

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ

**Всесоюзное издательство
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»**

Москва 1967

НЕСКОЛЬКО ВСТУПИТЕЛЬНЫХ СЛОВ

Советскую музыку нередко называют зеркалом нашей эпохи; запечатлевая историю советской страны, она вместе с тем властно вторгается в жизнь, воздействует на сознание людей и, следовательно, сама становится частью истории XX века.

Но ведь то же самое можно сказать о творчестве Дмитрия Шостаковича, которое давно уже стало важнейшей частью советской и мировой музыкальной культуры.

Огромен его диапазон: от восстания Степана Разина до наших дней, от трагедийных образов шекспировского масштаба до веселой шутки. Поражаешься, как мог один художник — пусть даже гениально одаренный! — решить столько сложнейших творческих задач, охватить почти необозримый жизненный материал и воплотить его в образы, потрясающие своей глубиной и внутренним накалом.

Музыка Шостаковича говорит о многих исторических событиях (преимущественно современных). Все же его не назовешь художником-историографом. В литературе, посвященной этому мастеру, много раз говорилось о том, что для Шостаковича-художника важнее всего — человек, его духовный и душевный мир, его горе и радость.

Симфонии Чайковского, подобно романам Тургенева, Достоевского, Льва Толстого, — своего рода «история современника», «исповедь сына века». А разве нельзя отнести эти слова к симфониям Шостаковича, имея в виду наше время? Разве не воплощен в них собирательный образ советского человека, прошедшего большой и трудный путь невзгод и великих побед, разочарований и надежд, путь борьбы, порою мучительно тяжелый, но ставший смыслом всей нашей жизни?

Мы иногда думаем о том, как наши далекие потомки, прочтя романы Шолохова, Фадеева, Леонида Леонова и других писателей земли советской, поэмы и стихи Маяковского, Багрицкого, Твардовского, Пастернака, Тихонова, Светлова, Симонова, скажут: «Вот что такое 20-е, 30-е,

40-е годы послеоктябрьской эпохи! Вот, значит, как жили в середине XX века советские люди — строители и воины, мечтатели и ученые. Здесь, в этих книгах, их думы, порывы, их любовь и гнев». Такими же художественными «документами» пламенных лет станут лучшие произведения советской музыки, прежде всего произведения Шостаковича.

Дмитрию Дмитриевичу недавно исполнилось шестьдесят лет. Мы подводим первые итоги тому, что уже сделано в области изучения его творчества.

Сделано не так уж мало. Авторы ряда работ раскрыли основные темы-идеи творческой деятельности композитора, ее общественную направленность, этический смысл. Есть развернутые анализы ряда наиболее примечательных произведений. Изучаются черты стиля Шостаковича, особенности интонационно-ладового мышления, полифонический язык, методы симфонической драматургии.

В наше время — время жестоких битв на фронте идеологии — особенно важно осознать значение автора «Катерины Измайловой» как одного из самых выдающихся представителей искусства социалистического реализма. Нельзя сказать, что эта проблема не разрабатывалась советским музыковедением. Когда мы писали о трагедийности и революционной героике в творчестве Шостаковича, о народных эпических образах его симфонизма, о том, как воплощает он антагонистические социальные конфликты, столкновение сил мира и войны, прогресса и черной реакции, — мы касались больших эстетических вопросов, которые входят в общее понятие — социалистический реализм. Здесь важно не только содержание музыки, хотя оно, конечно, определяет лицо художника. Важно, что конкретное решение той или иной темы, решение, характерное для Шостаковича-композитора, влекло за собой некоторые специфические особенности формы, стиля. Это ясно видно хотя бы на примере Седьмой симфонии.

Было бы, однако, ошибкой считать, будто Шостакович исследован «вдоль и поперек», будто все, что можно сказать о его музыке, уже сказано. Нет, далеко еще не сказано. Есть такие художественные явления, которые никогда не будут исчерпаны до конца и теми, кто их воспринимает в качестве слушателей, зрителей, читателей, и

теми, кто их анализирует. Думается, что искусство Шостаковича принадлежит к числу таких явлений.

Нельзя забывать о тех неблагоприятных условиях, которые раньше сопутствовали изучению советской музыки. Речь идет о таком смещении точки зрения на искусство, когда лучшие образцы реалистического творчества преподносились как образцы формализма. Это путало карты, вело к эстетической дезориентации. Не удивительно, что о творчестве Шостаковича было высказано так много неверных суждений. Но теперь уже ничто не мешает вполне объективно оценить все созданное Шостаковичем и другими нашими мастерами.

За последние годы усилился интерес к раннему периоду творческой деятельности композитора. Это вполне естественно. Вспомним: сравнительно недавно мы после Первой симфонии сразу перескакивали к Пятой. Теперь после долгих лет забвения воскресли не только такие шедевры, как Четвертая симфония, «Катерина Измайлова». Вновь зазвучали Вторая и Третья симфонии. Говорят о том, что следовало бы воскресить «гоголевскую» оперу «Нос». Все это очень хорошо. Не нужно только забывать, что путь крупного художника — не автострада. Крупный художник ищет, а там, где поиски, всегда возможны неудачи, полуудачи. Не хочу сейчас повторять старые слова о порочности оперы «Нос». Надо ее послушать и тогда уже судить о ней. Но, думается, ошибаются те, кто оценивает это экспериментальное произведение как некую «вершину», чуть ли не такую же высокую, как «Леди Макбет Мценского уезда».

Некоторые очень интересные стороны творчества Шостаковича изучены далеко не так основательно, как следовало бы. Внимание исследователей в первую очередь привлекали трагедийные образы композитора. Это понятно и закономерно. Однако надо было бы более глубоко проанализировать все то, что создал Шостакович — сатирик и юморист (я сейчас не имею в виду те его сочинения, где сатира неотделима от трагедийности). Очень заманчиво проследить линию, начавшуюся еще в детских опытах композитора («Басни Крылова», недавно опубликованные во втором томе «Музыкального наследства»). Эта сатирическая и юмористическая линия представлена

оперой «Нос» и многими другими произведениями 20-х годов, произведениями, обычно выпадавшими из поля зрения музыковедов; претерпев различные метаморфозы, она ведет к поздним работам Шостаковича — «Юмору» и «Карьере» из Тринадцатой симфонии, вокальному циклу на слова Саши Черного. Его последним опусом этого плана являются пока что «романсы», литературной основой которых послужили тексты из «Крокодила». Это не пустячки, не музыкальные анекдоты вроде известных когда-то «Газетных объявлений» А. Мосолова. Шостакович и тут остается художником-гуманистом; для него смех — оружие борьбы с хамством и другими проявлениями низменной натуры современного мещанина-пошляка.

Мы мало занимались природой музыкальной сатиры, тем специфическим арсеналом выразительных средств, с помощью которых проявляется ее сущность. Тем более важно подробнее изучить музыкально-сатирические и юмористические приемы композитора.

Существует теоретическое учение о ладах Шостаковича; оно будет обогащаться. Есть работы, в которых говорится о формах его произведений, методах симфонического развития. К сожалению, проблемы оркестрового стиля композитора до последнего времени мало разрабатывались. Музыковеды, писавшие о Шостаковиче, эти проблемы зачастую обходили. Показательно, что опубликованные на страницах данного сборника статьи, затрагивающие вопросы оркестровки, написаны не музыковедами, а композиторами.

Продолжая изучение отдельных слагаемых музыкального языка Шостаковича, нельзя упускать из виду той цели, к которой стремится всякое исследование художественных явлений: речь идет о конечном синтезе анализируемых элементов. Для того чтобы до конца понять стиль художника, необходимо суммировать отдельные наблюдения, осознать роль и значение всех выразительных средств в их совокупности и взаимодействии. Шагом вперед по этому еще мало изведанному пути является статья Л. Мазеля, талантливо обобщающая результаты многолетней аналитической работы ее автора и других музыковедов. Статья эта открывает сборник «Черты стиля Д. Шостаковича» («Советский композитор», 1962).

Нельзя не сказать несколько слов о том особом значении, которое приобретает искусство знаменитого советского симфониста в наши горячие дни, — дни, выдвинувшие перед нами новые музыкально-эстетические проблемы. Решить их очень не просто! Наше «музыкальное сегодня» отмечено сложными противоречивыми процессами, захватившими часть композиторского творчества, приковавшими к себе внимание музыковедов. В разногласии споров, борьбе мнений одним из надежных ориентиров должно служить творчество Шостаковича — его эстетические принципы проверены жизнью.

На Всесоюзной теоретической конференции (декабрь 1965 года) были поставлены некоторые кардинальные вопросы, рожденные темой — новаторство и современность. Как писал журнал «Советская музыка», конференция «с наибольшей остротой выявила круг спорных проблем современного музыкального творчества». Этот разговор был продолжен в дни V пленума правления Союза композиторов СССР. Тогда прозвучало много новых произведений. Некоторые из них стали предметом дискуссии. Но развернувшаяся на пленуме дискуссия была связана не только с оценками тех или иных опусов. Речь шла об эстетических принципах советского музыкального искусства.

Мы наблюдаем сейчас повышенный интерес к выразительным средствам музыки нашего века; некоторые наши композиторы увлекаются разнообразными экспериментами в области музыкального языка. Было бы наивно видеть в этом лишь легкомысленные «завихрения», погоню за сенсацией. Повторяю: здесь имеют место сложные процессы. Нам пужно умно и внимательно разобраться в том, что происходит, избегая скороспелых выводов.

У нас теперь много говорят о додекафонии, хотя это «давно состарившаяся система», как сказал посетивший Советскую страну французский композитор Жюливе.

Увлекаясь спором о разных системах, мы порой забываем о самых главных, коренных принципах, определяющих будущее искусства. Тот же Жюливе говорил: «Можно сочинять, пользуясь трехступенным звукорядом папуасов, пятиступенной гаммой китайцев, темперированной системой, узаконенной Бахом, серийной двенадцатизвучной

техникой, но при одном условии — если композитор имеет что сказать!» Да, в конечном счете это самое важное. Вопрос стоит так: должна ли музыка превращаться в мертвое средство конструкций, абстрактных схем и бессмысленных шумов или же она призвана нести людям мысли и чувства, вызывающие у слушателей ответный отклик?

Но если назначение музыки — воплощать рожденное жизнью содержание, не ясно ли, что, оценивая различные системы, творческие методы, выразительные средства, надо дать себе отчет в том, насколько они способствуют (или не способствуют) решению этой генеральной задачи.

Несомненно также, что творческие поиски — пусть самые смелые и дерзкие! — не могут в принципе противостоять замечательным реалистическим традициям советского музыкального искусства, «отменять» или отрицать их. Путь музыки в будущее лежит не в стороне от этих традиций, он — их естественное продолжение.

Возвращаясь к творчеству Шостаковича, хочу сказать, что оно всегда будет служить примером высокой гражданственности, наполняющей все крупные произведения композитора — от Первой симфонии до Тринадцатой симфонии и вокально-симфонической поэмы «Казнь Степана Разина». Пример его особенно поучителен для некоторых представителей композиторской молодежи, которые в своем творчестве обходят темы высокого гражданского звучания. Напомню далее, что Шостакович никогда не замыкался в узкие рамки какой-либо композиторской догмы или схемы. Нелюбовь ко всякого рода предвзятым теориям, по-видимому, определила его отрицательное отношение к додекафонии. Его творчество отмечено необыкновенной широтой художественного кругозора, разнообразием приемов. Еще в 20-е годы он воспринял некоторые только что сформировавшиеся тенденции в области полифонии («линеаризм»), техники оркестровки. Он жадно вслушивался в новые произведения Прокофьева, Стравинского, Хиндемита, Альбана Берга, Кршенека. Но тот же Шостакович много почерпнул у Баха, возродил на новой идейно-стилистической основе старинные полифонические формы. До сих пор еще не вполне разгаданы секреты его ладового мышления. Однако наряду с уникальными ладами, сложнейшими звуковыми комбинациями (вплоть до

гармоний, состоящих из всех двенадцати звуков хроматической гаммы) у Шостаковича есть примеры классической простоты и ясности гармонического языка. В этом тоже проявляется смелость большого художника: ведь мы живем в такой век, когда о композиторе иногда говорят: он не боится писать мажорные трезвучия!

Мы мало исследовали воздействие традиций Шостаковича на советскую музыку, на творчество композиторов зарубежных стран. Это еще одна проблема, которой нужно заняться как следует. Несомненно, что традиции, о которых идет речь, далеко не исчерпаны. Они и впредь будут оплодотворять наше социалистическое искусство.

Редакторы и авторы сборника «Д. Д. Шостакович» стремились способствовать дальнейшему изучению творчества нашего современника, 60-летие которого отмечала вся страна. Но содержание этой книги, разумеется, не охватывает всех эстетических и теоретических вопросов, связанных с творческой деятельностью композитора.

Наряду с очерками, посвященными общим эстетическим проблемам, вопросам стиля, мастерства, в сборнике помещены статьи о некоторых крупных произведениях, в том числе о произведениях, написанных недавно (Тринадцатая симфония, «Казнь Степана Разина»), а также о старых, но мало еще исследованных («Катерина Измайлова», Четвертая симфония). Публикуются также воспоминания и высказывания деятелей советского и зарубежного искусства. Редакторы сборника сочли нужным перепечатать несколько статей Дмитрия Дмитриевича; в этих статьях — раздумья художника об искусстве, о современности, высказывания о собственных работах.

