов, то с еще большим правом это можно сказать о натуральном миноре.

Широкое использование натурального минора в некотором роде показательно для эстетики Прокофьева. Его натуральный минор есть своеобразная антитеза гармоническому минору. Тонкость и изысканность вовсе не чужды Прокофьеву, несмотря на его любовь к прямоте, категоричности и подчас даже грубоватости выражения. Его грубоватость не является «сырой», «натуральной» и не предназначена для того, чтобы своей нарочитостью скрыть бедность и примитивность духовного мира. Поэтому изысканность и грубость выражения часто смыкаются, и грубоватый оттенок в ритмике, динамике, гармонии оказывается родственным изысканной манере.

Для Прокофьева, воспитанного в традициях XIX века, главным видом минора, конечно, был гармонический минор — основной минорный лад классической музыки, школьной гармонии и музыки большинства его современников. Натуральный минор часто выглядит как бы «дезальтерированным» гармоническим (не гармонический — видоизмененный натуральный, а, наоборот, натуральный — видоизменение основного гармонического). В противоположность «элегантному», «изысканному», «теплому» вводному тону гармонического лада, натуральный вводный тон характерен своей большей суровостью и грубоватой простотой, большей «холодностью» выражения, слабо выраженным тяготением в тонический звук.

Вот сурово-серьзная, «истовая» тема Семена-солдата (опера «Семен Котко», цифра 4):



Она хорошо отражает колорит оперы, главные герои которой — представители «трудового народа».

Следуя одной из классических традиций русской музыки, Прокофьев нередко обращается к натуральному минору (как, впрочем, и к некоторым другим видам диатоники) там, где его музыка отображает жизнь простого народа, деревенский быт. Такова, например, мелодия, характеризующая в балете «Сказка про шута» молодуху (молодухой переоделся шут, чтобы избежать расправы за свою шутку):



Таков же (в начале) хор смоленских крестьян («Война и мир», картина восьмая, цифра 272).

Образы народно-сказочного мира нередко воплощаются Прокофьевым средствами натурально-ладовых оборотов. Прежде всего здесь надо вспомнить знаменитые «Сказки старой бабушки», № 2 (фа-диез минор, начало) и № 3 (ми минор, начальная тема). Можно вспомнить также близкие к ним по характеру произведения — Andante Второй фортепианной сонаты, побочную тему финала Второго фортепианного концерта, среднюю часть шестнадцатой пьесы из «Мимолетностей»:



Близко к этому использование натурального минора при воплощении народно-эпических образов и образов древней Руси. Яркий пример — первая часть кантаты «Александр Невский» («Русь при монгольском»).

Остро-саркастическая, преувеличенно-изломанная лейттема шутов из «Сказки про шута» опирается на шумно и резко звучащее оstinатное сопровождение кварто-секундовых аккордов I и вспомогательной натуральной VII ступеней. Грубость выразительного эффекта в сочетании с наигранной примитивностью мысли стоят здесь на границе эстетически приемлемого.

Из гармонических приемов, связанных с натуральным минором, можно было бы выделить в первую очередь разнообразное использование натуральной VII ступени и часто применяемую линейную трактовку аккордов (в качестве проходящих, вспомогательных и т.п.). Характерная ступень натурального минора может быть представлена и отдельным звуком (вступление к Andante Второй фортепианной сонаты), и интервалом (Токката), и трезвучием («Танец» op. 32 № 1), и септаккордом (VII₂—I в «Войне и мире», цифра 95, VII₁[♯] — I в конце первой части «Невского»), даже понаккордом (конец финала Второй сонаты). Более сложные случаи — заключительное Allegretto из первой части «Дивертисмента» op. 43-bis, 19 тактов которого написаны в «чистом» натуральном ми миноре без единого случайного знака. Во всем Allegretto нет ни одного обычного трезвучия или септаккорда. Квартовые гармонии являются там ведущими.

В примере 4 имеется полигармоническая структура, но весьма простенькая. Безыскусная мелодия в народном духе повторяется вторым голосом, почти точно дублирующим ее в одновременном обращении, как бы отражаясь по другую сторону от «оси» симметрии — звука *ля*. Точность «зеркального» отражения нарушена, чтобы сохранить опору на простейшие консонансы — октаву, дуодециму. Двухголосная мелодия сопровождается юмористическим оstinato на симметричных (на этот раз симметрия точная) гармониях, «ось» которых — тот же звук *ля*. Главным является здесь двухголосный «пласт». Оstinato исполняет второстепенную роль наслоения. Восприятие сложных созвучий облегчается различием звукозвращения — легато основного слоя и легкое стаккато в оstinato слое.

Сложнее пример 5. Это один из самых сочных примеров прокофьевской гармонии в натуральном миноре. Тональность его — *ля* минор. Об этом свидетельствует повторяющаяся квинта *ля — ми* в басу и другие признаки. Сложность гармонической конструкции заключается в полиостинатности, точнее, в сложном сочетании нескольких повторяющихся элементов. Основу гармонии составляет здесь фигурирующая тоническая квинта в басу. Звуки *си — фа* и *фа — си* — второй слой оstinato. Третий гармонический слой оstinato — звук *ми*, с относящимся к нему вспомогательным звуком *ре*. Терция *соль — си*, разрешающаяся в *ля*, может считаться частичным, неполным оstinato из-за своей нерегулярности. «Игра» этих элементов (ab, ab, ba, bb в верхнем регистре при неизменности оттеняющего его «фонового» нижнего) образует гармоническое развитие и относительно замкнутую конструкцию.

«Игра» различных оstinato совпадает с весьма знаменательным явлением — умалением роли аккорда как основной категории гармонической вертикали. Знаменательно также, что это касается аккорда на второй половине каждого такта, то есть того, который больше других

претендует на значение главного, тонического аккорда. Тоническим созвучием следует считать здесь квинту (дуодециму) *ля — ми*, которая вместе с оstinatными звуками *фа* и *си* образует сложный четырехзвучный аккорд. Однако этому аккорду удается установиться лишь в четвертом такте. До этого же ему все время что-то «мешает»: то в первом такте, то более глубокие вспомогательный звук *ре* (в первых двух тактах), то изменение в гармонии (и переменности) аккордового состава, то в условиях сложности (и переменности) аккордового состава, простое автентическое последование теряет свою четкость, становясь простым, подчиняясь совершенно иным конструктивным принципам. Техника аккордов превращается в технику оstinато. В сочетании этих столь различных принципов гармонической структуры и заключается главное своеобразие построения гармонии в приведенном примере.

Особые диатонические лады

Лады, именуемые особыми диатоническими, в качестве ладообразований интересны как варианты основных диатонических ладов (лидийский и миксолидийский — разновидности мажора, дорийский и фригийский — разновидности минора). Благодаря известным особенностям своего строения, они воспринимаются как более «светлые» или более «темные» виды обычных ладов.

Красочность есть наиболее ценная сторона этой группы ладов, привлекавшая многих композиторов XIX века и нашего времени. С конструктивной стороны особые диатонические лады не обладают той устойчивостью, которая свойственна основным диатоническим ладам. Главная и наиболее общая причина их неустойчивости заключается в тритоне — носителе неустойчивости, образуемом к одному из звуков тонического трезвучия. Важнейшие конструктивные особенности этих ладов: относительная непрочность тонального центра, необходимость укрепления его ритмическими, метрическими и структурными средствами, тенденция к ладовой переменности. Непрочность тоники особых диатонических ладов затрудняет построение на их основе крупных форм.

Разнообразие ладовых возможностей, предоставляемых хроматической системой, казалось бы, открывает Прокофьеву богатый простор для обильного использования особых диатонических ладов. Однако Прокофьев, подобно большинству крупнейших современных композиторов послепрессионистического периода, предпочитает не пользоваться особыми диатоническими ладами на сколько-нибудь значительном протяжении (это было бы чем-то искусственным и, с другой стороны, не-

динамичным). Обороты всевозможных ладов встречаются у него и в пьесках в качестве составной части более сложных ладообразований. Они могут существовать в течение одного такта, полутакта, одного аккорда. Несмотря на это, характерность каждого из особых диатонических ладов может быть выявлена с максимальной яркостью, со всей полнотой свойственного им выразительного эффекта.

Лидийский лад

Специфическая особенность лидийского лада — тритон к основному звуку опорной тонической квинты, то есть к главному звуку лада, что придает ему большую резкость — качество, отнюдь не противоречащее эстетике Прокофьева. Не противоречит ей также и интенсификация мажорности, «теплоты», свойственная лидийскому ладу, благодаря чему лидийский лад («сверхмажор») часто имеет у Прокофьева «буйный», резкий, «горячий», зажигательный характер.

Один из наиболее ярких примеров лидийского лада у Прокофьева — заключение оперы «Дуэнья» (от цифры 494 до конца). Эта сцена — массовый финал оперы. После разрешения всех противоречий и разъяснения всех недоразумений герои оперы вместе с гостями энергично предаются шумному веселью («пестрым вихрем мчатся пары: весел юный, весел старый»). Музыка карнавального «танца масок», некогда (в первой картине, цифры 88—99) так раздражавшая дону Жерома, теперь победно звучит в его собственном доме, а он сам вспоминает, как в молодости «повеселился, покутил, вина попил». Благодаря типично прокофьевскому приему усиления экспрессии — нагнетанию с помощью стипинато, яркость и праздничность, приподнятость настроения достигают к концу сцены своей высшей точки. Закономерная вершина ладового развития — окончание мелодии на звуке *фа-диез* (в до мажоре, на аккорде V ступени) — самой «вершинной» из ступеней лидийского лада (расположенных в порядке квинтовой цепи). В самом последнем обороте лидийский лад «превосходит самого себя»: если обычный лидийский лад как бы заимствует знаки звукоряда из тональности доминанты, то «сверхлидийский лад» предпоследнего аккорда заимствует знаки звукоряда тональности, доминантовой по отношению к доминанте. Предпоследний аккорд, разрешающийся непосредственно в тонтику до мажора на фоне восходящей гаммы лидийского лада, — *ре — фа-диез — ля — до-диез*!

В средней части «Фен лета» из первого акта «Золушки» (№ 13) лидийский лад «безоблачного» до мажора как бы изображает полуденный зной летнего дня (цифра 89). В шестом номере балета «Ромео и Джульетта» лидийский лад удачно применен в музыке горячего боя:



Юмористически трактован лидийский лад в первой части симфонической сюиты «Поручик Кизе» («Рождение Кизе»):



Исследователь творчества Прокофьева И. В. Нестьев, приводя цитированный здесь пример, пишет, что это — «забавный, «марионеточный» марш (флейта пикколо в сочетании с механизированной дробью военного барабана); в мелодии характерен элемент лидийского лада (ми-бемоль в си-бемоль мажоре), подчеркивающий фальшь ситуации и легкую проницательность музыки»¹.

Другие примеры оборотов лидийского лада: «Любовь к трем апельсинам», цифра 134; «Русская увертюра», цифра 18; «Золушка», цифра 86; «Война и мир», цифры 21, 89; Девятая соната, финал, такты 7—8.

¹ И. Нестьев, Прокофьев, М., 1957, стр. 266.

Миксолидийский лад

Выразительное значение характерного звука миксолидийского лада — низкой VII ступени — несколько аналогично значению низкой VII ступени в натуральном миноре. Если вводный тон натурального минора воспринимается как «дезальтерированный» вводный тон гармонического минора, то вводный тон миксолидийского лада часто воспринимается как «альтерированный» вводный тон натурального мажора. Яркий пример этого явления — окончание скерцо Девятой сонаты:



Скерцо Девятой сонаты — редкий пример относительно крупной формы (скерцо написано в сложной трехчастной форме), главная тональность которого связана не с одним из основных диатонических ладов, а с особым диатоническим ладом (многократно проводимая главная тема скерцо — в миксолидийском ладу). Характернейший ме-

ладический оборот миксолидийского лада — последование ступеней VI—VII—I заканчивает скерцо. Колорит особого диатонического лада выражен на этот раз с предельной яркостью, так как подчеркнут резким контрастом с длинной (трехоктавной) нисходящей гаммой натурального ре мажора (натуральный мажор применен здесь как ладовый контраст).

Гармония последних семи тактов — тоника ре мажора. Поразительно, что гармонии, предшествующие ей и, следовательно, входящие в заключительный каданс, — не что иное, как те же «миксолидийские» ступени: VI (три такта) и VII (четыре такта). Еще более поразительно, что и VI и VII ступени получают собственную миксолидийскую ладовую окраску¹.

Обычный выразительный эффект миксолидийского лада делает его как бы «смягченным», «охлажденным» вариантом мажора.

Одна из лучших находок Прокофьева в миксолидийском ладу — тема влюбленного купца из «Сказки про шута» (картина пятая, «Купец и стряпка», цифра 239):



Парадоксально, что купец — единственный «лирический герой» этого гротескного произведения. Прокофьев с веселой улыбкой рисует «богатого-пребогатого», степенного, благообразного и незадачливого бородача, влюбленного в свою молодую жену.

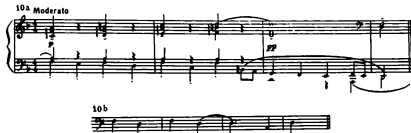
Укажем еще некоторые примеры оборотов миксолидийского лада у Прокофьева: «Игрока», начало оперы; «Любовь к трем апельсинам».

¹ Необычный звукоизв. в тактах 4—6 примера объясняется включением в октавную звукоизв. миксолидийского ре мажора характерного звука миксолидийского лада на миксолидийской VII ступени. Вспоминается аналогичное явление в разобранном выше заключении оперы «Душенька».

лейтмотив Труффальдино — «человека, умеющего смеяться» (цифра 11), в этом лейтмотиве: нонаккорд V ступени разрешается в тонику с секстой; Второй скрипичный концерт, первая часть, заключительная партия (миксолидийский каданс): «Ромео и Джульетта», № 11 (Менуэт, «танец дам» *As-dur*); «Семен Котко», женский хор «Что вы, старосты» из второго действия, цифра 151.

Дорийский лад

Подобно другим диатоническим ладам, дорийский лад может характеризовать народно-сказочное содержание («Сказки старой бабушки», № 1):



Здесь применена знакомая уже техника педалей и параллелизм. Основу гармонической последовательности составляет оборот III—I. Педальные звуки — *фа* — *ля* в первых двух тактах и *ре* — *фа* в тактах 3—4. На фоне первой педали расходящееся движение голосов — параллелизм квартсекстаккордов, воспроизводящих исходное созвучие (*до* — *фа* — *ля*), и «отделяющийся» от нижнего *фа* нисходящий бас. На фоне второй педали — задержание *соль* и едва слышимая доминантовая квинта *ля* — *ми* на последней четверти третьего такта.

Как и другие особые диатонические лады, дорийский лад может проявить свою характерность «сквозь» примешивающуюся к нему в виде неаккордовых звуков или в других формах хроматику. Так обстоит дело в той же «Сказке старой бабушки» ор. 31, из которой только что был приведен пример, в третьей пьесе из «Мимолетностей», «Сказке» ор. 3 № 1, в опере «Игрок» (цифра 3), в сцене грабежа из балета «Блудный сын». Другие примеры дорийского лада: «Любовь к трем апельсинам», цифра 15; «Пять песен для голоса и фортепиано», № 5; тема вариаций из Второй симфонии.