Из высказываний Д. Д. Шостаковича

Я работаю над «Леди Макбет» уже около двух с половиной лет. «Леди Макбет» является первой частью задуманной мною трилогии, посвященной положению женщины в разные эпохи в России. Сюжет «Леди Макбет Мценского уезда» заимствован из одноименного очерка Лескова. Очерк этот поражает читателя необычайной яркостью и насыщенностью. В смысле наиболее правдивого и трагического изображения судьбы талантливой, умной и выдающейся женщины, гибнущей в кошмарных условиях дореволюционной России, этот очерк, на мой взгляд, стоит на одном из первых мест. Максим Горький на своем юбилее сказал: «Надо учиться. Надо узнать свою страну, ее прошлое, настоящее и будущее». И очерк Лескова как нельзя лучше отвечает этому требованию Максима Горького. Это невероятно сильное изображение одной из мрачных эпох дореволюционной России. Для композитора «Леди Макбет» является в буквальном смысле кладом. Ярко очерченные характеристики, драматические конфликты — все это меня очень увлекло. Либретто было разработано А. Г. Прейсом, молодым ленинградским драматургом, совместно со мной. Оно почти целиком построено по Лескову, за исключением 3-го акта, который для большей социальной насыщенности несколько отличается от Лескова. Введена сцена в полиции, выброшено убийство племянника Екатерины Львовны.

Опера разрешена мною в трагическом плане. Я бы сказал, что «Леди Макбет» можно назвать трагическо-сатирической оперой. Несмотря на то, что Екатерина Львовна является убийцей своих мужа и свекра, я все-таки ей симпатизирую. Я старался придать всему быту, ее окружающему, мрачный сатирический характер. Слово «сатирический» я отнюдь не понимаю как «смешной, зубо-скальский». Наоборот, в «Леди Макбет» я старался создать оперу — разоблачающую сатиру, срывающую маски и заставляющую ненавидеть весь страшный произвол и издевательство купеческого быта.

Музыкальный материал «Леди Макбет» сильно отличается от моей предыдущей оперной работы — оперы

«Нос». Мое глубокое убеждение, что в опере должны петь. И все вокальные партии в «Леди Макбет» певучи, кантиленны. Оркестр в некоторых патетических местах разрастается до огромного. Вводится военный оркестр и различные добавочные инструменты.

В настоящий момент написаны 3 акта. Всего их должно быть четыре. Думаю месяца через 3—4 закончить.

«Советское искусство» от 16 октября 1932 г.

ПАРТИТУРА ОПЕРЫ

Почти одновременно с созданием квинтета я был занят работой над новой редакцией оперы Мусоргского «Борис Годунов». Мне пришлось пересмотреть партитуру, кое-где сгладить шероховатости гармонизации, неудачную и вычурную оркестровку, отдельные гармонические ходы. В оркестровку введен ряд инструментов, которые не были использованы ни Мусоргским, ни Н. Римским-Корсаковым, редактировавшим «Бориса Годунова».

Я благоговее перед Мусоргским, считаю его величайшим русским композитором. Как можно глубже проникнуть в первоначальный творческий замысел гениального композитора, раскрыть этот замысел и донести его до слушателей — такова была задача. Ведь Мусоргский многое изменял и переделывал под влиянием советов В. Стасова, Н. Римского-Корсакова и других. Многое изменил в опере и сам Н. Римский-Корсаков в процессе редактирования.

Редакция «Бориса Годунова», сделанная Н. Римским-Корсаковым, отражает идеологию, мысли и мастерство прошлого века. Нельзя не отнестись к огромной работе Н. Римского-Корсакова с чувством величайшего уважения. Но мне хотелось проредактировать оперу в ином плане, отразить в ней, насколько возможно, черты советской эпохи. Я стремился достигнуть большего симфонического развития оперы, дать оркестру роль большую, чем только сопровождение певцов.

Римский-Корсаков был деспотичен, стремился подчинить партитуру Мусоргского своей творческой манере, многое пересочинил, кое-что дописал. Я лишь изменял отдельные такты и лишь немного пересочинил.

В партитуре Мусоргского очень плохо звучали колокольный звон и коронация (в начале оперы), полонез — в польском акте. А ведь это сцены огромного симфонического напряжения! Некоторые музыковеды утверждают, что эти сцены звучат вовсе не плохо, а хорошо. Просто сам композитор, чтобы показать всю низменность шляхты, подчеркнуть, что народ недоволен коронацией Бориса Годунова, якобы написал их в таком плане. Это очень легко опровергается. Покойный Глазунов рассказывал, что сам Мусоргский играл ему на рояле сцены колокольного звона. Они были великолепны, как и сцены коронации. Глазунов вспоминал, что Мусоргский с особым удовольствием исполнял друзьям наиболее удавшиеся ему отрывки.

Колокольный звон в опере «Борис Годунов» звучит как жалкая пародия. А между тем из переложения, сделанного Мусоргским для исполнения на фортепиано в четыре руки, видно, до какой степени богато сделаны эти страницы композитором.

Народная картина «Под Кромами» в новой редакции заняла более значительное место, чем раньше. Это одна из важнейших сцен. В партитуре она была оркестрована очень плохо, робко. Ее пришлось переделать.

Мой принцип отнюдь не было во что бы то ни стало менять каждую ноту. Возьмем, например, сцену в келье — ее начало оркестровано великолепно. Естественно, его не следовало изменять. Альты в этой сцене было бы смешно заменять виолончелями, или кларнетами, или фаготами. Я и не прикасался к этой сцене.

Жестко ошибаются те, кто думает, что я в этой оркестровке не оставил камня на камне. Работал я над новой редакцией следующим образом. Передо мной лежали партитуры Мусоргского и Римского-Корсакова, но я не смотрел в них. Я заглядывал лишь в клавишную партитуру Мусоргского и делал оркестровку целыми актами. Затем уже сравнивал написанное мною с партитурами двух композиторов. И если находил, что у них то или иное место сделано

лучше, а у меня получилось хуже, немедленно восстанавливал лучшее.

Над редактированием оперы «Борис Годунов» я работал с огромным волнением. За партитурой буквально просиживал дни и ночи. Пожалуй, за последние годы это была одна из моих самых увлекательных работ. Сейчас она в основном закончена, но в процессе репетиций, вероятно, возникнет ряд поправок, изменений, дополнений.

На днях я слушал репетицию оркестра под управлением С. А. Самосуда, исполнявшего целые акты из «Бориса Годунова» в новой редакции. Самосуд — отличный дирижер. Он добивается исключительно тонкого звучания оркестра. С большим нетерпением ожидаю премьеры оперы в Большом театре, который занимает в спектакле своих первоклассных певцов.

«Известия» от 1 мая 1941 г.

О НЕКОТОРЫХ НАСУЩНЫХ ВОПРОСАХ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

XX съезд ВПСС призвал нас внимательно изучать реальные жизненные процессы, вдумчивее относиться к их сущности, преодолевать схематизм, отвлеченность и предвзятость, смелее и решительнее отображать правду жизни. Эти указания съезда имеют огромное значение для всех областей идеологии и культуры. Во многом они определяют также и пути развития советского искусства. Ленинская правдивость и принципиальность, которые должны быть нормами нашей общественной жизни, обязывают также и нас, композиторов, глубже, а главное критичнее, оценить положение в области советского музыкального творчества.

Советская музыка сильна своей реалистической направленностью, своей идейностью. Ее прочной и неизбежной опорой являются принципы марксистско-ленинской эстетики; партия всегда защищала и защищает чистоту

этих принципов, оказывая, таким образом, огромную поддержку советским художникам. На этой основе советская музыка добилась выдающихся успехов: за последние годы, как и в предшествующее время, создавались и создаются высокоталантливые музыкальные произведения разных жанров, форм, индивидуально-творческих стилей и национальных школ. Особенно радуют большой музыкальной культурой наши братские республики. У нас много ярко одаренных композиторов, с каждым годом пополняются ряды замечательной музыкальной молодежи, прочны и глубоко музыкально-культурные традиции. Все это — залог также и будущих успехов советской музыки.

Однако было бы легкомыслием и беспечностью утверждать, что в нашей музыкальной действительности нет темных сторон, что перед советской музыкой не возникает трудностей, что на пути ее развития нет никаких опасностей. Нельзя, например, не видеть, что в течение последних лет, наряду с большими достижениями советской музыки, появилось непомерно много нежизнеспособных музыкальных произведений. Большое количество их исполнялось во время всесоюзных и республиканских смотров, проводимых в связи с пленумами правления Союза советских композиторов, причем многие из этих произведений удостоивались самых высоких похвал и наград, а потом немедленно забывались. Ничто не радовало в подобных произведениях ни рядовых слушателей, ни профессионалов-музыкантов. Преисполненные внешнего пафоса, эти произведения причислялись к числу жизнеутверждающих; иной раз мещанская идиллия получала название проникновенной лирики. Еще чаще культивировался пафос трескучих дифирамбов и пышных словословий — это именовалось героическим эпосом или эпической героикой. Претенциозность, «громкость» этих произведений была прямо пропорциональна их внутренней холодности.

Конечно, помимо всего этого, у нас появилось много просто скучных, серых, будничных произведений, в которых профессиональные навыки авторов не могли компенсировать отсутствие яркого творческого дарования.

Почему же из года в год увеличивалось количество нежизненных произведений? Мне кажется, что во многом

повинна тут наша музыкально-творческая среда и особенно наше музыкально-общественной мысли — Секретариат Союза композиторов СССР. Здесь, в практике повседневной работы, очень упрощались принципы и критерии реалистического искусства, народности и программности, принципы следования традициям классиков, в результате чего рождалась невзыскательность, нетребовательность в отношении идейно-художественных качеств произведений; некоторые внешние признаки, как, например, наличие актуальных программных заголовков, «актуальной тематики», стали как бы щитом, прикрывающим эти произведения от взыскательной критики. Считалось, что для поощрения нужных тенденций в творчестве можно не придавать большого значения силе или слабости произведений в целом. Достаточно было однажды допустить подобное снижение требовательности, чтобы число серых и ненужных произведений все более возрастало, и остановить это делалось все труднее и труднее.

Многое в данном случае было обусловлено неудовлетворительным состоянием центральной печати. Я уже не говорю об областных газетах, в которых появление небольших заметок на музыкальные темы — событие редчайшее.

Ряд интереснейших явлений в музыкальном творчестве, опере, концертной эстраде, народной музыке, самодеятельности и музыкальной науке, постоянно требовавших живого отношения, изучения, поддержки, а иногда и осуждения, не получил общественной оценки и как бы не вызвал к себе интереса.

Легко представить себе, какое отрицательное влияние способно оказать подобное проявление равнодушия к творческой работе наших композиторов, исполнителей и музыковедов.

К сожалению, такое положение продолжает существовать и ныне, так как единственный ежемесячник «Советская музыка» при всем желании не может охватить все значительные явления нашей музыкальной жизни, вместить все живые, интересные отклики музыкантов и слушателей. А между тем у нас есть высококвалифицированные специалисты критики. Среди них есть и талантливая молодежь, появившаяся за последние годы, но давно

уже в музыкальных кругах говорят, что у нас есть музыкальные критики, но нет музыкальной критики.

В печатавшихся материалах редко можно услышать живые голоса, подлинно творческие суждения. Чаще это было скучнейшее начетничество, жвачка, конъюнктурщина.

Для критиков, как и для композиторов, явилось весьма прискорбным, что среди тех, кому доверено руководство музыкальным делом, есть немало сухих догматиков, в сущности мало любящих музыку. Такие люди очень мешали и мешают нашему делу, развитию живой, творческой мысли. И это в значительной мере наложило печать на характер музыкальной критики последних лет. А между тем нам крайне необходима борьба за смелое и решительное, идейное и эстетическое обогащение музыки. И учиться этому мы должны у великих музыкантов прошлого.

П. И. Чайковский в одной из своих рецензий писал: «Музыка Шумана... открывает нам целый мир новых музыкальных форм, затрагивает струны, которых еще не коснулись его великие предшественники. В ней мы находим отголосок тех таинственно глубоких процессов нашей духовной жизни, тех сомнений, отчаяний и порывов к идеалу, которые обуревают сердце современного человека»¹.

Думаю, что современному советскому слушателю в не меньшей степени должна импонировать музыка, открывающая новые миры, отражающая «глубокие процессы нашей духовной жизни».

Об этом приходится говорить, так как стремление расширить в музыкальном творчестве диапазон мыслей, чувств, красок не всегда встречает к себе должное отношение.

Музыкальные догматики чрезвычайно подозрительны к каждой даже самой скромной попытке такого расширения, обогащения. Множество сомнений и подозрений вызывает в них каждый не совсем обычный поэтический штрих, все, на чем лежит печать нового, и при-

¹ «П. И. Чайковский о программной музыке». М. — Л., 1952, стр. 76—77.

том индивидуального, ощущения жизни. Это последнее особенно важно.

«...Литературное дело, — писал Ленин, — всего менее поддается механическому равнению, нивелированию, господству большинства над меньшинством... в этом деле безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию»¹. Социалистический реализм открывает неограниченные возможности для смелых художественных исканий и открытий, для подлинно свободного проявления творческой индивидуальности художника, черпающего вдохновение в жизни народа.

Догматики чрезвычайно превратно толкуют область трагедийного в искусстве, примитивно отождествляя трагедию с пессимизмом. При этом упускается из виду, что в мировом искусстве произведения высокой трагедии всегда были самыми жизнеутверждающими. Таковы именно трагедии Шекспира, Гете, Толстого, Бетховена, Чайковского, Мусоргского. В наши дни передовое гуманистическое искусство всех стран мира не менее живо, чем это было в прошлом, откликается на все скорби и страдания человечества и, правдиво воплощая их, заявляет о своем протесте против зла и насилия. Как же может чуждаться этой области искусства советский художник — носитель самых передовых, гуманистических традиций в искусстве?

Догматики часто предъявляют к композиторам наивные и смехотворные требования некоей арифметической уравновешенности «отрицательного» и «положительного» в каждом отдельном произведении. Им чуждо понимание того, что идейный смысл произведения определяется не внешней пропорцией «грустной» и «бодрой» [музыки], а пафосом выраженных в нем гражданских чувств, его общей гуманистической направленностью, его человечностью.