Фригийский лад

Специфическая особенность фригийского лада — тритон к верхнему звуку тонической квинты. В этом заключается момент сходства с лидийским ладом. Но если повышенная ступень в лидийском ладу усиливает мажорность лада, то пониженная ступень во фригийском ладу усиливает его минорность. Таким образом, среди употребительных особых диатонических ладов лидийский и фригийский лады противопоставят друг другу как «полюс мажорности» и «полюс минорности».

Фригийскому ладу свойственны мрачность, жесткость, холодность.

Во фригийском ми миноре начинается ¹ песня Дуэньи «Когда вокруг зеленой девочки»:

11 *Larghetto*

Ког- да во- круг зе- ле- ной де- воц. ки, сов-

- сем е- ще дов- чен- ки, в пер- вый раз в жа- ни

Старая нянька Луизы хочет женить на себе богатого рыборотковца Мендозу и завладеть его деньгами, выдав себя за Луизу. Глупый и жадный Мендоза, вспомнив о дукатах отца Луизы, дает себя одурачить. Свое окончательное решение он принимает во время этой песни. Пародийный, иронический характер песни усугубляется контрастной параллелью с другой любовной песней — вдохновенной серенадой Антонино,

¹ Впоследствии фригийский ми минор оказывается здесь доминантой ля минора, подобно фригийскому ми минору в хоре «Враг человека» из «Хованщины».

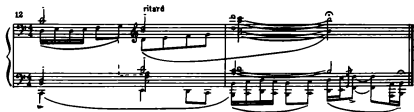
проникнутой молодым горячим чувством. Холодное притворство скрывает во всей «лирической» музыке стариковского дуэта.

Другие примеры фригийского лада у Прокофьева: «Сарказмы», № 2, заключительная каденция; Прелюд ор. 12 № 7, средняя часть; Второй фортепианный концерт, финал, цифра 126; Первый скрипичный концерт, финал, цифра 44; Скерцо ор. 52 № 6 (четвертая часть симфонетты ор. 48); «Любовь к трем апельсинам», цифра 86.

Локрийский лад

Многие теоретики считают этот лад вообще несуществующим в реальной музыке. Действительно, случаи его применения настолько редки, что можно было бы и не уделять ему серьезного внимания. Однако отдельные примеры кратковременного его применения все же наблюдаются, и здесь уместно будет их назвать. Укажем лишь на окончание хора «Расходилась, разгулялась» из «Бориса Годунова» (локрийский фадиз минор)¹.

У Прокофьева нам известно несколько примеров весьма ограниченного использования локрийского лада («Сказка про шута», цифра 11; «Мысли», № 1, последний такт). Самый большой и наиболее чистый пример локрийского лада находится во второй части Третьей симфонии — 7 тактов Andante в начале части и вся реприза (13 тактов, с легкой хроматизацией). Приведем последнюю каденцию второй части:



¹ В современной музыке он встречается гораздо чаще, но все же очень редко и преимущественно в смешении с другими ладами, как составная часть полиладовой хроматической структуры. Укажем на несколько относительно чистых образцов: Галляни — сюита для струнного оркестра, вторая часть (скерцо), конец; Шостакович — одно из проведений темы в средней части «белоклавишной» до-мажорной фуги из ор. 87 (как лад на VII ступени мажора); Стравинский — «Царь Эдип», цифра 172, при словах Вестника: «Jocastae caput mortuum» (в оркестре натуральный соль минор, в партии голоса — локрийский).

Переменный диатонический лад

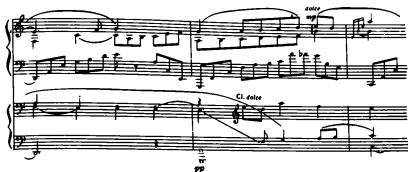
Строго говоря, переменный диатонический лад является ладом совсем в ином смысле, чем особые диатонические лады, не говоря уже об основных видах диатонических ладов.

Так как тональным центром может стать здесь едва ли не каждый из входящих в этот лад звуков, то ладовое тяготение к какому-то одному звуку при этом практически не имеет конструктивной силы¹.

В некоторых случаях такой особый тип диатонической тональности можно назвать «диатонической атональностью» (имея в виду отсутствие главной тоник). Единство достигается при этом другими средствами — диатоничность («трехбемольность» или «пятидиезность») ладовой окраски служит скрепляющим моментом, если колорит данной звуковой области может быть с достаточной определенностью противопоставлен колориту другой звуковой области, особенно при условии значительного их контраста. Наименьший эффект подобное сопоставление может произвести, если контраст «звуковых сфер» дополняется контрастом «тониальности» и резко выраженной тониальности. Так обстоит дело в разработке первой части Третьего концерта Прокофьева (от цифры 28):



¹ В народной песне «центр тяжести (тяготения) сравнительно легко перемещается с исходной опоры... на другую» (Н. В. Способи, Музыкальная форма. М., 1958, стр. 100). «Тональное единство многих народных мелодий есть единство не тоник, но диатоники» (Л. Мазель, Строение музыкальных произведений. М., 1960, стр. 365).



В течение одиннадцати тактов Andante в музыке господствует любимый Прокофьевым «белоклавишный», «белый» лад, сменяющийся долгим (на 10 тактов) «темным» си-бемоль минором. Предшествующий приведенному примеру оркестровый эпизод написан в до мажоре, благодаря чему начало примера 13 не дает ощущения прочного ми минора. В то же время отсутствие важнейших устанавливающих прочную тонину факторов не позволяет услышать ясное «функциональное» тяготение каждого аккорда к тонике. Тем самым уничтожается господство тоники, и децентрализованный лад приобретает «непрерывно-переменный» характер. Нетрудно установить сходство между структурой ладотональности в примере 13 и особым видом тональности, встречающимся в народной музыке.

С другой стороны, приведенный пример — образец весьма оригинального решения важнейшей проблемы сонатной формы — проблемы разработочного развития. Тональная децентрализация («диатоническая атональность») в данном случае — своеобразное средство создания тональной неустойчивости. Это, так сказать, непрерывная модуляция, не выходящая из диатоники (а последующее контрастное сопоставление тональных сфер также вообще свойственно разработкам). Исходным пунктом для такой идеи послужила тема вступления (разрабатываемая здесь диатоническими средствами), которая написана в переменном ладу. Отсюда органичность решения тонального плана в начале разработки первой части Третьего концерта¹.

¹ К этому можно еще добавить, что ладовая переменность до мажор — ля минор, свойственная вступительной теме, имеет чисто русский оттенок, причем характер этой переменности развит не только в разработке первой части концерта, но и в финале. Едва ли будет преувеличением сказать, что главная тональность финала концерта — до мажор — с полной бесспорностью устанавливается лишь в его конце.

Укажем на некоторые другие примеры переменных и децентрализованных ладов, а также ладов с ослабленной тоникой у Прокофьева: песня «Болтуня» (ор. 68 № 1), первый эпизод — «Драмкружок, кружок по фото»; «Война и мир», хор казаков «Словно вихрь» из восьмой картины, цифра 323; «Мимолетности», № 8; Шестая соната, первая часть, побочная партия.

Особые хроматические системы

В этом разделе мы коснемся тех видов особых хроматических ладов и систем, которые унаследованы Прокофьевым от музыки прошлого и могут считаться поэтому элементами традиционного ладового мышления¹. Речь идет в первую очередь о таких «геометрических» ладовых системах, как «увеличенные», «уменьшенные» и другие лады, основанные на делении октавы на равные части.

Классическая система диатонична, современная — хроматична (звенадцатиступенна). Переход от диатоники к хроматике — бесспорно, качественный скачок. Однако этот скачок готовится постепенным накоплением, «количественным» разрастанием внутритональной хроматики. Поэтому «увеличенные» и «уменьшенные» лады, как и другие хроматические ладообразования, скорее надо рассматривать как предвосхищение новых конструктивных принципов, с наибольшей широтой раскрывших свои возможности в нашем веке².