Курс на духовное обогащение нашего музыкального творчества — это одновременно и курс на смелое нова-

¹ В. И. Ленин. Партийная организация и партийная литература». Сочинения, изд. 4-е, т. 10, стр. 28.

торство. Мы еще должны многому поучиться у классиков. В связи с этим хочется сказать, что в нашем отношении к классикам иногда более чем достаточно внешнего пиетета и совсем недостаточно истинного, глубокого понимания.

Мы нередко рисуем классиков иконописно, сглаживая в них как раз те черты, которые делали их великими людьми своего времени. Мы забываем, что искусство классиков было всегда ищущим, беспокойным. Они всегда поднимали целину, шли наперекор рутине и мещанству, смело ставя в искусстве животрепещущие, наиболее болезненные проблемы своего времени, смело создавая для него новые средства художественного выражения. У нас нередко цитируют, но, к сожалению, чересчур мало вдумываются в замечательные слова Мусоргского: «К новым берегам!» бесстрашно сквозь бурю, мели и подводные камни, «к новым берегам!» (из письма к В. Стасову, 18 октября 1872 г.).

Справедливо борясь против чуждого нам бездушного, формалистического искусства как одного из проявлений надочной буржуазной идеологии, партия призывала и призывает к неустанным творческим поискам, к смелому новаторству, к многообразию творческих индивидуальностей в искусстве социалистического реализма, к народности.

Однако новаторство в музыке не всегда находит у нас справедливое и правильное к себе отношение. Слишком поспешно у нас наклеивают ярлык формализма на каждое проявление творческих исканий. Формализмом нередко именуют то, что кому-либо не совсем понятно или не совсем по вкусу. Употребление этого понятия стало вообще несколько произвольным. Между тем формалистическим искусством можно назвать только искусство пустое, безыдейное, холодное, безжизненное. Именно в таком искусстве прием, избранный композитором, становится самоцелью, превращается в щегольство, в трюк, в эстетство.

Когда же изобретенное связано с живой мыслью и чувством, когда оно одухотворено поисками правды, большого идейного содержания, его нельзя называть формалистическим. Произвольное толкование понятия «форма-

лизм» и злоупотребление им часто дискредитирует в глазах общественности творческие искания композиторов, тормозит, а иногда и вовсе останавливает их. Это особенно пагубно сказывается на творчестве молодежи: ведь искания, пробы, эксперименты непременно сопутствуют творческой молодости. Стремление во что бы то ни стало избежать всего спорного, острого способно превратить начинающих композиторов в молодых старичков. Ничто так не огорчает в творчестве молодого композитора, как эта неестественная приглаженность, отсутствие истинного творческого порыва.

Хочу высказать некоторые свои соображения по вопросу о взаимоотношениях композитора и слушателя.

Быть услышанным и понятым как можно более широким кругом современных слушателей — заветное желание каждого советского композитора. Среди нас, как я думаю, нет никого, кто бы не мечтал об этом. Однако далеко не всегда это желание полностью осуществляется. Оперные, симфонические, камерные произведения наших композиторов не часто получают широкую, всенародную популярность. В чем же здесь дело?

Во многом, конечно, виноваты мы, композиторы: мы не всегда умеем найти путь к сердцу слушателя, не всегда достаточно заботимся о мастерстве, доходчивости своих произведений, о яркой, выразительной мелодии, о прекрасной инструментовке, об активном использовании народного музыкального творчества. Между тем часто забывают о другой стороне — о необходимости серьезно, систематически пропагандировать и популяризовать новые произведения советских композиторов, особенно симфонические и камерные. Это относится как к современной, так и к классической музыке. «Популярный писатель, — говорит Ленин¹, — не предполагает не думающего, не желающего или не умеющего думать читателя, — напротив, он предполагает в неразвитом читателе серьезное намерение работать головой и помогает ему делать эту серьезную и трудную работу, ведет его, помогая ему делать первые шаги и уча идти дальше самостоятельно.

¹ В. И. Ленин. О журнале «Свобода». Сочинения, изд. 4-е, т. 5, стр. 285.

Вульгарный писатель предполагает читателя не думающего и думать не способного...».

В другом месте, касаясь этого же вопроса, Ленин пишет: «...не следует смущаться, если это произведение по прочтении не будет понято сразу. Этого никогда почти не бывает ни с одним человеком. Но, возвращаясь к нему впоследствии, когда интерес пробудится, вы добьетесь того, что будете понимать его в преобладающей части, если не все целиком»¹.

Все это самым непосредственным образом относится к искусству, к музыке.

Передовые деятели русской музыкальной культуры прошлого были страстными пропагандистами музыки, они были музыкальными просветителями. Борясь за реализм, за народность в музыкальном творчестве, они прекрасно понимали необходимость широкого музыкального воспитания, формирования высокого художественного вкуса.

А. Н. Серов писал: «Мысль, что наслаждаться музыкаю, а притом и верно, здраво судить о ней можно всем и каждому, без малейшего приготовления, без особенной, собственно музыкальной воспитанности... эта мысль — корень многих заблуждений касательно музыки, заблуждений самых пагубных в отношении музыкального дела»².

В нашей стране музыкально-культурный уровень народа сейчас неизмеримо выше, чем это было в прошлом. Но тем не менее нельзя ослаблять повседневную работу по пропаганде музыкальной культуры в массах, памятуя, что музыка призвана сыграть огромную роль в деле воспитания советского человека — строителя коммунистического общества.

Если бы в советской музыке плодотворно развивались научные и творческие дискуссии, можно было бы не сомневаться в том, что многие новые и сложные вопросы, выдвигаемые жизнью, получили бы свое разрешение. Однако дискуссии среди музыкантов пока еще не развернулись.

¹ В. И. Ленин. О государстве. Сочинения, изд. 4-е, т. 29, стр. 436.

² А. Н. Серов. Критические статьи, т. 1. СПб., 1892, стр. 413.

Одной из причин этого является то, что некоторые руководящие деятели Союза советских композиторов уклоняются от прямого спора по важным вопросам музыкального творчества. Излишне говорить о том, что всякая попытка помешать развитию творческой дискуссии обречена на провал, ибо она прямо противоречит принципам XX съезда партии.

Принципиальные творческие дискуссии, горячие споры по важнейшим вопросам нашей музыкальной современности несомненно должны сплотить композиторов в их общей борьбе за успешное развитие советской музыкальной культуры. И в этом — одна из главных задач Союза советских композиторов.

Советская музыка занимает почетное место в содружестве прогрессивных сил искусства всех стран. Перед ней стоят огромные ответственные задачи. Искусство и литература нашей страны могут и должны добиваться того, чтобы стать первыми в мире не только по богатству содержания, но и по художественной силе и мастерству. Нельзя мириться, как это делают некоторые товарищи в органах искусства, в редакциях и издательствах, с тусклыми скороспелыми произведениями. Посредственность и фальшь часто не встречают достаточного отпора, чем наносится ущерб развитию искусства и художественному воспитанию народа.

Эти задачи, поставленные в отчетном докладе ЦК КПСС на XX съезде Коммунистической партии, ясно указывают нам направление, в котором должны развиваться устремления творческих работников советского искусства. Реалистическое богатство содержания, высокая идейность, художественная сила, мастерство — такова четкая и ясная творческая программа, данная XX съездом нашей партии советскому искусству. Эта программа будет успешно осуществлена, если все композиторы нашего великого многонационального народа, композиторы всех поколений, работающие во всех жанрах, как подлинники патриоты своей Родины будут неустанно, дружно трудиться, создавая новые яркие произведения во славу нашего искусства.

«Правда» от 17 июня 1956 г.

НОВОЕ О МАЯКОВСКОМ

(ФРАГМЕНТ)

[...] «В начале 1929 года Всеволод Эмильевич Мейерхольд, ставивший «Клопа», предложил мне написать музыку к спектаклю. Я с удовольствием принялся за работу. На репетициях я познакомился с Маяковским. Мое представление об авторе «Облака в штанах» не совпало с реальным человеческим обликом Маяковского. Я ожидал встретить одного человека, а встретил другого. Я naïвно думал, что Маяковский в жизни, в повседневном быту оставался таким же, каким он был на трибуне, но на самом деле это было не так. Маяковский поразил меня своей мягкостью, обходительностью, просто очень большой воспитанностью, и мне это очень понравилось. Это был очень мягкий, приятный, внимательный человек. Он любил больше слушать, чем говорить. Казалось бы, что он должен был говорить, а я слушать, но выходило все наоборот.

У меня состоялось несколько бесед с Маяковским по поводу моей музыки к «Клопу». Должен сказать, что первая из них произвела на меня довольно странное впечатление. Маяковский спросил меня: «Вы любите пожарные оркестры?» Я сказал, что иногда люблю, иногда нет. А Маяковский ответил, что он больше любит музыку пожарных и что следует написать к «Клопу» такую музыку, которую играет оркестр пожарников.

Это высказывание меня вначале изрядно огорошило, но потом я понял, что за ним скрыта более сложная мысль. В последующем разговоре выяснилось, что Маяковский любит не только музыку пожарных, что он с большим удовольствием слушает Шопена, Листа, Скрябина. Ему просто казалось, что музыка пожарного оркестра будет наибольшим образом соответствовать содержанию первой части комедии, и для того чтобы долго не распространяться о желаемом характере музыки, Маяковский просто воспользовался кратким термином «пожарный оркестр», и я его понял.

...Не берусь судить, понравилась ли Маяковскому моя музыка или нет, он ее прослушал и кратко сказал: «В общем подходит!» Эти слова я воспринял как одобрение, ибо Маяковский был человеком очень прямым и лицемерных комплиментов не делал».

«Литературная газета» от 9 октября 1956 г.

МАСТЕРСТВО И РЕМЕСЛО

(ФРАГМЕНТ)

За последние годы нас, советских композиторов, часто упрекают в отсутствии достаточно высокого мастерства, неумении ярко, убедительно, художественно совершенно воплотить значительные темы и сюжеты нашей действительности. Упреки эти справедливы, но источны. Я бы поставил вопрос резче. Сотни раз произнося по любому поводу (а подчас и без всякого повода) слово «мастерство», мы настолько привыкли к нему, что применяем его то и дело совсем не там, где нужно. В сущности, понятие мастерства у нас часто распространяется на явления, вовсе не заслуживающие столь высокой оценки. Там, где мы говорим о профессиональном мастерстве автора, о мастерском изложении темы, о мастерской разработке ее, о мастерски найденных полифонических комбинациях или, напротив, о недостатке мастерства, скажем у И. Держинского, речь должна идти лишь о профессиональной технике композитора, о его умении (или, напротив, неумении) владеть комплексом технологически-ремесленных приемов сочинения музыки.

Если композитор умсет грамотно и достаточно внятно изложить свою мысль, если он может без труда инструментировать сложное оркестровое tutti, написать фугу, канон, пусть даже двойной канон, то все это еще не свидетельствует о мастерстве его. Мастерство, с моей точки зрения, — понятие гораздо более высокое, и свободно владела им далеко не все даже выдающиеся композиторы. Коротко понятие мастерства можно было бы, вероятно,

сформулировать приблизительно так: мастерство — это способность, умение находить художественно совершенное, неотразимое в красоте своей, образное воплощение мысли-идеи. Причем, что крайне существенно, идея эта обязательно должна быть значительной по своему содержанию, горячо волнующей слушателя. Таким было, в частности, мастерство Бетховена, Баха, Моцарта, Чайковского, Мусоргского, Шуберта. Сколько бы ни приходилось вновь и вновь вслушиваться в их гениальные произведения, никогда не устаешь восхищаться неуываеомой красотой созданных ими музыкальных образов, умением авторов найти в современной им жизни столь важные темы и сюжеты и воплотить их с такой силой типического обобщения, что музыка, созданная ими, на протяжении столетий волнует миллионы слушателей.

При подлинном мастерстве профессиональная техника композитора никогда не выпирает на первый план. Подчас она даже незаметна. Нечто подобное можно наблюдать у музыкантов-исполнителей. Блестящая, виртуозная техника пианиста или скрипача, сразу же заставляющая о себе говорить, — это еще не мастерство, а опять-таки свободное владение технологией своего профессионального ремесла. Мастерство же в исполнительстве начинается там, где исчезает технический блеск, где мы слушаем только музыку, восхищаемся вдохновенностью игры и забываем о том, как, с помощью каких технических средств достиг музыкант того или иного выразительного эффекта. Так играют, в частности, Э. Гилельс, Д. Ойстрах, С. Рихтер, М. Ростропович. Характерный штрих: восхищаясь игрой этих замечательных исполнителей, мы почти никогда не говорим о том, какая у них виртуозная техника. А ведь, казалось бы, кто-кто, а уж эти исполнители бесспорно виртуозы самого высшего класса. Но в том-то и дело, что вся богатейшая техника этих музыкантов, поистине беспредельный комплекс выразительных средств, которыми они владеют, всегда полностью подчинены задаче возможно более яркого и убедительного воплощения замысла композитора, донесения его до слушателей.

Точно так же обстоит дело и в композиторском творчестве. Танеев однажды хорошо сказал про Моцарта: «Двойные и тройные контрапункты, обращенные контра-

пункты и т. д. — все это в изобилии встречается, например, в струнных квартетах и квинтетах Моцарта. Между тем Моцарт один из самых понятных и общедоступных композиторов, и его контрапунктическая ученость часто только помогает ему быть ясным».

Именно так: настоящая ученость помогает простоте. Каких только контрапунктических ухищрений, каких сложнейших полифонических комбинаций не встретишь в музыке Моцарта! Вспомните, например, знаменитый финал симфонии «Юпитер». Сплетения голосов приобретают здесь столь запутанный, сложный характер, что это даже проанализировать трудно. А на слух все это звучит удивительно просто, естественно, непринужденно, в сотни раз естественнее, чем неизмеримо более простая по фактуре музыка того же Клемента, звучит так, что слушателю даже и в голову не приходит, какого напряжения мысли потребовалось, чтобы написать эту легкую, изящную, искрометно-жизнерадостную музыку.

Аналогичным примером могут служить этюды Шопена. Это именно этюды, то есть упражнения для развития фортепианной техники. В каждом из них композитор использует какой-либо один технический прием. Шопен в этом смысле здесь ничуть не менее, если не более, пунктуален, чем, скажем, Черни — автор чисто учебных этютов. Какой бы этюд Шопена мы ни взяли, в нем от первого до последнего такта с неумолимой последовательностью проводится один и тот же, обычно сугубо частный прием. Но разве приходит это в голову, когда слушаешь вдохновенную музыку шопеновских этюдов?! Разве обращаешь внимание на то, что этюд соль-бемоль мажор играется сплошь на черных клавишах, а в этюде до минор соч. 25 основой всей пассажной фигурации является быстрая подмена пятого пальца на первый и первого на пятый? Нет, конечно! Напротив, и здесь ученость только помогает простоте, помогает добиться в этюде соль-бемоль мажор своеобразнейшего изысканного звукового колорита, а в этюде до минор соч. 25 — эффекта могучих волнообразных раскатов.

Этого подлинно совершенного мастерства мы, советские композиторы, достигали редко. Произведений, полностью отвечающих высоким художественным критериям,

у нас, к сожалению, еще немного. Но все же они есть. Я бы назвал здесь в качестве примера ряд сочинений Н. Мясковского, С. Прокофьева, А. Хачатуряна (в частности, необходимо отметить 27-ю симфонию Н. Мясковского, Седьмую симфонию и кантату «Александр Невский» С. Прокофьева, скрипичный и фортепианный концерты А. Хачатуряна). Из произведений, созданных за последние годы, в этом отношении очень хороши балет «Семь красавиц» Кара Караева, вокальные и вокально-симфонические циклы Г. Свиридова на стихи Бёрнса и Есенина. Все это настоящая музыка, применительно к которой говорить нужно именно о мастерстве! [...]

«Советская культура» от 20 декабря 1956 г.

БУДЕМ ВЗЫСКАТЕЛЬНЫ К СВОЕМУ ТВОРЧЕСТВУ

Великое благо советского художника в том, что творчество для него неотделимо от общих больших целей человеческой культуры, что он чувствует себя кровно связанным с жизнью и судьбами своего народа и только большой мерой общенародных интересов поверяет свои творческие шаги. Я считаю это огромным благом, огромным преимуществом для художника, так как это спасает его от бесплодных блужданий и самообольщений индивидуализма, от уклонения на боковые дорожки искусства, ведущие к декадансу, пустозвонству, ремесленничеству.

Путь советской музыки не был гладким и легким. Много наивного, умозрительно-отвлеченного, надуманного было в некоторых ранних опытах воплощения в музыке нашей современности. Много было иллюзорных находок, опрометчивых решений, творческих «осечек» и в последующие, более зрелые годы советского музыкального творчества. Но воспитанное в нас всем духом советской культуры чувство ответственности перед народом всегда было и остается нашим верным компасом, а этот компас в конечном счете направлял нас к нужным целям.

Ко Второму съезду советских композиторов мы приходим не с пустыми руками. В нашем активе есть имена и произведения, которыми мы можем по праву гордиться.

У нас есть ценнейший коллективный опыт всей советской многонациональной композиторской среды — опыт многолетней борьбы за музыкальное искусство больших помыслов, больших этических идей, большой правды, за искусство, развивающееся под знаменем социалистического реализма. Этот опыт приобретает исключительное значение не только для нашей музыки, но и для музыкантов всего мира.

От предстоящего съезда мы ждем многого. Хотелось бы, чтобы он по заслугам оценил исторические достижения советской музыки и вместе с тем дал мощный толчок к ее дальнейшему развитию и расцвету. Последнее в значительной мере зависит от нашей самокритичности и взыскательности, чему учит нас партия. Необходимо, чтобы на съезде прозвучали слова правды о тех недостатках, которых накопилось у нас изрядное количество.

В этих заметках я хочу остановиться главным образом на одном волнующем меня вопросе: о нашей творческой дискуссии. Много и часто говорится о том, что столь необходимая нам дискуссия по творческим вопросам развивается вяло, и если мы иногда и спорим по важнейшим вопросам современной музыки, то, как правило, в кулуарах. Что же мешает широкому развитию творческой дискуссии? Чаще всего — примитивное толкование выдвигаемых жизнью вопросов как некой «кампании», стремление поспешно подвести итог, предложить окончательную формулировку, превращаемую затем в догму и замораживающую спор в самом начале его развития.

Особенно губительно для дискуссии, когда на обсуждаемое явление с легкомысленной поспешностью наклеиваются такие ярлыки, которые равносильны объявлению: «недискуссионно», «обсуждению не подлежит».

Значит ли это, что мы должны искусственно смягчать критику отрицательных явлений творчества, обходить острые углы, не называть вещи своими именами? Отнюдь нет! Только критика последовательная, беспощадно правдивая, договаривающая до конца, может быть дейст-

венной и авторитетной. Но именно потому что слова критики должны быть только словом чистой правды, нужно с огромной ответственностью и совестью подходить к решению сложных вопросов.

Всякое открытие нового в искусстве сопряжено с некоторым экспериментом, и чем шире, смелее, индивидуальнее замысел художника, тем эта экспериментальность более явственна, тем более «рискует» художник. Наряду с преодолением возникающих трудностей у художника бывают и частичные неудачи, и неудачи, кажущиеся таковыми только на первый взгляд. Но все это не страшно, если общая идейно-эстетическая направленность художника верна, если она устремлена к правде жизни.

Однако некоторым любителям скороспелых догматических формул нет дела до сложности, многосторонности обсуждаемых явлений. Даже самое намерение разобраться в сложном явлении по существу порой кажется им подозрительным, идущим «от лукавого». Так возникают плоские, примитивные определения, преподносимые иногда почему-то от имени марксистско-ленинской эстетики, а на самом деле дискредитирующие диалектически гибкий и тонкий метод марксистско-ленинского анализа искусства. Такие определения затрудняют усвоение художественного опыта мастеров музыки. Достаточно напомнить о том, как медленно идет у нас осмысление музыкально-театральных исканий С. Прокофьева. А ведь эти искания находятся в центре проблем современного оперного искусства.

Принципиальность и взыскательность должны непременно сочетаться в наших дискуссиях с терпимостью и терпеливой внимательностью по отношению к сложным явлениям творчества. Дискуссия — это тоже творчество. У нас должна развиваться и процветать многообразная по своим путям мысль о музыке, и в этой области необходимо смелое новаторство. Школьное повторение общеизвестных положений ни на шаг не продвинет нас в решении насущных вопросов современной музыки. Нам необходимо последовательно распутывать сложный клубок противоречий музыки XX века, нужно глубже, без зарпее заданных схем, разобраться и в сложных процессах развития музыки в СССР.

Только при этих условиях мы научимся конкретно ставить и обсуждать назревшие вопросы творчества. Я имею в виду, например, вопрос о музыкально-стилистическом новаторстве и, в частности, о том, какие изменения и находки мы вправе считать прогрессивными, обогащающими сокровищницу классического наследия. Я лично убежден в том, что такие находки существуют, надо только суметь их осознать, отделить от негативных сторон, представить себе их плодотворность в условиях реалистического искусства. Надо иметь в виду и такой сложный вопрос, как доступность и народность музыки, нередко получающий у нас упрощенное толкование, а также вопрос о путях развития национальных музыкальных культур СССР и многие другие.

Для изучения всех этих проблем нам нужна работа пытливой мысли и совершенно необходима атмосфера дружеского спора, где исключаются методы демагогии, опорочивания одной из спорящих сторон.

Очень важно было бы глубже разобраться в причинах отставания нашего оперного искусства. Мне лично кажется, что современная опера (так же как и драма) должна быть более лаконичной, остро театральной, более меткой в своих характеристиках и главное — более динамичной. Ей нужно кое-чему поучиться у драматургии кино и, быть может, у инструментальной музыки.

В опере нужно смелее экспериментировать и добиться такого положения, чтобы не только оперы-«киты», но и скромные, экспериментальные опыты видели свет рампы. Мне кажется, давно пора наряду с нашей академической оперно-балетной сценой создать экспериментальный оперный театр. Он-то и явился бы главным центром нашей оперной дискуссии. И от него освежающая струя скоро проникла бы и в наш академический оперно-балетный репертуар.

Много спорных вопросов накопилось у нас и в области песенного творчества. Общеизвестно, что в этом жанре советская музыка достигла больших успехов. Через песню наши композиторы шире всего общаются с народом, и в этом исключительная действенность, пропагандистская сила и эстетически-воспитательная роль песни. Это накладывает на создателей песни особенно большую ответ-

ственность. Стремясь охватить песней возможно более широкий круг слушателей, композиторы не всегда умеют удержаться от погони за дешевой популярностью. В жертву такой популярности нередко приносятся эстетический вкус, художественная требовательность. В этих случаях песня опускается до самого невзыскательного вкуса. Между тем опыт советской музыки неоднократно доказывал, что, будучи популярной, песня может при этом оставаться художественно полноценной, воспитывающей и формирующей эстетический вкус слушателя.

Мы ждем от съезда композиторов еще более тесного сплочения всех наших музыкальных творческих сил. Новое правление Союза должно создать в нашей организации такую обстановку, которая способствовала бы широчайшему развитию творческих индивидуальностей, развитию смелых поисков, свободных и горячих споров, главный смысл и конечная цель которых — расцвет музыкального искусства нашей Родины.

«Правда» от 27 марта 1957 г.

ПУСТЬ ВЕЧНО БУДЕТ ОН ПРЕКРАСЕН

В дни блокады, живя в Ленинграде, я написал Седьмую симфонию. Она была посвящена героической борьбе ленинградцев за свободу родного города. Я счастлив, что и мой труд явился частью борьбы моих земляков.

В Ленинграде я родился и вырос. С Ленинградом связана вся моя жизнь. Здесь я учился в консерватории. Все мои наиболее сильные музыкальные впечатления связаны с городом на Неве. Мои первые симфонические сочинения прозвучали в исполнении замечательного оркестра Ленинградской филармонии. Все мои последующие симфонические сочинения впервые исполнил этот же оркестр под управлением выдающегося советского дирижера Е. А. Мравинского. И где бы я ни жил, куда бы мне ни приходилось уезжать, я всегда чувствовал себя ленинградцем.

7

Сейчас мы празднуем 250-летие нашего великого города. Это праздник всех ленинградцев, всего великого советского народа. Пусть вечно будет прекрасен Ленинград. Пусть вечно будет расти и укрепляться Ленинград — город трех революций, город великой советской культуры, город замечательных людей, с честью носящих высокое звание ленинградцев.

«Смена» (Ленинград) от 18 июня 1957 г.

САМЫЙ БЛИЗКИЙ

Я очень люблю Чехова, это один из моих самых любимых писателей. Люблю читать и перечитывать не только его рассказы, повести, драмы, но и записки, письма. Искренне рад, что столетие со дня его рождения вновь привлекает к нему внимание всего прогрессивного человечества.

Конечно, я не литературовед и не смогу дать должную оценку творчеству выдающегося русского писателя, который, как мне кажется, еще далеко не до конца изучен и далеко не всегда правильно понят. Но если бы мне вдруг пришлось писать диссертацию о каком-нибудь из писателей, то я написал бы ее именно о Чехове, настолько он мне внутренне близок. Читая его, я порой узнаю себя; мне кажется, каждый на месте Чехова в его столкновениях с жизнью реагировал бы точно так же, как и он.

Вся жизнь Чехова — образец чистоты, скромности, и не показной, а внутренней. Вероятно, поэтому я не являюсь сторонником некоторых мемуарных изданий, которые можно расценить только как ложку дегтя в бочке меда. В частности, я очень сожалею о том, что была опубликована переписка Антона Павловича с О. Л. Книппер-Чеховой, настолько интимная, что не хотелось бы многое видеть напечатанным. Я говорю это особенно уважая строжайшее отношение писателя к своему труду. Он не

решался публиковать свои произведения, пока не доводил их до совершенства.

Биография Чехова — одна из наиболее чистых и благородных биографий. Меня восхищает его житейский подвиг — поездка на Сахалин, стремление увидеть все своими глазами, понять, почувствовать самому. У нас созданы богатейшие литературоведческие труды — пушкиниана, горьковiana, но пока еще, к сожалению, нет чеховианы. А жизнь и творчество Чехова дают для этого богатейший материал.

Взять хотя бы произведения Чехова с точки зрения музыканта. До сих пор они не нашли отражения в музыке, хотя многие чеховские вещи исключительно музыкальны по своему построению. Например, повесть «Черный монах» я воспринимаю как вещь, построенную в сонатной форме.

Над творчеством Чехова в наши дни думают и работают многие советские мастера искусства. Мне как-то довелось держать своеобразный экзамен у художников Кукрыниксов. Они показывали мне свои иллюстрации к Чехову в процессе работы над ними, и как легко было узнавать, каким произведениям они посвящались. Это делает честь Кукрыниксам, тонко чувствующим характер чеховского творчества.

Я уверен, что с каждым годом театров, композиторов, художников, обращающихся к сокровищнице чеховского творчества, будет все больше. Ведь сокровищница эта неисчерпаема.

«Литературная газета» от 28 января 1960 г.