Вследствие временной природы музыки (лад разворачивается во времени), увеличенные и уменьшенные лады существуют часто в форме секвенций — перемещений данного ладообразования на один и тот же интервал терции. Таким образом, увеличенные и уменьшенные лады, по существу, являются особым типом звуковысотной организации, базирующимся на объединении нескольких «микроладов». Иными словами,

а до тех пор его тональность колеблется между ля минором и до мажором. Очень «заметные» для слуха лаговые кадансы в конце темы, многократно проводимой в вариациях второй части, включают ля-минорный квартсекстаккорд как элемент ми минора. Таким образом, ля минор становится как бы «субтональностью» Третьего концерта. Имеющая в данном случае ясно выраженную русскую окраску ладовая переменность благодаря этому как бы распространяет свой характер на тональную структуру концерта в целом.

¹ См., например, статью Б. В. Бударина «Некоторые вопросы гармонии Римского-Корсакова в операх первой половины 90-х годов» в сборнике «Труды кафедры теории музыки Московской консерватории» (М., 1960, стр. 143—218).

² О. Мессиа, теоретически и практически наиболее полно разработавший идею так называемых «ладов ограниченной транспозиции», ссылается на Римского-Корсакова как на одного из первых композиторов, применявшего их в своем творчестве.

уменьшенный и увеличенный лады суть системы объединения ладо-образований низшего порядка.

Увеличенный и уменьшенный лады, как и все другие типы ладо-тональности, являются звуковысотными организмами высшего порядка и, следовательно, способны создать на значительном протяжении формальное единство, ощущение замкнутости. Но средства, используемые ими для этого, принципиально отличны от средств создания единства в обычной (диатонической или хроматизированной) тональности.

Различие в средствах достижения единства определяется различным характером единства в том или другом типе тональности. Единство в обычной тональности выражается в господстве одного звука над всеми остальными. Единство в увеличенном или уменьшенном ладу выражается в круговой замкнутости и «геометрической» идентичности частей (сегментов) лада. Поэтому высший закон обычной тональности — тяготение к тонике и неперемное возвращение к ней; высший закон увеличенного и уменьшенного ладов — инерция единообразной транспозиции и строго предопределенное возвращение к исходной точке (тональное замыкание).

Использование факторов высшего звуковысотного родства и известных приемов установления господствующей тоники создает в обычной тональности один общий для всех центр тяготения; тем самым единство обеспечивается неравноправием различных элементов лада. Вуалирование звуковысотного родства и превращение определенных видов транспозиции в тонально-организующее средство создает в увеличенном или уменьшенном ладу несколько центров, «складывающихся» в увеличенное трезвучие или уменьшенный септаккорд; таким образом, создание единства связано с сосуществованием нескольких одинаковых, принципиально равноправных элементов лада¹.

Особые хроматические лады (системы) могут находиться в многообразных и сложных соотношениях с обычной тональностью, диатонической и хроматизированной (как, впрочем, и особые диатонические лады), а также между собой.

Уменьшенный и увеличенный лады — не единственные системы, обладающие такими свойствами. К ним следует отнести также аналогичные целотоновую и тритоновую системы. Обобщенно можно пред-

¹ Подобно обычной тональности, уменьшенный и увеличенный лады могут проявлять себя в различных «масштабах». Обычная тональность может существовать потенциально в виде главного трезвучия, гаммы, аккордового последования, в окружении кратковременных отклонений в тональности своих ступеней, в виде разветвленной системы главной и подчиненных тональностей. Какой-либо из этих особых хроматических ладов, например уменьшенный, также может эмбрионально существовать в протянутом уменьшенном септаккорде, раскрываться в гамме тон-полутона, в секвенировании одного аккорда по материнской цепи, в материнском соотношении центров гармонического развития.

ставить себе целотоновую, тритоновую системы, уменьшенный и увеличенный лады как четыре системы, замкнутость которых обеспечивается делением октавы на равные части. Именно равенство частей создает возможность транспозиции, возвращающей к исходной точке, создает возможность замыкания тонального круга (напомним, что отношение происходит замыкание тонального круга (напомним, что отношение унисона и октавы — «фактор номер один» тонального единства). Двенадцать полутонов октавы могут разделиться поровну на две, три, четыре и шесть частей. Во всех этих случаях возникают замкнутые системы, дающие формальное единство, как описано выше¹.

У Прокофьева отношение к особым хроматическим системам примерно такое же, как и к особым диатоническим. Они для него — части более универсальной хроматической системы, которые иногда могут использоваться и ради их собственного выразительного эффекта, а большей частью менее заметны в качестве одного из компонентов комплексного ладового целого.

В отношении аккордики и общих конструктивно-гармонических приемов здесь не обнаруживается каких-либо специфических особенностей, принципиально отличных от тех, что мы анализировали в предыдущих разделах этой статьи. Поэтому не будем подробно рассматривать каждую из этих четырех особых хроматических систем отдельно, подобно тому как мы поступали с особыми диатоническими ладами. Ограничимся лишь ссылками на несколько характерных образцов.

Целотоновый² лад (12:6), имеющий вид шестиступенной гаммы, используется более всего в мелодическом плане. Неопределенно-неустойчивые целотоновые аккорды мало привлекали внимание Прокофьева. Система расположения аккордов по целотоновой гамме громозд-

¹ «Геометричность» особых хроматических систем позволяет дать всем им одну общую схему:

.
.
.	.	h	c	cis	d	es
.	.	as	a	b	h	c
.	.	f	fis	g	as	a
.	.	d	es	e	f	fis
.	.	h	c	cis	d	es
.
.

Хроматические ряды на расстоянии малой терции можно продлить во все стороны. Горизонтально идет обычная хроматическая гамма. Вертикально — малотерцовые новая (12:4) системы. По диагонали располагаются большетерцовая (12:3) и целото-

² В целях единообразия лучше применять термин «целотоновый» (лад), а не вместо «полутонного» шага или «десятитонной» (то есть весом в десять тонов) системы.

ка сама по себе и вследствие многократности повторения одного и того же хода на целый тон малопривлекательна. Мелодически же она может на краткий момент служить характерным ладовым средством. Расходящееся движение по целотоновой гамме применено, например, в пятой картине «Сказки про шута», в момент, когда вместо молодухи в окне показывается привязанная к простыне козлуха. Идея целотоновой гаммы возникла в данном случае из гармонического минора (окончание ми-минорной основной темы купца звуками *си—ля—соль—ля—ре-диез* содержит четыре из шести звуков следующей далее целотоновой гаммы¹). Целотоновость (как бы выравненная из-под ног «гональная почва») выражает здесь внезапный испуг купца.

Во второй части Шестой сонаты пятиступенная целотоновая гамма в мелодии трактована как «продленная» лидийская и имеет поэтому совершенно иной, несколько юмористический выразительный эффект:



Уменьшенный лад (малотерцовая система, 12:4) используется более часто и разнообразно. В характере его трактовки есть много непосредственно родственного музыке фантастических сцен Римского-Корсакова. Вот яркий пример, не требующий комментариев («Любовь к трем апельсинам»):

Темнеет.
Опускается кабристический занавес, который оставляет для действия только небольшую часть сцены. Вся картина протекает в темноте.

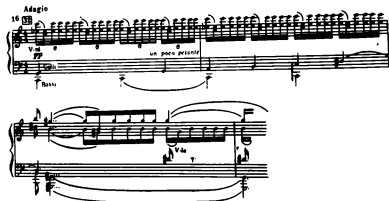


¹ Интересно отметить сходство звукоряда и некоторых оборотов этой мелодии со звукорядом и оборотами песни об «Алексее человеке божием» из записей Г. О. Дютша (приведена в «Основах народного многоголосия» А. Д. Кастальского. М., 1948, стр. 270).