КАК РОЖДАЕТСЯ МУЗЫКА

Композиторы всего мира пользуются одними и теми же нотными знаками. Музыканты во всем мире играют на одинаковых инструментах. И тем не менее существует такое понятие — советская музыка. Нашу советскую музыку слушают и принимают во всех странах. Значит, те

идей и мысли, которые мы вкладываем в свои произведения, близки слушателю, где бы он ни жил. Я считаю, что мировоззрение художника — главное в его творчестве. Работая над новым произведением, я ставлю перед собой задачу быть прежде всего полезным своему народу, быть нужным своей Родине! Стремлюсь служить ей в полную меру сил, стремлюсь неустанно писать, беспрерывно трудиться.

Труд композитора — целегек. П. Чайковский был настоящим тружеником в музыке... Жизнь С. Прокофьева может также во всех отношениях служить примером, особенно для молодежи. Он был творцом и тружеником. Он умер дописывая одно из своих произведений. Умер во время работы!

Важней непрестанный труд — и, конечно, вдохновение. Сознательно или бессознательно рождается замысел? Это объяснить трудно. Процесс написания нового произведения долгий и сложный. Бывает так: начнешь писать, а потом передумаешь. Не всегда получается так, как было задумано.

Если получается плохо, пусть произведение остается как есть — в следующем я постараюсь избежать допущенных ранее ошибок. Это моя личная точка зрения. Моя манера работать. Может быть, она идет от желания сделать как можно больше? Когда я узнаю, что у композитора существует одиннадцать редакций одной симфонии, то в голову невольно приходит мысль: а сколько за это время можно было написать новых произведений?

Нет, конечно, и со мной случается, что я возвращаюсь к старому произведению. Так, я многое исправил в партитуре своей оперы «Катерина Измайлова». Ведь со дня ее создания прошло около тридцати лет.

Свою седьмую, «Ленинградскую» симфонию я писал быстро. Я не мог ее не писать. Кругом шла война. Я должен был быть вместе с народом, я хотел создать образ нашей сражающейся страны, запечатлеть его в музыке. С первых дней войны я сел за рояль и начал работать. Работал напряженно, мне хотелось написать произведение о наших днях, о моих современниках, которые не жалели сил и жизни во имя победы над врагом.

В перерывах между работой я выходил на улицу и с болью и гордостью смотрел на любимый город. Он стоял, оцаленный пожарами, испытавший все страдания войны. Ленинград боролся. Это была мужественная борьба.

К концу 1941 года я закончил эту симфонию, написанную словно на «едином дыхании». Конечно, не все произведения рождаются подобным путем, как посвященная моему родному Ленинграду симфония. Каждое музыкальное произведение рождается по-разному.

На создание произведения влияет многое. Композитор непременно должен быть высокообразованным человеком. Смежные виды искусства часто могут подсказать тему произведения. Мы знаем, что, например, «Картинки с выставки» были навеяны Мусоргскому впечатлениями от живописи.

Обращение композитора к литературе, живописи, кино и театру закономерно.

Я прочел «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова. Произведение меня поразило. Так родился оперный спектакль «Катерина Измайлова». Я люблю сатирические стихи Саши Черного — так появились музыкальные пять сатир на его слова; познакомившись с переводом народных еврейских песен, я написал целый вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии», стихами Е. Евтушенко были навеяны моя последняя, Тринадцатая симфония и поэма «Казнь Степана Разина».

Но, создавая музыку по литературной основе, каждый раз создаешь совсем другое, самостоятельное произведение. Здесь нет сходства с театром, где инсценируют тот или другой роман и по нему делают спектакль. В музыке произведение приобретает абсолютно самостоятельное значение.

Я часто пишу музыку к фильмам. У киномузыки свои трудности и свои особенности. Музыка, сочетаясь с киноизображением, порой приобретает новое значение, рождает некий третий жанр. У нас есть блестящие примеры работы С. Прокофьева над музыкой к «Александру Невскому» и «Ивану Грозному». Плодотворно работают сейчас в жанре киномузыки М. Таривердиев, Б. Чайковский, М. Вайнберг, Ю. Левитин.

Мне часто на память приходят слова о том, что музыка должна высекать огонь из сердца.

Для композитора необходима поддержка слушателя. Без этого немислимо работать, сочинять. Запомнились дни фестиваля в Горьком. Мне была оказана большая честь — почти пятьдесят моих произведений исполнялись во время фестиваля. В Горьком постоянно проводятся фестивали, проходят авторские концерты и музыкальные премьеры. А ведь это город, каких много...

Любовь народа к музыке окрыляет и лишний раз заставляет вспомнить о требовательности, с какой мы, композиторы, должны подходить к своему творчеству.

Большое значение в нашей деятельности имеет и контакт композитора с исполнителем. Конечно, даже отличный исполнитель не сможет сделать плохую вещь хорошей, это не в его силах. Помните слова Собакевича: «Мне лягушку хоть сахаром облепи, не возьму ее в рот...». Так вот, если дрянное произведение будет играть даже сам Рихтер, оно от этого лучше не станет. Правильно прочесть композитора, донести его мысли, дать собственную интерпретацию произведения — вот что может хороший исполнитель. А плохой исполнитель может испортить очень хорошее произведение. В нашей стране десятки замечательных коллективов, прекрасных музыкантов, и это тоже очень помогает в работе.

Правда, здесь же я должен сказать и о другом, о неуважении к нашему творчеству. Как-то я слушал программу «Маяк». Было приятно, что передавали мое сочинение. И вдруг, не доиграв до конца, прервали и стали транслировать спортивную передачу. Это скверно. Дело не в том, что исполнялось мое произведение, так же поступают и с другими композиторами. Так нельзя. Неужели трудно точно сосчитать время, и если намеченное произведение не укладывается в отведенный промежуток, то заменить его.

А ведь такое отношение к музыке портит вкус людей и вредит важнейшему делу эстетического воспитания. На мой взгляд, следует во многом перестроить работу наших музыкальных программ на радио в передачах «Юности» и «Маяка», на телевидении, имеющем огромные возможности.

...О музыке много пишут. Хорошая статья, умный разбор твоего труда всегда помогают и радостны. Я с благодарностью вспоминаю Ивана Ивановича Соллертинского. Это был человек огромной эрудиции, блестящий музыкальный критик. Он всегда буквально ликовал при появлении талантливого произведения. Всегда помогал всему новому. Он ненавидел пошлость, дурной вкус, рутину и посредственность. Самым замечательным качеством И. И. Соллертинского было отсутствие равнодушия.

Я — за такую критику.

Наверное, что-то мне не удалось выразить в своих сочинениях. Выразить так, как хотелось, как задумывалось. И вполне возможно, если бы я начал свою композиторскую жизнь заново, некоторые произведения теперь звучали бы по-другому. При всем требовательном отношении к себе (без этого подлинного творчества не может быть), когда принимаешься за новую вещь, не можешь быть судьей своего творчества. Судить и оценить — дело слушателей и времени, лучшего критика.

«Литературная газета» от 21 декабря 1965 г.

Современники о Д. Д. Шостаковиче

А. Фадеев

ПЯТАЯ СИМФОНΙΑ ШОСТАКОВИЧА

Изумительной силы. Прекрасна 3-я часть. Но конец звучит не как выход (и тем более не как торжество или победа), а как наказание или месть кому-то. Страшная сила эмоционального воздействия, но сила трагическая. Вызывает чувства тяжелые.

1938 г.

Из «Субъективных заметок». В книге: «За тридцать лет». М., «Советский писатель», 1957, стр. 891.



Г. Нейгауз

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ

Когда Иосифа Гайдна спросили, кого он считает лучшим композитором, он ответил: «Говорю перед богом и как честный человек, что лучший композитор, которого я знаю, — это Моцарт, так как он знает в совершенстве правила сочинения и обладает наилучшим вкусом».

Если отвлечься от некоторой торжественности первых слов, то изречение это может показаться немного педантичным и суховатым, во всяком случае недостаточно содержательным для характеристики гения Моцарта. Учитывая, однако, что крупные композиторы в то время критикой и эстетикой особенно не занимались, неохотно высказывались в словах, но тем охотнее в звуках, — придется крайне лаконичным словам Гайдна придать большую ценность.

Что значит — в совершенстве знать правила сочинения? Это значит быть мастером, быть полновластным хо-

званием своего дела, побеждать любое препятствие, владеть формой; это значит высказываться с полной свободой и непринужденностью, в согласии с высшими законами искусства; это значит запросто жить со звуками, как Пушкин запросто жил с рифмами.

А что значит — обладать наилучшим вкусом? Это значит обладать тайной гармонией и красоты симметрии и пропорции, это значит быть в состоянии войны с «бесом уныния» и всяким «духом тяжести», радовать других; это значит еще бесконечно многое...

Думалось ли нам, когда мы слушали 5-ю симфонию Шостаковича, что автор ее заставит биться наши сердца в унисон с его сердцем не посредством музыки, а посредством простых, проникновенных слов, полных любви и привязанности к его родному городу Ленинграду и родной стране, слов, полных бодрости и отваги!

Я привел слова Гайдна о Моцарте потому, что вспомнил о них, когда впервые слушал квинтет Шостаковича. Я пожалел, что я не Гайдн и что мне придется потратить гораздо больше слов, чтобы высказать хотя бы малую толику моих мыслей о композиторе, по-моцартовски одаренном.

«Физические», если так можно выразиться, стороны таланта Шостаковича — уникального свойства. Его память, слух, чувство звука любых инструментов и их сочетаний, точность мысли и быстрота соображения, безошибочность в выборе средств, умение сразу найти нужное, не тратя много времени на поиски, легкость и непринужденность творчества, неисчерпаемое обилие постоянно творимого материала, — во всех этих и многих других качествах он почти не имеет себе равных.

Итог работы 35-летнего композитора огромен: две оперы, шесть симфоний, множество музыки к кинофильмам, три балета, музыка к «Гамлету», ряд фортепианных произведений (танцы, соната, «Афоризмы», 24 прелюдии, концерт), октет, виолончельная соната, струнный квартет, песни, фортепианный квинтет — это то, что мы знаем. А сколько еще скрывается в портфеле композитора?

Облик музыки Шостаковича своеобразен и неповторим. О ней можно сказать словами Баратынского: она поражает «лица необщим выраженьем». И вместе с тем Шостакович продолжает лучшие традиции русского классического искусства — традиции Пушкина, Глинки, Чайковского: в совершенстве владея языком мирового искусства, он остается русским.

В чем сила музыки Шостаковича, почему она вызывает такой жгучий интерес? Мне кажется, что наряду с неподражаемым мастерством, новизной, яркостью и выразительностью его творчества главная причина — в его глубокой современности, современности, понимаемой в расширенном смысле, то есть резюмирующей прошлое и далеко заглядывающей в будущее. Один собеседник на мой вопрос: «Что скажешь о квинтете?» — ответил: «Не могу об этом говорить; квинтет — это я сам». Нечто подобное чувствует каждый из нас.

Ведь в чем, к примеру, «секрет» все той же 5-й симфонии или квинтета? Неужели же здесь только красота, понимаемая в абстрактном смысле слова? Нет, сила этих замечательных произведений в их жизненности, в их правдивости.

Шостакович рассказывает о новой человеческой личности, стремящейся совлечь с себя «ветхого Адама» — преодолеть раздвоенность, сомнения, рефлексия, стремящейся на совершенно новой основе вернуть миру классическую духовную ясность и цельность. Не потому ли каждый из нас находит какую-то частицу себя в музыке Шостаковича — и в пятой симфонии, и в шестой, и в квинтете...

В лице Шостаковича маятник истории опять качнулся в сторону классики. Среди его «музыкальных предков» числятся Скарлатти, Моцарт, Глинка, но не Вагнер, не Лист, не Шуман.

Из крупных немецких композиторов рубежа столетия влияние оказал на него Малер, а не Штраус. Гиперромантик Скрябин не оставил ни малейшего следа в его творчестве (так же, как Рахманинов и Метнер), зато весьма заметно воздействие на него (особенно в молодости) Стравинского и Прокофьева, а также некоторых западных современников во главе с Хиндемитом. Все это

композиторы явно антиромантического направления (за исключением Малера). Однако Шостакович величина такого ранга, что о «влиянии» в обычном смысле надо говорить условно. Обычно это только совершенно самостоятельная переработка чужого материала, что бывало и у Баха, Генделя и у других.

Не место здесь говорить о преимуществе классики перед романтикой, импрессионизмом и всякими другими «измами». Это считается аксиомой, которая иногда слишком легко и без рассуждений принимается. Вопрос не так уж прост. И тем не менее аксиома остается верной. Не менее верно также, что классика советская — это классика, обогащенная совершенно новыми человеческими чертами, настолько новыми и характерными, что самое понятие классики должно сильно видоизмениться. В музыке Шостаковича я и усматриваю некоторые черты этой новой классики.

В чем же они выражаются?

Во-первых, эта музыка (речь идет главным образом о последних произведениях Шостаковича, начиная с 5-й симфонии) утверждает примат мысли над всеми другими проявлениями человеческого духа. Мне иногда кажется, что еще не было музыки, в которой человеческий ум, его сила сказывались бы так ярко. Музыка мысли, музыка умная писквозь — это вовсе не значит — сухая, как думают некоторые наивные люди.

Во-вторых, целое удивительным образом господствует над частями и деталями; в основе любого произведения лежит ясный замысел («идея»); разворачивание музыкального процесса с непоколебимой логикой и волей стремится к конечной цели.

Это — диаметрально противоположно скрябинскому распаду музыкального времени на миги, искусственно низаланные на канву схематичной и отвлеченной формы. Окончательно преодолена также (несмотря на явное наличие малеровских элементов в музыке) малеровская формальная гигантомания, возникшая из насилия литературного начала над чисто музыкальным, что у Шостаковича совершенно невозможно: он всегда музыкант!