В кантате «Семеро их» в один из самых «страшных» моментов («варварский» марш, цифры 10–12) жутко-фантастический характер текста («Как ветер бродячий они, как сети, они простираются, простираются, простираются, тянутся, тянутся. Злые они! Злые они!») воплощается в мелодии, в которой ведущую роль играет гамма тон-полутон. «Вездесущность», свойственная гамме тон-полутон из-за циклической «бесконечности» повторности основной пары интервалов, приобретает здесь даже звукообразительное значение («Как сети тянутся» — на слове «тянутся» локализация по гамме тон-полутон).

Гамма тон-полутон и целотонная гамма использованы и в побочной партии первой части Пятой сонаты, где им придан сказочно-фантастический оттенок.

Увеличенный лад (большетерцовая система, 12:3) нередко используется Прокофьевым в виде терцовых «рядов». Их мы находим в связующей партии финала Четвертой сонаты (*до—ми—соль—диез—до*), в «Трех апельсинах» (цифра 87), в «Воине и мире» (цифра 146) и в других произведениях. В грозной настороженности вступления к пятой части кантаты «Александр Невский» немалая роль принадлежит и увеличенному трезвучию *до—соль—диез—ми* (в примере лишь *до—соль—диез*), на последовательно появляющихся звуках которого зловеще располагаются мрачные аккорды — один только минорный трезвучия¹:



В скерцо Девятой сонаты, окончание которого приводилось выше в качестве примера миксолидийского лада, тональная структура крайних частей подчинена закону малотерцовых соотношений. «Не использованный» в качестве опорного звук *си* становится главным тоном трио (*си* минор). Само же трио контрастирует крайним частям не только своим тематизмом и характером, но также и своей тональной структурой. В нем нет малотерцовых соотношений, зато господствующее положение заняли большетерцовые. Если к сказанному добавить, что в крайних частях можно найти и целотоновые «опоры», в конечном счете связанные с тонической «миксолидийской» септимой, и что тоника средней части, окрашенная в «миксолидийские», тона отражена в репризе (см. пример 8), то можно утверждать, что скерцо Девятой сонаты — в своем роде уникальный образец использования Прокофьевым особых диатонических и особых хроматических ладов.

Тритоновая система мало используется Прокофьевым. В этом он — прямой антипод Скрябину, столь часто обращавшемуся к возможности тритоновой системы. Можно указать лишь на некоторые эпизоды, где «обигрывается» транспозиция аккорда или ряда аккордов на тритон, — это разработка первой части Пятой сонаты, средняя часть Вальса ор. 32 № 4 (то же самое соотношение).

Наконец, можно упомянуть о некоторых других особых ладах, встречающихся у Прокофьева очень редко и не образующих какой-либо группы ладов. Так, например, характерный «ориентальный» лад (напоминающий финал трио Шостаковича) применен в «Увертюре на еврейские темы» (написанной на темы еврейских народных песен). В «Ориенталии» из балета «Золушка» (третий акт, № 43) теме придан «экзотический» колорит пониженным VII ступеню и одновременно повышением IV ступени. Нередки у Прокофьева и пентатонические обороты (в мелодии), не распространяющиеся, впрочем, на сколько-нибудь значительные по протяженности участки («Сказка про шута», цифра 83), что не составляет исключения из общей картины.

Использование различных особых ладов в их чистом виде носит у Прокофьева эпизодический характер, представляя собой большую редкость (несмотря на довольно большое количество указанных в этой статье примеров). Наряду с хроматизацией основных ладов этот факт также свидетельствует в пользу того, что основной формой ладового мышления Прокофьева является хроматическая тональность.

Вершина-источник

Почти тридцать лет тому назад — в конце 1937 года — в Государственном музыкальном издательстве вышла книга, на титульном листе которой значилось: «Л. А. Мазель. Фантазия f-moll Шопена. Опыт анализа». А из «выходных данных» можно было узнать, что тираж книги равнялся всего лишь одной тысяче экземпляров. В результате книга разошлась немедленно после ее поступления в продажу и превратилась в библиографическую редкость. Об успехе «Фантазии» свидетельствовало и многое другое. Книга была премирована на конкурсе молодых научных работников, организованном в 1937 же году Академией наук и ЦК комсомола. Отбор был строг. Из всех представленных на конкурс научных работ не только по музыке, но и по искусствоведению в целом лишь этой одной работе была присуждена награда. Факт премирования книги, выдержавшей сравнение с интересными и актуальными работами по самым разнообразным отраслям знания, говорил о незаурядных достижениях советской музыкальной науки. Тремя годами позднее книга вновь удостоивается премии на Всесоюзном конкурсе музыковедческих работ.

Работа эта привлекла к себе внимание и за рубежом. Она переведена на польский язык и вместе с другими работами Л. А. Мазеля, посвященными Шопену, издана недавно в Польской Народной Республике.

Написана была «Фантазия» осенью 1934 года и вскоре заслужила самую лестную оценку со стороны виднейших деятелей музыковедения — Б. В. Асафьева¹, М. Ф. Гнесина, М. В. Иванова-Борецкого.

Автор «Фантазии» Лев Абрамович Мазель — молодой доцент (а в год выхода книги: — уже профессор) Московской консерватории —

¹ Б. В. Асафьев рецензировал «Фантазию» для упомянутого конкурса музыковедческих работ.

обратил на себя внимание как многообещающий ученый, еще будучи на студенческой скамье «Мунакса» (так сокращенно именовалось в те годы Отделение музыкально-научного исследования, давшее немало выдающихся деятелей советского музыкознания).

К моменту создания «Фантазии» он имел на своем счету уже не один исследовательскийopus. Ему принадлежали: критический обзор теории «метротектонизма» Г. Э. Конюса, статья о мелодике венских классиков (и, в частности, о проявлениях принципа золотого сечения в их темах), аналитический этюд, посвященный прелюдии A-dur Шопена, теоретическая работа «К вопросу об определении мотива», очерки, посвященные концепции Курта и функциональной школе. Вместе с Д. Б. Кабалевским и Л. А. Половинкиным он положил немало труда на приведение в порядок, комментирование и публикацию труда Г. Л. Катуара «Музыкальная форма». Почти одновременно с «Фантазией» шла работа над первым вариантом капитального исследования, получившего несколько громоздкое наименование: «Основной принцип мелодико-ритмической структуры темы гомофонно-гармонического склада»¹.

В этих работах уже начинают сказываться те черты, которые сделали Л. А. Мазеля в последующие годы большим ученым, одной из самых крупных фигур современного музыкознания: умение смотреть «в корень» явлений, исчерпывающе объяснять их, созидательный талант, раскрывающий и формулирующий новые закономерности музыкального языка и композиции.

Первой крупной работой, где эти достоинства проявляют себя во всей полноте, и явилась «Фантазия».

Задача, которую поставил перед собой автор, была разносторонней. Прежде всего это максимально углубленный и детализированный анализ обозначенного в заглавии книги произведения. Однако задача автора никоим образом не сводилась к разбору — даже самому глубокому и подробному — одного произведения. Другая сторона связана с проблемой больших форм у Шопена и, шире, романтиков, с эволюцией инструментальных форм романтической музыки. Более того, исследованию подвергаются не только принципы формообразования в произведениях Шопена, но и тематическое развитие, гармония. Отно-

¹ Второй, значительно расширенный вариант этой работы явился докторской диссертацией, которую ее автор блестяще защитил в 1940 году. Работа эта — к сожалению, не опубликованная, — замечательна по глубине научного обобщения, соединяющего теоретическую логику с историко-стилистической обоснованностью. В ней раскрыты основные структурные закономерности, на которых зиждутся темы в музыке последних столетий. Можно смело утверждать, что работа эта по необычайной стройности, почти математической систематике и в то же время по охвату широчайшего музыкального материала не имеет себе равных в мировой музыкально-теоретической литературе, посвященной проблемам музыкальных структур.

шение шопеновского творчества к стилю позднего романтизма при этом привлекает к себе особенное внимание автора.

Еще одна задача, которую поставил перед собою автор, станет понятна, если вспомнить, что в те годы, за исключением упомянутой работы Катуара, краткой и отчасти фрагментарной, не было работ советских учебников по анализу музыкальных произведений. Поэтому акцент на общих вопросах методологии, методики и техники анализа оказался вполне понятным и оправданным. Демонстрируя самые методы анализа, автор считал, что его работа может послужить «учебным пособием повышенного типа по анализу» для молодых музыковедов и композиторов.

В выборе произведения Л. А. Мазель пошел по пути наименьшего сопротивления. Он не избрал произведение вокальное, где анализ текста сам по себе чрезвычайно облегчал бы выводы о содержании, не взял он также произведение программное или, наконец, произведение, где нет программы, но имеются другие — внемузыкальные данные, помогающие вскрыть содержание, например высказывания композитора и т. д. Тем самым тяжесть легла на анализ музыкального специфика, что, разумеется, гораздо труднее, но зато и представляет особенный интерес.

Не только в этом смысле «Фантазия» была трудна для анализа: в ней совсем не легко было установить, как идет развитие, доказать единство произведения, по всей видимости состоящего из разнохарактерных и самостоятельных «звуковых картин». «Фантазия» отнюдь не «давалась сама в руки» исследователю, и если Л. А. Мазелю все-таки удалось правдиво, без натяжек показать скрытые от поверхностного взгляда свойства, то это говорит об очень высоком уровне анализа, которого уже тогда достиг автор.

Об ответственности, с которой подошел Л. А. Мазель к публикации своей работы, свидетельствует то, что он счел необходимым предпослать анализу «Фантазии» изложение своих взглядов на методологию и методику музыкального анализа («Введение»).

Само понятие анализа толкуется широко и единственно правильно — не как «противопоставление аналитического научного метода (предполагающего разъединение целого на части и элементы. — В. Ц.) синтетическому», но как изучение музыкального произведения, в отличие от сочинения, от музыкального творчества (стр. 6). В таком понимании анализ «с необходимостью включает в себя момент синтетического охвата целого».

Во Введении поднимаются вопросы первостепенного значения (как понимать «раскрытие содержания», каковы методы анализа и т. д.). Чтобы фундаментальным образом поставить их, нужна была бы отдельная солидная работа; чтобы решить их — нужны

тома. Не было ли бы правильнее, если бы автор на этом основании вовсе отказался от постановки таких проблем? Нет, мы считаем, что Л. А. Мазель поступил верно, дав хотя бы сжатое изложение своих принципиальных взглядов, а не предоставив читателю лишь своими силами разбираться в позиции автора.

Оценивая высказывания автора, мы не должны забывать, что некоторые положения, которые сейчас являются общепризнанными, еще не были таковыми тридцать лет тому назад. Так, далеко не лишне было тогда подчеркнуть, что необходимо учитывать «взаимодействие элементов», которые объединяют их в художественное целое», учитывать общий контекст. Тезис: «Изучение отдельных элементов музыкального целого... представляет... лишь средство для охвата закономерностей музыкального стиля и музыкального произведения в целом» (стр. 5) — не был аксиомой ни тогда, ни даже позднее, в 40-е годы; акцент на изучении отдельных элементов доходил (как это обнаружилось в 1947 году, на дискуссии о теоретической системе А. С. Оголевца) до утверждений, будто такое изучение является... генеральной линией советского теоретического музыковедения; а в педагогической практике склонны забывать и сегодня о том, что изучение изолированных друг от друга элементов играет лишь вспомогательную, служебную роль.

Столь же важным было требование—изучать выразительные средства музыки в исторической изменяемости их действия. Совершенно верно сформулирована дилемма вульгаризации (приписывание стабильного воздействия выразительным приемам, сведение экспрессии к элементарным ее предпосылкам) или релятивизма (игнорирование этих предпосылок и некоторой доли постоянства в их выразительной роли).

Особенно же существенны положения, связанные с раскрытием содержания музыкальных произведений. Прежде всего—это требование «понять анализируемое произведение как часть некоторого общего социально обусловленного комплекса идеологических явлений» (стр. 10). Содержание музыкального произведения может и должно быть «переведено» «на язык таких понятий, категорий и образов, которые... не являются специфическим достоянием какого-либо одного вида искусства, а могут найти... свое выражение в самых различных формах идеологии, в частности в различных искусствах» (стр. 11). Основная идея произведения должна быть раскрыта с максимальной конкретностью, не допускающей ее отождествления с родственными идеями других произведений; индивидуализация же какой-либо общей идеи не может быть показана без глубокого анализа средств выразительности.

Такой анализ должен быть направлен и на обнаружение «исторически сложившихся типичных для данного стиля... закономер-

ностей» и затем на претворение «этих типичных закономерностей в данном конкретном случае» (стр. 12). Только тогда будет возможно «получить выводы о специфических чертах стиля данного автора и разбираемого произведения» (стр. 12).

Не только методология, но и практическая методика анализа интересует Л. А. Мазеля. Он, например, останавливается на вопросе, нередко затрудняющем начинающего аналитика: с какого — малого или большого построения целесообразно начинать анализ (стр. 39—40); на какие обычно не замечаемые регистровые и фактурные изменения реприз следует направить свое внимание. Такой угол зрения вполне оправдан в работе: ведь для прогресса музыковедения недостаточно развивать само искусство — надо показать возможности и способы его применения на практике. Вспомним, насколько серьезна и трудна проблема «внедрения» в работе научно-исследовательских институтов, связанных с производством!

Своеобразно построение книги: каждый ее параграф содержит интересную проблему. Так, начальный параграф второй главы («Первый четырехтакт «Фантазии») ставит важные вопросы выразительности контраста и его типов; параграф, озаглавленный «Разработка», содержит сравнение с программными произведениями, «Реприза» — свежее освещение композиционно-технологических вопросов и т. д. Многообразие таких проблем несколько затрудняет чтение работы; но читатель, одолевший эти трудности, полностью за это вознаграждается. Закономерности структуры Л. А. Мазель постоянно связывает с вопросами выразительности.

В книге мы находим новые для своего времени и интересные выводы о содержании анализируемого сочинения. Они касаются в особенности места «Фантазии» Шопена среди других произведений романтиков. Здесь идет речь о разрешении «основного противоречия, основного контраста не «внутренним» путем, а путем его перевода в другую плоскость, чаще всего в плоскость религиозно-возвышенного и идеального». В основе многих романтических произведений лежит представление о том, что «осуществление заветной мечты невозможно на земле, но лишь в ином, лучшем мире и в совершенно ином плане». «Подобная общая идея... налицо и в «Фантазии» Шопена» (стр. 126). Л. А. Мазель показывает, что «Фантазия» в большей мере, чем другие крупные произведения Шопена, обобщает романтические идеи и образы и в связи с этим не везде сохраняет специфически-шопеновские черты. Однако, в отличие от листовских, подобные шопеновские образы выглядят и менее категоричными (в смысле их возможной связи с каким-либо сюжетом — хотя бы самым обобщенным), и в то же время более динамичными по развитию, и более конкретными по своему художественному наполнению. Не будучи выражена так

непререкаемо, как в программных произведениях романтиков, идея «Фантазии» вместе с тем может быть понята многостороннее, шире, ибо она включает в себя широкую сторону содержания — национально-патристическую (стр. 89, 114, 127).