В-третьих, в этой музыке нет ни тени субъективизма, видения мира из своего угла; она как бы говорит: мир

необъятно широк не только в переживаемом, но и в познаваемом музыкально. Отсюда ее огромное богатство и разнообразие содержания, а следовательно, средств и «приемов». Она с одинаковой силой отображает и внутренний и внешний мир человека. Наряду с торжественными монологами, с песнями, которые, пожалуй, со времен Бетховена так не звучали в музыке, наряду с философской созерцательностью (буквально «слышишь» напряжение мысли), наряду с глубокой сосредоточенной скорбью сколько ликования, веселья, юмора, сколько задора, сколько «улицы», «толпы» в этой музыке! Рядом с жалостью — насмешка, рядом с нежностью — едкое остроумие. Да, все это именно так и бывает у людей...

Убедительная сила музыки Шостаковича, несмотря на ее новизну и сложность, несмотря на резкость и жесткость в некоторых ее моментах (мелодических и гармонических), объясняется именно ясностью ее психических человеческих источников, ее выразительностью. В своей ранней молодости Шостакович и озорничал и даже «хулиганил» (некоторые профессора консерватории до сих пор не могут ему простить «Польки», вызывающей такой неудержимый смех у аудитории; смех мол, равно как и его возбудитель, неприличен). Он претерпел тоже период «атональных увлечений», идейная основа которых — в некоем «анофеозе беспочвенности»: нет истины, все дозволено... Но Шостакович нашел в себе мужество преодолеть все эти заблуждения, обнаружив лишний раз меру и силу своего таланта.

Высказанные мною «психологические» догадки следовало бы подкрепить подробным музыкальным анализом произведений Шостаковича. Но сделать это можно только на страницах специального журнала. Поэтому ограничусь сказанным и надеюсь, что моя возня с фонарем Диогена не покажется слишком ненужной тем, кто дружен с музыкой Дмитрия Шостаковича.

«Советское искусство» от 2 октября 1941 г.

А. Толстой

НА РЕПЕТИЦИИ СЕДЬМОЙ СИМФОНИИ ШОСТАКОВИЧА

В большом фойе, между колонн, расположился оркестр Московского Большого театра, один из самых совершенных музыкальных коллективов в мире. За пультом — Самосуд, — по-рабочему, в жилетке. Позади него на стуле — Шостакович, похожий на злого мальчика. Наверху, высоко на хорах, облокотясь на дубовые перила, застыли очарованные слушатели. Сейчас — после корректур — будут проиграны все четыре части. Взмахивает мокрыми волосами Самосуд, пронзает палочкой пространство, скрипки запевают о безбурной жизни счастливого человека.

Седьмая симфония посвящена торжеству человеческого в человеке. Постараемся (хотя бы отчасти) проникнуть в путь музыкального мышления Шостаковича, — в грозные темные ночи Ленинграда, под грохот разрывов, в зареве пожаров, оно привело его к написанию этого откровенного произведения.

В начале войны один мой знакомый сказал: «В человечестве скрыты саморазрушающие силы, и еще неизвестно, будет ли и в дальнейшем человек стоять во главе живого мира, не обернется ли так, что людской род будет истреблен и на смену ему придут более совершенные существа, — муравьи какие-нибудь необыкновенной величины».

Вот что фашизм может сделать с иным человеком! Несомненно, — это паника, ужасная, капитулянтская. Мой знакомый окинул взором блистательный путь двуногого животного — от палеолитической пещеры, где оно сидело на обглоданных костях, до завоевания им воздуха и эфира, до присвоения двуногому звания гомо сапиенс¹...

¹ Гомо сапиенс (лат.) — разумный человек, современный человек (в отличие от первобытного человека). — *Прим. ред.*

И вот пони́к головой мой знако́мый, вот и ко́нec пу́ти: Гитлер вернул человека из храмов музыки, из величественной тишины библиотек и лабораторий — назад, на обглоданные кости.

Но Шостаковича Гитлер не испугал. Шостакович — русский человек, значит — сердитый человек, и если его рассердить как следует, то способен на поступки фантастические. На угрозу фашизма — обезчеловечить человека — он ответил симфонией о победном торжестве всего высокого и прекрасного, созданного гуманитарной культурой, — она устремила человеческий гений к заветным далям, где полно и безгранично раскрывается восторг.

Седьмая симфония возникла из совести русского народа, принявшего без колебания смертный бой с черными силами. Написанная в Ленинграде, она выросла до размеров большого мирового искусства, понятного на всех широтах и меридианах, потому что она рассказывает правду о человеке в небывалую годину его бедствий и испытаний. Симфония прозрачна в своей огромной сложности, она и сурова, и по-мужски лирична, и вся летит в будущее, раскрывающееся за рубежом победы человека над зверем.

...Скрипки рассказывают о безбурном счастьеце, — в нем таится беда, оно еще слепое и ограниченное, как у той птички, что «ходит весело по тропинке бедствий...» В этом благополучии из темной глубины неразрешенных противоречий возникает тема войны — короткая, сухая, четкая, похожая на стальной крючок.

Оговариваемся, человек седьмой симфонии — это некто типичный, обобщенный и некто — любимый автором. Национален в симфонии сам Шостакович, национальна его русская рассвирепевшая совесть, обрушившая седьмое небо симфонии на головы разрушителей.

Тема войны возникает отдаленно и вначале похожа на какую-то простенькую и жутковатую пляску, на приплясывание ученых крыс под дудку крысолова. Как усиливающийся ветер, эта тема начинает колыхать оркестр, она овладевает им, вырастает, крепнет. Крысолов со своими железными крысами поднимается из-за холма... Это движется война. Она торжествует в литаврах и барабанах, воплем боли и отчаяния отвечают скрипки. И вам, стис-

пущшему пальцами дубовые перила, кажется: неужели, неужели все уже смято и растерзано? В оркестре — смятение, хаос.

Нет, человек сильнее стихии. Струнные инструменты начинают бороться. Гармония скрипок и человеческие голоса фаготов могущественнее грохота ослиной кожи, натянутой на барабаны. Отчаянным биением сердца вы помогаете торжеству гармонии. И скрипки гармонизируют хаос войны, заставляют замолкнуть ее непереносимый рев.

Проклятого крысолова больше нет, он унесен в черную пропасть времени. Смычки опущены — у скрипачей, у многих на глазах слезы. Слышен только раздумчивый и суровый — после стольких потерь и бедствий — человеческий голос фагота. Возврата нет к безбурному счастью. Перед умудренным в страданиях взором человека — пройденный путь, где он ищет оправдания жизни.

За красоту мира льется кровь. Красота — это не забава, не улада и не праздничные одежды, красота — это пересоздание и устроение дикой природы руками и гением человека. Симфония как будто прикасается легкими дуновениями к великому последствию человеческого пути, и оно оживает.

Средняя часть симфонии — это ренессанс, возрождение красоты из праха и пепла. Как будто перед глазами нового Данте силой сурового и лирического раздумья вызваны тени великого искусства, великого добра.

Заключительная часть симфонии летит в будущее. Перед слушателями, облокотившимися о перила, прислонившимися к высоким белым колоннам, раскрывается величественный мир идей и страстей. Ради этого стоит жить и стоит бороться. Не о счастье, но о счастье теперь рассказывает могущественная тема человека. Вот — вы подхвачены светом, вы словно в вихре его... И снова покачиваетесь на лазурных волнах океана будущего. С возрастающим напряжением вы ожидаете финала, завершения огромного музыкального переживания. Вас подхватывают скрипки, вам нечем дышать, как на горных высотах, и вместе с гармонической бурей оркестра, в немислимом напряжении вы устремляетесь в прорыв, в будущее, к голубым городам высшего устроения.

Гитлеру не удалось взять Ленинград и Москву. Проклятый крысолов, кривляясь, напрасно приплясывал со своими крысами по шее в крови, ему не удалось повернуть русский народ на обглоданные кости пещерного жития. Красная Армия создала грозную симфонию мировой победы. Шостакович прильнул ухом к сердцу родины и сыграл песнь торжества.

Такие чувства и такие мысли владели нами, когда мы слушали в Куйбышеве, в Большом театре СССР, репетицию седьмой симфонии.

«Правда» от 16 февраля 1942 г.



Евгений Петров

ТОРЖЕСТВО РУССКОЙ МУЗЫКИ.

На репетиции седьмой симфонии

Недавно я беседовал с немецким пленным по имени Рейнгард Райф. До войны он преподавал теорию музыки в консерватории города Касселя. Райф — пианист и скрипач, типичный гитлеровский молодой человек, воспитывавшийся и живший так, как живут сотни тысяч других гитлеровских молодых людей. Мы заговорили о музыке. И оказалось, что гитлеровский профессиональный музыкант — полный невежда в вопросах музыки. Более или менее прилично он знал лишь классическую немецкую музыку. Он совершенно не был знаком с итальянской музыкой, имел весьма туманное представление о русской и был искреннейшим образом убежден, что во Франции вообще нет музыки, что французы не способны ее сочинять.

Факт этот страшен. С юношеских лет творчески одаренный человек попал в некий музыкальный концлагерь, где существует лишь одна немецкая музыка. От всего остального, от всего, что было создано человеком в области музыки, от всей красоты мира юноша был отделен

колючей проволокой. И Гитлер получил то, что хотел. Он воспитал в своем душном инкубаторе невежду, который убежден, что все народы мира способны быть лишь рабами Германии. А поэтому их можно со спокойной совестью убивать, грабить, уничтожать их жилища, можно не задумываясь давить их, как давит сапог букашек на дороге. Гитлер вынул из груди немецкого юноши сердце и вложил вместо него кусок ржавого железа. Гитлер залил бетоном мозг юноши. И юноша перестал чувствовать и перестал думать. Он лишился того главного, без чего двухное существо не может считаться человеком, если даже научить его носить штаны, стрелять, чистить зубы и кричать «халт» и «цурюк». И вот миллионы этих молодых людей, неспособных мыслить и чувствовать, рукою злого маньяка были брошены на нашу землю. С железным лязганьем — левой, правой, раз, два, двигались к нашим границам машины умные, как люди, и люди бездушные, как машины. Идиотическая важность, с которой они шагали, — левой, правой, раз, два — могла бы показаться комичной, если бы они не шли убивать. А в нашей стране в это время мирно спали люди, и сон их был спокоен — крепкий сон хорошо поработавшего человека. Взошло кровавое солнце двадцать второго июня.

Так начинается тема войны в Седьмой симфонии Шостаковича.

Она возникает после длинного, длинного, покойного и светлого звучания, завершающего вступительную музыку. Она возникает неожиданно и неизбежно. Она начинается с шепота, именно шепота барабанов, и под этот барабанный шепот, после скрипичного пиччикато, какая-то дудка тихонько наигрывает простую и замысловатую, шутовскую и страшную мелодию. Потом мелодия повторяется с назойливой аккуратностью. Вы еще не понимаете, что это идет война, но композитор уже схватил ваше сердце своей гениальной рукой. Он схватил его крепко и нежно и уже не выпустит до конца симфонии. Мелодия повторяется в третий раз, потом в четвертый, пятый, шестой, десятый. Она обрастает железом и кровью. Она сотрясает зал. Она сотрясает мир. Что-то, что-то железное идет по человеческим костям, и вы слышите их хруст. Вы сжимаете кулаки. Вам хочется стрелять в это чудовище

с цинковой мордой, которое неумолимо и методично шагает на вас, — раз, два, раз, два. И вот, когда, казалось бы, уже ничто не может спасти вас, когда достигнут предел металлической мощи этого чудовища, неспособного мыслить и чувствовать, и нет силы, которая может остановить его, происходит музыкальное чудо, которому я не знаю равного в мировой симфонической литературе. Несколько нот в партитуре, — и на всем скаку (если можно так выразиться), на предельном напряжении оркестра, простая и замысловатая, шутовская и страшная тема войны заменяется всесокрушающей музыкой сопротивления. Композитор крепко держит ваше сердце. Но теперь вы уже не испытываете беспокойства. Теперь вы потрясены грандиозностью битвы между людьми, сжигающими книги, и людьми, почитающими книги, между людьми, отрицающими образование для всех, и людьми, стремящимися дать образование всем, между людьми, уничтожавшими у себя музыку, и людьми, создавшими расцвет музыки, между силами зла и силами добра. Эта битва грандиозна и выражена она в оркестре с величайшей энергией.

Уже ничто не может превзойти ее. Это предел напряжения, но композитор не отпускает вашего сердца. Он еще немного сильнее сжимает его, опять несколько нот в партитуре с чудесной стремительностью переводят музыку столкновения в музыку горя, громадного, мужественного народного горя. Это памятник погибшим в бою за родину — траурный марш. Он не вызывает слез. Слишком глубока печаль, чтобы вызвать слезы — признак слабости. Нет! Сейчас не должно быть слабости, ни минуты слабости, ни секунды слабости! И реквием в память героев наших, братьев наших, сыновей и отцов наших — оставляет глаза сухими и кулаки сжатыми.

И вот спадает тема и опять тихо звучит простая и замысловатая, шутовская мелодия.

Помни, помни. Это только начало. Это только начало.

Еще длинный и кровавый путь надо пройти.

Надо пройти.

Помни, помни. Враг силен.

Он здесь. Здесь.

Помни, помни.

Точка.

Кончилась первая часть симфонии. Она продолжалась тридцать минут, но мне показалось, что прошло минуты три-четыре.

Я поднял голову и увидел пустой Колонный зал и эстраду, тесно заполненную большим оркестром. Самосуд, вытирая лоб платком, объяснял что-то концертмейстеру.