Но перейдем к оценке аналитических методов и общих качеств анализа. Исключительна и редкостна зоркость, проявленная автором, умение видеть не только то, что лежит «сверху», но и то, что скрыто от взоров обычного наблюдателя; делаются не только наружные, но и «рентгеновские» снимки музыкальной ткани. Необычна детальность анализа, ни один значительный факт не ускользает от проницательности автора. Вместе с тем без нужды Л. А. Мазель не копается в мелочах и не теряет из виду целого; автор учит видеть в малых фактах отражение больших законов — «в капле отражается небо». В исторических новых явлениях он умеет показать, чем они связаны с прежним и с традицией, даже и тогда, когда может показаться, что связей нет; но он показывает и характер, меру преобразования традиций.

Неоднократно обращается Л. А. Мазель к сближениям с литературными и драматическими произведениями. Это касается в особенности «Пролога» и «Вступления» «Фантазии» (образ рассказчика, описание обстановки или исторического фона, эффект возвращения действующих лиц «через много лет» — см. стр. 28, 57—58, 123). В позднейшей своей работе, посвященной Шопену («Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена»¹), Л. А. Мазель вернется к таким сравнениям, проводя аналогии и с принципами строения литературных произведений, и с конкретным характером поэтических образов.

Неоднократно ссылается автор на «общераспространенный и откристаллизовавшийся тип изложения» для обозначения того, что мы называем музыкальным жанром. Почти не прибегая к этому термину, автор, по существу, дает много жанровых характеристик (см., например, стр. 54, 89) и описывает даже жанровые «сплетения» (сочетание органичной хоральности с речитативом в центральном эпизоде — см. стр. 105). Такие характеристики, конечно, во многом способствуют рельефности представления о музыкальном образе.

Аналитический метод Л. А. Мазеля свободен от односторонности традиционных теоретиков, видевших в произведении главным образом статические схемы, и — с другой стороны — Курта и некоторых иных, видящих лишь процесс становления без его архитектурного результата; «Фантазия» проанализирована с верной точки зрения, объединяющей подход «кристаллический» с «динамическим».

Очень много внимания уделил автор исследованию тематического развития и, в частности, тематическим связям. Здесь с особенной силой

¹ Сб. «Фридерик Шопен». М., 1960.

проявлялась способность подмечать скрытое и доказывать его реальность. Лишь в очень немногих случаях указываемые автором связи могут считаться спорными.

Уже говорилось о том, что работа далеко выходит за пределы анализа одного произведения. Сказалось это и в том, что в процессе анализа возникают новые теоретические понятия и обобщения. Они относятся не только к форме и структуре, но и к мелодике (см. фрагмент, посвященный взаимодействию линейной и ладовой сторон мелодии, стр. 67—68), гармонии (ценное понятие «диатонической терцовой цепи»). Но особенно ценно то, что они по большей части касаются проблем развития. Назовем понятие ладового предвосхищения (своего рода «конспект» тонального плана всего произведения, жато даваемый в начале) — шаг вперед в исследовании гармонического развития «крупных масштабов»; принцип развития одного из начал на фоне относительной неизменности другого начала (стр. 50); широкая трактовка принципа «скачок и его заполнение», приложимая к разнообразным областям, например, к тематизму, к соотношению регистров (см. стр. 90); принцип «прорыва вытесненного элемента» (стр. 57). Подчеркнем, что в большинстве случаев выдвигаются закономерности динамического развития.

Стремясь усилить и усовершенствовать аппарат анализа, Л. А. Мазель не отказывается от применения данных, накопленных различными музыкально-теоретическими системами: теорией ладового ритма Б. Л. Яворского, метротектонизмом Г. Э. Колюса, концепцией Э. Курта, системой Римана — Катуара. Не означает ли это уступки эклектизму?

Такой упрек был бы несправедлив. Каждая из упомянутых теоретических концепций накопила немало ценного материала, отражающего реальные, а не только иллюзорные закономерности; разумное же и, когда это нужно, критически осмысленное применение этого материала вовсе не должно с неизбежностью влечь за собой подчинение какой-либо общей формалистической концепции. И в самом деле — использование таких понятий, как, например, предъикт и икт, «одночастность» и «оборот»¹, переменный лад — из теории ладового ритма, просветляющая или затемняющая альтерация — из теории Курта, ссылка на седьмой обертон — не только не заключают в себе чего-либо порочного, но, наоборот, помогают увидеть некоторые реальные закономерности и понять их смысл. Этого нельзя, впрочем, сказать о нескольких метротектонических схемах, которые кажутся натянутыми и мало говорящими о действительной структуре — здесь автор, пожа-

¹ Одночастностью Яворский называл построение на одной ладовой функции, а оборотом — построение на смене функций.

луй, допустил известную уступку эклектизму¹. Не забудем, однако, что самый факт применения данных той или иной теории имел особое значение, ибо тогда, в 30-е годы, еще нужно было доказывать, что такое применение принципиально допустимо и практически рационально.

Требование историзма, отчетливо сформулированное Л. А. Мазелью во Введении, не повисает в воздухе, а претворяется на деле. В обнаружении исторических корней данного явления автор проявляет много мастерства. В частности, рассматривая новые формы романтиков, Л. А. Мазель всегда исследует и элементы преемственности, и элементы нового.

Реализуется и другое требование, прозвучавшее во Введении: изучать произведение в тесной связи со стилем, которому оно принадлежит. В результате удалось прийти к важным выводам об особенностях романтических форм и о месте Шопена среди романтиков.

Что касается самого Шопена, можно считать, что Л. А. Мазель опроверг еще существовавшую тогда точку зрения, будто крупным произведением Шопена недостает внутреннего единства и продуманной формы. Не останавливаясь на этом (а такое опровержение и само по себе представляет большую ценность), Л. А. Мазель доказывает и динамизм мышления, проявившийся в крупных формах Шопена. Вывод, который сделан в конце работы, заслуживает того, чтобы быть процитированным целиком: Шопен — «единственный романтик, сумевший и в мелких и в крупных произведениях сочетать наиболее яркие проявления романтического стиля с той динамичностью и интенсивностью развития музыкальной мысли и с тем единством, логикой и органичностью музыкальной формы, которые отличают лучшие произведения Бетховена» (стр. 155). Своей книгой Л. А. Мазель, таким образом, способствовал укреплению нового, более прогрессивного и глубокого взгляда на творчество Шопена. Не менее важны и выводы, относящиеся к романтикам вообще. Они касаются возросшей самостоятельности отдельных частей, которая может, однако, сочетаться с непрерывностью развития; возросшая образная самостоятельность нередко означает отсутствие или меньшую роль переходных, связующих частей (стр. 123—124). Опровергается упрощенный взгляд на сонатную форму

¹ Так, в анализе первого десятикта (стр. 48—49) предлагается схема — $4+2+4$. Здесь налицо два сходных предложения (четыре и шесть тактов), из которых второе расширено. Каждое предложение содержит два контрастных элемента ($\frac{2}{a+b}$ и $\frac{2}{a+b}$). Но предложенная формула раскрывает этот контраст только во втором предложении ($2+4$) и оставляет нерасчлененным аналогичное ему первое предложение. Сделано это ради симметрии: подобная структура дает возможность выделить типичный для метротектонических схем «центр» в виде двутакта, расположенного между двумя четырехтактами.

романтиков, где якобы господствуют «внешние красочные контрастные сопоставления» в ущерб единству. Это единство на самом деле существует, но меньше, чем у Бетховена, связано с интенсивным внутренним развитием и борьбой между различными образно-тематическими элементами (стр. 146—147).

Особенно содержательны и ценны выводы «сравнительного» характера. Одни из них относятся к сопоставлению Шопена с венскими классиками, другие — к сопоставлению с ранними и поздними романтиками. Так, большое значение придается самому характеру звучания, конкретному типу изложения, который у Шопена и других романтиков приобрел гораздо больший вес, чем у венских классиков; он стал самостоятельным средством формообразования, создавая «регистровые репризы», фактурные репризы (стр. 52). Еще важнее следствия, вытекающие отсюда: возникновение таких трансформаций темы, где вопреки сохранению мелодии слышится совершенно новый образ (что обычно у Листа); возможность устанавливать связь между темами, которые кажутся несходными (в частности — по ритмическому облику), и, таким образом, видеть в этих темах развитие одного и того же музыкального «сюжета» или образа (стр. 131—133).