Посредине пустого зала, где-то в десятом или двадцатом ряду, опершись на спинку стула, сидел очень бледный, очень худой человек с острым носом, в больших светлых роговых очках, с ученическим чуть рыжеватым вихром на макушке. Вдруг он вскочил и, зацепившись за стул, как-то косо пошел, почти побежал к оркестру. Он с ходу остановился у подножия дирижерского пульта. Самосуд наклонился, и они принялись горячо разговаривать.

Это был Дмитрий Шостакович.

Прелесть музыки в том, что она дает человеку полную свободу восприятия. И даже так называемая программная музыка, иногда восхищая человека и доставляя ему наслаждение, заставляет тщетно отыскивать и не находить эту самую программу. Но я никогда еще не слышал произведения с такой ясной, определенной и твердой программой, как Седьмая симфония Шостаковича.

Я не знаю, предположит ли Шостакович новому сочинению писаную программу или не предположит, но дело не в этом. Первая часть не нуждается в трактовке. Что касается второй части — скерцо и третьей части — адажио, то я могу сказать о них только одно. Они так же гениальны, как первая часть, но человек будет трактовать их так, как подскажет ему чувство, я знаю лишь то, что возникло в моем воображении, что я чувствовал и переживал. Я видел и переживал прощание матерей с детьми и нежность невест с женихами, идущими на фронт. Я видел напряжение городов, застывших в ожидании незримого чудовища с цинковой мордой, что летело к ним по черному ночному небу. Я видел твердых и слабых людей. Я видел лучи прожекторов и текущие пунктиры трассирующих пуль, отражающихся в стеклах высоких домов. Я видел снова фронтовые дороги и снова ощущал то не-

выразимое чувство, что охватывает человека, переезжающего некую никем точно не установленную линию фронта; и тело бойца, навеки прикипшего к земле головой, обращенной в сторону врага; и полевой перевязочный пункт, и врача в окровавленных резиновых перчатках, и сестру, принимающую последний вздох героя, и нашу русскую природу, и детей, и человеческую страсть, и нежность, и горе, и улыбку, и мужество бойца, и все то, что составляло наши мысли и чувства в первые месяцы войны. И сердце все время было сжато рукой худого бледного человека с острым носом и рыжеватым хохолком, который все так же один сидел посредине громадного пустого зала. И потом он в последний раз еще немного сильнее сжал мое сердце своей всемогущей и ласковой рукой. И тогда показалось, что уже нельзя дышать от муки счастья.

Это был финал.

Этот финал должен играть на Красной площади оркестр в пять тысяч человек в светлый день нашей победы над врагом.

Это торжество правды. Торжество человека, который мыслит и чувствует.

Музыка так хороша даже помимо ее содержания, просто по тем звукам, которые слышишь, что с нею не хочется расставаться.

Ее хочется слышать еще и еще раз. Хочется, чтобы она была у тебя дома, чтобы она всегда была с тобой.

Седьмая симфония Шостаковича — это совершенное произведение, это торжество русской музыки. Это замечательное продолжение и Чайковского, и Мусоргского, таких разных во всем и общих только своею гениальностью. Это вместе с тем и весь мировой музыкальный опыт, воспринятый Шостаковичем — удивительным русским композитором, умным, тонким, благородным музыкантом, воспитанным Советской страной.

А что дала за несколько последних десятилетий Германия?

Гитлер завершил тот мрачный путь, на который встала Германия Вильгельма II. Он добился того, чего хотел. Его молодежь, которую он воспитал в духе ненависти к другим национальностям, бессильна создать даже подо-

бие искусства. Мало того, она так невежественна, что не знает даже о существовании мировой музыки.

Советский Союз бережно принял и приумножил несметные богатства культуры, которые получил в наследство. Он гордится Шостаковичем, как взыскательный художник гордится произведением, которое он создал после многих лет упорной и терпеливой работы.

«Литература и искусство» от 4 апреля 1942 г.

Ольга Берггольц, Георгий Макогоненко

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СИМФОНИЯ

В сентябре прошлого года, когда немцы неистово рвались в Ленинград, поджигали, обстреливали и бомбили его, когда немецкое командование уже вручало офицерам пригласительные билеты на торжественный банкет в «Астории», когда горожане лихорадочно рыли противотанковые рвы на подступах к городу и возводили баррикады на центральных улицах, в эти дни в разное время суток — утром, вечером или днем, — по ежедневно с ленинградской радиостанции неслись в эфир взволнованные и строгие слова:

— Слушай нас, родная страна! Говорит город Ленина. Говорит Ленинград!..

Ленинград говорил со страной голосами своих защитников — рабочих, писателей, домашних хозяек, музыкантов, красноармейцев и моряков.

Утром 16 сентября Ленинград говорил со страной голосом композитора Дмитрия Шостаковича.

В тот ранний час, когда машина радиокомитета приехала за Шостаковичем, чтобы отвезти его в студию, композитор уже сидел за своим роялем.

— Сейчас, — сказал он, ставя на нотной бумаге еще несколько знаков, — сию минуту... Ну вот. Едем.

Машину на полпути захватила воздушная тревога; страна, жадно ловившая в эти минуты голос Ленинграда, не знала, что в Ленинграде Шостакович говорит под гул зенитных орудий и разрывы бомб.

— Час тому назад я закончил партитуру двух частей большого симфонического сочинения, — так начал свое слово композитор. — Если это сочинение мне удастся написать хорошо, удастся закончить третью и четвертую части, то тогда можно будет назвать это сочинение Седьмой симфонией.

Для чего я сообщаю об этом? Я сообщаю об этом для того, чтобы радиослушатели, которые слушают меня сейчас, знали, что жизнь нашего города идет нормально. Все мы несем сейчас свою боевую вахту... Советские музыканты, мои дорогие и многочисленные соратники по оружию, мои друзья! Помните, что нашему искусству грозит великая опасность. Будем же защищать нашу музыку, будем же честно и самоотверженно работать...

Композитор говорил глуховатым голосом, немного волнуясь и как бы смущаясь, без пафоса и нажима.

В то утро передовая «Ленинградской правды» называлась «Враг у ворот». «Над городом нависла непосредственная угроза вторжения подлого и злобного врага, — говорилось в ней. — Ленинград стал фронтом».

Да, в те дни Ленинград стал фронтом, и каждый гражданин, независимо от его профессии, стал солдатом-фронтовиком. Артисты единственного оставшегося в Ленинграде оркестра — оркестра Радиокомитета — работали на оборонительных сооружениях.

В Ленинграде не было в те дни никакой музыки; в радиорупорах часами раздавалось только мерное, сухое постукивание метронома; это постукивание учащалось после бередящего воя сирены, как учащается биение пульса у больного. Метроном торопливо стучал, чаще всего по вечерам: «он» — немец — прилетал в сентябре ровно в половине восьмого, а вечера в Ленинграде в прошлом году были на удивление ясные, сухие, прозрачные; небо, немудрено залитое ярким лунным светом, казалось стеклянным, и город был виден врагу как на ладони. «Он» сыпал сверху, с лунного неба, фугасные и зажигательные бомбы, и население Ленинграда — еще не обстрелянное,

еще недостаточно опытное, — от мала до велика боролось с фашистским огнем. Музыканты единственного ленинградского оркестра тоже защищали свой объект от огня. Скрипач Прессер был командиром пожарного звена. Самую первую зажигательную бомбу, упавшую на Радиокомитет, погасил концертмейстер группы альтов артист Яснинявский.

Вооруженные лопатами и ломами, одетые в каски и брезентовые рукавицы, артисты в то же время не переставали быть музыкантами.

28 сентября из студии Радиокомитета шла музыкальная передача в Англию. Оркестр исполнял Пятую симфонию Чайковского. В час передачи — ровно в половине восьмого — прилетел «он». «Он» бомбил. Дважды здание, в котором играл оркестр, рванулось из стороны в сторону: это во двор, в соседний дом, упали две крупные фугасные бомбы. Грохот осыпающихся кирпичей был отчетливо слышен в студии. Но музыканты знали, что голос Ленинграда слушает сейчас весь мир: оркестр ни на секунду не сбился с такта. Окончив передачу, артисты поплыли на свои боевые посты — на чердаки, на вышку, к парадной.

Немец в Ленинград не прошел. Все яростные штурмы были отбиты. Стойкость и беспримерная решимость победили.

Город стал жить в блокаде. Наступила свирепая зима. Тяжелые испытания одно за другим стали обрушиваться на ленинградцев.

Но оркестр еще собирался на репетиции в ледяных студиях Радиокомитета. Еще 27 декабря была передача — концерт для Швеции. И это была последняя передача.

В марте пришла в Ленинград волнующая весть о том, что в Куйбышеве исполнялась Седьмая симфония Шостаковича. Вскоре состоялось первое ее исполнение и в Москве. Появились восторженные статьи о гениальном произведении искусства. Но ведь это была наша симфония, ленинградская, она родилась в Ленинграде в самые критические для него дни, и молодой автор ее впервые рассказал о своем произведении из студии нашего Радиокомитета.

В тот же вечер в Радиокomiteте собрались все музыканты. Их было очень немного — всего 15 человек. Некоторые за это время ушли в армию — защищать город, некоторые были больны, другие, не выдержав тягот блокадной зимы, погибли. Но эти 15 человек вместе с художественным руководителем Радиокomiteта — 15 закаленных бойцов ПВО, квалифицированных музыкантов, людей, прошедших сквозь все тернии блокады, — эти 15 человек решили: во что бы то ни стало должна быть исполнена ленинградская симфония здесь, в Ленинграде.

Но 15 человек, это, конечно, не оркестр. Тогда была объявлена обязательная регистрация всех музыкантов города. Радиокomiteт совместно с Управлением по делам искусств стал возрождать оркестр, собирать оставшихся в городе артистов.

В объединенный городской оркестр пришел орденоносец Заветновский, концертмейстер оркестра филармонии; пришел семидесятисемилетний, старейший артист Ленинграда валторнист Нагорнюк. Он играл еще в тех оркестрах, которыми дирижировали Чайковский, Направник, Глазунов. Сын Нагорнюка, красноармеец, демобилизованный после тяжелого ранения на Ленинградском фронте, уезжал в это время из Ленинграда и просил отца ехать вместе с ним. Но старый музыкант остался в городе, чтобы участвовать в исполнении Седьмой симфонии.

В оттаявших студиях Радиокomiteта оркестр начал работать. Но, пока не была получена из Москвы партитура Седьмой симфонии, оркестр репетировал другую музыку, для начала выбирая вещи полегче, — ведь артисты очень ослабли за зиму...

И вот 5 апреля 1942 года состоялся симфонический концерт, первый концерт в Ленинграде после тяжелых месяцев зимы.

Огромный зал театра имени Пушкина был полон: ленинградцы, еще в зимних ватниках, еще не совсем очнувшиеся после зимы, пришли на концерт. Только что закончилась уборка города — последняя великая битва истощенных людей с зимним льдом. Поднялся занавес, и ленинградцы увидели: на эстраде сидят музыканты. Они не в ватниках, а в костюмах. Они бережно держат в своих

руках свои музыкальные инструменты. Вот пришел дирижер Элиасберг, худой и темный, как все, но во фраке. Он строг, движения его властны, в каждом его скупом жесте видна непреклонная воля музыканта, человека, который внутренне вырос и возмужал за эти месяцы фронтовой жизни.

А через месяц в Ленинград прибыла партитура Седьмой симфонии. Жадно взял ее в руки Карл Ильич Элиасберг, и в первую же минуту ему стало ясно, что исполнить ленинградскую симфонию в Ленинграде нельзя: она требовала удвоенного оркестра. Нужен был оркестр не менее чем в сто человек. Столько музыкантов в Ленинграде теперь было найти невозможно.

Но Седьмая симфония должна была быть исполнена в Ленинграде, на своей родине. И вот Седьмую симфонию стал поднимать весь Ленинград — его армия, его флот.

По распоряжению Политуправления фронта и флота к оркестру Радиокомитета были прикомандированы лучшие музыканты из армейских и флотских оркестров. Когда в город прибыли все необходимые артисты, прибыли прямо с фронта, — оркестр начал репетиции.

Вдохновенно и любовно репетировал оркестр героического города свою симфонию, произведение мирового значения, рожденное в городе, который они защищают, отстаивают от озверевшего врага, от свирепого вражеского огня, в городе, который они своими руками освободили от ледяной мертвой корки, окружили неприступными оборонительными сооружениями. Эти люди достойны были исполнять симфонию своего города, и музыка была достойна их самих, потому что выражала то, что все они пережили, защищая город, храня его жизнь, его вечно живую творческую душу.

Наконец 9 августа была назначена премьера Седьмой симфонии Шостаковича. Белоколонный зал Филармонии был ярко освещен, и весь его праздничный, торжественный вид соответствовал возбужденному и приподнятому настроению ленинградцев. Зал быстро заполнялся. Сюда пришли стахановцы, бойцы ПВО, партийные и хозяйственные работники, командиры армий, защищающих Ленинград, писатели и артисты.

На сцену вышли музыканты. Огромная эстрада Филармонии оказалась заполненной, за пультами сидел большой сводный ленинградский оркестр: здесь были музыканты в красноармейской и флотской форме, здесь сидели артисты Ясинявский и Прессер, мужественно оберегавшие Радиокомитет от фашистского огня, артисты Шах, Сафонов и Аркин, рывшие в прошлом году рвы и траншеи вокруг города, — это был оркестр, объединяющий не просто музыкантов, но бойцов и защитников родного города, готовых ежеминутно сменить свой музыкальный инструмент на лопату, винтовку и пожарный рукав.

За дирижерский пульт встал Элиасберг. Долгими аплодисментами встречают дирижера собравшиеся. Эти аплодисменты — награда дирижеру за труд, упорный и настойчивый, труд, создавший оркестр, за творческую, быструю подготовку симфонии в тяжелых условиях осажденного города. Мгновение полной тишины — и начинается музыка.