С ролью конкретного звучания связывает Л. А. Мазель и принцип «аналогии в отношениях» («...соотношение между элементами одной темы аналогично соотношению элементов внутри другой темы» — стр. 134). Но, как нам кажется, этот принцип лишь в небольшой мере вытекает из сопоставления «характеров звучания», да и сформулирован он недостаточно отчетливо.

Сжато, но выразительно изложены выводы об отличиях Шопена от Шуберта, Шумана, Листа, Вагнера (стр. 126—129 и 147—148). Что же касается самой «Фантазии», то в ней автор исследования обнаруживает и превосхищение листовских и вагнеровских средств, и большее — в сравнении с другими крупными произведениями Шопена — обобщение романтических идей.

Сравнивая «Фантазию» с последующими работами Л. А. Мазеля, видишь прежде всего, что замечательные черты всего его научного творчества уже сказались в ней: глубина обобщений, сильнейший логический ум, блеск анализа, способность применять на практике самые ценные достижения музыкально-теоретического наследия.

Было бы странно и даже огорчительно, если бы Л. А. Мазель в своих трудах, созданных позднее, не превзошел в каких-либо отношениях «Фантазию». Конечно же, автор возвысился над некоторыми сравнительно менее сильными или обусловленными временем сторонами своей первой книги.

В «Фантазии» легко заметить повышенный интерес к деталям музыкальной формы. Он был понятен и оправдан в период, когда старое учение о формах переживало кризис и необходима была деятельная работа по созданию нового учения.

Оправдан этот интерес также и желанием демонстрировать метод детального и целостного анализа, прочно обосновать тематические связи, показать ряд новых закономерностей. Характеристики экспрессии обычно немногословны, но неизменно уместны. Все то, что автор в этой области дает, — необходимо, но не все то, что необходимо, он дает: характеристики иногда слишком уж афористичны, недостаточно развернуты. Кажется, что автор в них уверен несколько меньше, чем в наблюдениях над формой, и, словно сомневаясь, он то и дело заключает их в кавычки. В те годы молодой автор, деятельно продвигая вперед науку о строении музыкального произведения, еще не всегда достигал полной гармонии в описании художественных средств и того, что этими средствами выражалось. В последующий период Л. А. Мазель освобождается от некоторой формально-технологической перегрузки, источником коей была также и школа Катуара. Эволюция эта станет очень заметна, если мы сравним «Фантазию» с последующими работами Л. А. Мазеля, посвященными тому же неизменно занимающему его воображение композитору: с главой о Шопене в книге «О мелодии», брошюрой «Ф. Шопен» и — более всего — с уже упоминавшейся работой «Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена».

Здесь гораздо меньше «грамматики», гораздо больше свободы в трактовке больших проблем. Соответственно изменился и характер изложения. При чтении «Фантазии» иной раз хочется более «позитивированного» изложения, большей опоры на непосредственное восприятие красот шопеновской музыки¹. Теперь же изложение стало и более живым и более «эстетичным».

Уровень анализа, достигнутый в «Фантазии», указывал на возможность и необходимость создания советскими теоретиками самостоятельных концепций обобщающего типа, использующих и одновременно преодолевающих теоретическое наследие и служащих «инструментами» анализа. По этому пути и пошел Л. А. Мазель, выработав историческую оценку музыкально-теоретических систем прошлого и настоящего (в двухтомной работе «Очерки по истории теоретического музыкознания», написанной совместно с И. Я. Рыжковым, и в читавшемся до последнего времени лекционном курсе «Музыкально-теорети-

¹ Таков, например, анализ второй части «Пролога» — очень содержательный, но суховатый и не дающий представления о фантастически-таинственном и замораживающем характере этого «ночного» марша.

ческие системы»), построив по крайней мере несколько «этажей» учения о мелодии (книга «О мелодии»), создав систематический курс анализа музыкальных произведений (книга «Строение музыкальных произведений») и, что было, быть может, особенно сложно, но зато и в высшей мере актуально, дав фундаментальную оценку выразительных средств музыки нашего времени (доклад «О путях развития языка современной музыки»¹).

Он далеко продвинулся также в области музыкальной эстетики, посвящая ей все больше внимания — вплоть до создания стройной, разветвленной и богато аргументированной эстетической концепции выразительных средств музыки и законов их воздействия, что мы вскоре прочтем в его книге, над которой он работает последние годы.

Но как бы ни был велик прогресс научного творчества Л. А. Мазеля, мы обязаны отдать должное его первому крупному опубликованному труду. Это — кладезь метких наблюдений и обобщений, работа, где двадцатисемилетний автор обнаружил зрелость и глубину мысли. Книга продемонстрировала высшие достижения советской музыкально-теоретической науки середины 30-х годов; ранее такие анализы вряд ли были бы возможны.

Могло бы показаться, что книга в полтораста страниц о 332 тактах одночастной пьесы — чрезмерная роскошь. Но, зная, сколь велико разнообразие задач, поставленных автором, и проблем, поднятых им, приходишь к выводу, что «целая книга об одном произведении» — это в данном случае вовсе не много.

Достижения таких работ, как «Фантазия», несомненно повлияли на повышение уровня анализов советского музыкального творчества, и в этом также немалая заслуга ее автора.

Применяя введенное Л. А. Мазелем и приобретшее большую популярность понятие, мы можем, в заключение, назвать «Фантазию» «вершинной-источником» его научного творчества, «вершинной», хоть и превышенной, но не погаснувшей.

¹ «Советская музыка», 1965, №№ 6, 7, 8.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Д. Шостакович. К 60-летию Л. А. Мазеля</i>	5
Список работ Л. А. Мазеля	7
<i>В. Конен. Путь от Люлли к классической симфонии</i>	11 ✓
<i>Н. Лаврентьева. Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта</i>	33 —
<i>Г. Балтер. Баллада фа мажор Шопена (к вопросу о программности)</i>	71
<i>Ю. Кон. К вопросу о понятии «музыкальный язык»</i>	93 ✓
<i>А. Кандицкий. Симфонические сказки Римского-Корсакова 60-х годов (русская музыкальная сказка между «Русланом» и «Снегурочкой»)</i>	105
<i>В. Бобровский. Анализ композиции «Картинок с выставки» Мусоргского</i>	145
<i>Е. Минаканова. Густав Малер. Начало пути</i>	177 ✓
<i>М. Якубов. Полифонические черты мелодики Прокофьева (имитационные формы скрытой полифонии)</i>	193
<i>В. Холопова. О ритмике Прокофьева</i>	230
<i>Ю. Холопова. Диатонические лады и терцовые хроматические системы в музыке Прокофьева</i>	256 \
<i>В. Цуккерман. Вершина-источник</i>	280

ОТ ЛЮДЯН ДО НАШИХ ДНЕЙ

Редактор Н. Уварова
Художник Ю. Боярский
Худож. редактор Н. Каледин
Техн. ред. Е. Непомнящая
Корректоры Я. Фунтикова
и Г. Гитер

Подп. к печ. 22/V 1967 г.
Л-03832 Форм. бум. 70х90/16
Печ. л. 18,25 (Условные 21,35)
Уч.-изд. л. 18,6 Тираж 2680 экз.
Изд. № 4677 Т. п. 67 г., № 1685
Зак. 24 Цена 1 р. 07 к.
Бумага № 2

Издательство «Музыка»,
Москва, набережная
Мориса Тореза, 30.

Московская типография № 6
Глазполиграфпрома
Комитета по печати при Совете
Министров СССР
Москва, Ж-88.
1-й Южно-портовый пр., 17.