И ленинградцы — все, кто находится в зале, все, кто слушает музыку по радио, — знают, что это о них. Они знают, что враг еще слишком близок от города, что враг готовится к штурму, что он попытается обрушить на Ленинград новые жестокие испытания. Но страшный год блокады не ослабил защитников города, не испугал их, а лишь закалил их волю, плава в огне и остужая волю.

Люди стали сильнее, выносливее, спокойнее, — доказательство тому хотя бы этот концерт, концерт в осажденном и блокированном городе, где враг стоит у самых стен его.

Доказательство этому гениальная музыка, рожденная в этом городе и вопреки всем трудностям прозвучавшая здесь мощно и свободно. Это уже победа. Это залог победы будущей — победы решающей.

И воодушевленные Седьмой симфонией, своей, ленинградской симфонией, ленинградцы уходят с концерта, полные уверенности в силе и мужестве стойкого человеческого коллектива, называемого Ленинградом...

«Комсомольская правда» от 19 августа 1942 г.

Игорь Глебов (Б. Асафьев)

ТРИ ИМЕНИ

Шостакович, Прокофьев, Хачатурян

(ФРАГМЕНТ)

Острый и яркий талант Шостаковича, с характерным личным почерком музыки, обратил на себя внимание с первых юных выступлений, но за последние несколько лет, начиная с пятой симфонии, его рост стал явлением исключительным: не теряя интенсивности роста, талант Шостаковича окреп и организовался, все, что было в нем экспериментальным, получает черты убежденного мастерства, все личное тренируется как жизненный пульс современности. Нервная, чутко отзывчивая к гигантским конфликтам действительности музыка звучит для слушателей, число которых все время непрерывно множится (разумею слушателей, вовлекаемых в атмосферу творчества Шостаковича), как правдивое сказание о волнениях современного человечества, — именно не отдельной личности и не отдельных людей, а человечества. Волнениях то мятежных, то глубоко скорбных, то порывисто набегающих друг на друга в стремлении достичь предела жизнедеятельности и напряжения сил; то трагически надломленных, то волево-мужественных.

То, что происходит, что свершается в симфониях Шостаковича, — живое отражение гроз и бурь настоящего времени, а сам он, словно шекспировский Просперо, превращает наблюдаемое в звукообразы еще неслыханной наэлектризованности: будто это не музыка, а нервный ток мощной напряженности. В этом и заключается притягательная сила и магия такого искусства, чуждого былой романтике и психологизму симфоний русской интеллигенции. В музыке Шостаковича ощутим как ни в чьей другой громадный сдвиг нашей страны от «накапуна» грозных событий с 1914 года, через все преобразования Октября, к великим подвигам наших дней.

Наэлектризованность, напряженность тока симфонической музыки Шостаковича обуславливает своеобразие его звукоязыка, терпкости его интонаций. Как композитор с обостренным чувством настоящего времени и чутким слухом к интонациям современного советского города, преломленным в его впечатлительном интеллекте, Шостакович не склонен к увлечению распеваемостью старинной крестьянской русской песни, и потому к его звуко речи никак нельзя подходить с привычными мерками «русского музыкального языка», скажем, эпохи «Могучей кучки». Уже народные интонации в музыке Чайковского были тесно спаяны с демократической лирикой (песня, романс) русского города. Стремительность и сложность развития нашей городской культуры произвели столь глубокие изменения в русской речи и словесной и музыкальной, что исследователи еще далеко не успели суммировать их, особенно в музыке и особенно в аспекте современного постижения народности. Но правда действительности идет впереди обобщений музыкологов, и победа седьмой симфонии Шостаковича в отношении постижения этой музыки массовым слушателем наглядно свидетельствует о конкретно русской качественности интонаций данного произведения.

Впервые опубликовано в сб. «Советская музыка», 1943, № 1. Перепечатано в книге: Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. V. М., 1957.



Жан-Ришар Блок

В СТРАНЕ МУЗЫКИ

Готовясь слушать Восьмую симфонию Шостаковича, художника, дорогого каждому человеческому сердцу, я обладал своего рода преимуществом — я ничего не знал из всего того, что предварительно писалось об этом произведении, его программе, его замыслах. Я вошел с полным

чистосердечием в этот сад, которому искусный архитектор сумел придать возможно большее сходство с дикой природой. Я гулял в полном неведении по территории, насыщенной замыслами, словно бомбами замедленного действия. И действительно, в эту симфонию надо входить как в страну самой музыки, а либретто оставить за дверью. И тогда можно сполна насладиться этим совершенно необычайным морем звуков.

Да, материк Шостаковича совсем особенный — это страна для гигантов. Малейший шаг в ней измеряется верстами, обычные масштабы смещены, изменены, преобразованы соответственно какому-то новому мерилу. Поистине, музыка для шестой части нашей планеты. Это земля богатырей, будь то ученые, инженеры, солдаты, художники. Они невольно останавливаются, слыша этот разгул звуков, останавливаются, и вот слышится музыка необыкновенной нежности, прозрачности, — тогда эти титаны с улыбкой склоняются над ней. Атлас, на мгновение опустивший небесный свод, чтобы сорвать полевой цветок.

Эта музыка потрясает вас, поражает, побеждая вдруг единым словом, произнесенным шепотом, она погружает вас в мечты. «Похищение сабинянок» римлянами, наделенными даром поэзии. Яростный гул, прерываемый чарующим голосом. Громовые раскаты, перебиваемые плясками мертвых и песнями живых. Отдых на краю вулкана, нежные слова под грохот танков, мечты о будущем среди летающих вокруг снарядов. И, в конечном итоге, именно песне нежности и будущему принадлежит последнее слово.

В этой музыке есть разумный оптимизм. Оптимизм 1943 года. Оптимизм, достойный советского человека 1943 года.

Эта симфония представляется мне путем к счастью среди стихийных бурь, — и это тоже в духе 1943 года. И счастье, которое нам сулят пассакалия и пастораль финала, — счастье совершенно законное и убедительное. Так творение в своем финале раскрывается, как того требовал Аристотель, в катарсисе, являющемся очищением страстей.

О тематике и инструментовке скажут веское слово люди более компетентные, чем я. Я же только замечу,

что удовлетворение, порождаемое ими, неизменно и самого высокого свойства.

И все же во время всего исполнения симфонии я ощущал желание, оставшееся неудовлетворенным, — мне хотелось услышать фугу. В этом желании не было ничего порочного. В Восьмой симфонии фуга чувствуется повсюду, словно подземная сила. Темы и развитие их постоянно заставляют ожидать фугу. Но она редко проступает. Наши силы, наше внимание частично уходят на то, чтобы внести известный порядок в наши ощущения.

Но это общее замечание, относящееся к целому направлению искусства, а не только к двум последним симфониям Шостаковича. Слушая Восьмую симфонию, я — какой уже раз — спрашивал себя, не требует ли искусство новой эпохи возврата к очень ясным и уравновешенным построениям, подобным созданиям великих музыкальных творцов средневековья и их наследников.

Гете справедливо заметил, что одна из наиболее поразительных черт Шекспира — та страстность, с какой он поясняет себя. То же я скажу и о Бахе. И Шостакович в очень многих своих произведениях, во многих местах этой прекрасной симфонии, в чудесном своем квинтете доказал нам, что он, когда хочет, может быть мастером в искусстве вносить порядок — труд, который в противном случае незаконно предоставляется слушателю.

«Литература и искусство» от 7 ноября 1943 г.

С. М. Михоэлс

ШОСТАКОВИЧ

Я глубоко убежден в том, что музыке Шостаковича принадлежит ближайшее будущее. Настаиваю: ближайшее!

Не помню, Баратынский или Вяземский сказал относительно Глинки: «Мне говорят, что это — музыка будущего. Допускаю, но почему же меня в настоящее время заставляют слушать музыку будущего?» Примерно такие

же суждения мы часто слышим сейчас о Шостаковиче. Но ведь теперь уже ясно, что со времени Баратынского и Вяземского имело смысл слушать Глинку.

Говорят, что главным критерием в оценке музыкальных произведений должна быть доступность. Я этот критерий признаю и принимаю, но не безоговорочно. Прежде всего я считаю, что единственным критерием доступность служить не может. Многим недоступны Бетховен и Чайковский — это означает только, что слушатели не обладают достаточной культурой. В музыкальном смысле они неграмотны. Им предстоит еще многому научиться, прежде чем они поймут величие Бетховена.

Кроме того, нельзя забывать, что все истинно новое сталкивается с непониманием. Тут-то и возникает потребность в талантливой критике, в настоящих ценителях, способных защитить, поддержать и разъяснить новое искусство. Современники не понимали Бетховена, Степдаля, Маяковского... Можно было бы назвать и много других имен.

Мы, строители будущего, должны быть особенно внимательны к тем художникам, которые умеют чувствовать будущее, опережают время. Шостакович — именно такой художник.

Шостакович — ведущее имя, это вышка музыкальной культуры двадцатого века.

1944 г.

Опубликовано в книге: «Михоэлс. Статьи, беседы, речи». М., 1965.

Б. Асафьев

ВОСЬМАЯ СИМФОНИЯ ШОСТАКОВИЧА

Восьмая симфония Шостаковича — величавый трагический эпос только что пережитой человечеством страшной поры. Поры прекрасного порыва к миру всего мира на основе справедливейших лозунгов демократии. Поры героических подвигов и мужественного терпения, потре-

бывавшего от людей невероятного внутреннего напряжения на страдном пути к победе. Но победы, при достижении которых рушатся царства агрессоров и империи огня, стали и железа, не даются без глубоких страданий, и за тяжелозвонкой поступью войны слышатся естественнейшие отзвуки биений миллионов человеческих сердец. Музыка на той высокой стадии симфонизма, на какой она находится у нас, на нашей великой родине, не была бы музыкой чуткого народа, если бы не сумела создать произведения колоссальной напряженности ритмов и мускульных звучаний, произведения наэлектризованных нервов и образов, порожденных слухом восприимчивейшего к трепетам действительности композитора-симфониста нашей современности.

Теперь, на высотах победы и при звонких кликах всесветной радости, было бы величайшей несправедливостью не признать за гением Шостаковича — одного из крупнейших мастеров советской музыки — полного права на выступление с самой смелой по своей правдивости симфонией-песней — разумею форму песни в эпическом ее значении, — с песней трагедийного содержания о безграничной выносливости человеческого сердца, не сгибаемого никакими ужасами. Эта симфония о величии непреклонного страдания, как то же проявление мужества, расскажет будущему человечеству о прекрасной честности перед искусством русского композитора: через сто лет с небольшим после выступления гениального Глинки с предсмертными речитативами крестьянина-героя Сушанина — Шостакович вновь напомнил людям именно о страдании большого человеческого сердца как роднике мужества.

По глубине интуиции и эмоциональной направленности мастерства восьмая симфония автора «героики седьмой» долго-долго будет потрясать и изучаться, поражая пластами мощных мянущихся звучаний оркестра, где проявляет себя достигнутая современной музыкой ораторская убедительность, как она заставляет трепетать сердца в звонком слове Маяковского. Но вряд ли меньший трепет вызывают те гениальные догадки о человеческих сердцах, какие слышатся в самых тишайших, почти молчаливых страницах восьмой симфонии, когда Шостакович

словно сам слушает тишину: остаются один-два солирующих инструмента, сопровождаемых робкими биениями поддерживающего оркестра, а порой и без них, или с чуть намекаемыми ритмами договаривающих или подталкивающих инструментов. Сколько человеческой значительности в таких моментах терпеливого молчания, наступающего среди изумительных наплывов грозного оркестра и непреклонных ритмов стонущих молотов, среди вихрей интонаций нарастающего ужаса и нервно вздымающихся ракет из инструментальной лаборатории Шостаковича. Вдруг, в тишине, будто бьется одно лишь сердце и поет просто и трогательно, как глубокий родник, струящийся среди грозных, суровых скал: «А я живу». И кажется, что в этих страницах музыки гениальной по смелой проникательности симфонии сказывается верная, чуткая мысль: война выиграна мудростью великого ума и силами массовых волей, но в победе большой вклад вложен и молчанием выносливейших человеческих сердец, каждое в себе носивших утверждение неумолкавшей жизненности. Думается, в этом заключается существеннейший из смыслов остро волнующей музыки симфонии — симфонии страстных и композиторски пытливых контрастов.

Пять частей симфонии — если охватить их напряженным восприятием — в сущности составляют единый целостный миг музыки гигантского дыхания, вернее выдыха творчества, накипевших, наболевших мыслей, но насыщенность каждой страницы эмоциональной убедительностью требует неизбежных делений и перерывов. Единство этой симфонической песни несомненно, но ее внутренняя драматургия не получила адекватной осязаемой архитектоники. Отсюда пока непомерные трудности исполнения, а за ними и трудность восприятия; споры о темпах, о динамике, кажущаяся длиннотность и острота слуховых впечатлений. На самом же деле симфония обладает очень четкой конструкцией и замечательной рельефностью ритмоинтонационного рисунка, упругого и — можно сказать — ритмически упрямого, с характерной для музыки Шостаковича остинатностью, то есть упорным вдавливанием в сознание слушателя тех или иных ритмоинтонационных образований, становящихся цементирующими, связующими тканями.

Нахождение среди массивов большого симфонического оркестра (например, ларго четвертой лаконичной части симфонии, массивы начальных аккордов и массивно же развернутая поступь струнных, насыщенных глубоким ощущением и соком струнности) островов «сольности» (упомянутые моменты оркестровой «тихости») придает всему развитию музыки облик концертирования, чередования драматических контрастов и некоего соревнования на весах звучностей гирь различного веса и содержания. Монолог и диалог с их внутренней экспрессией противостоят (не в виртуозно-концертном смысле) движению и сдвигам мощных оркестровых скал, поступи гигантов и тяжелоозвонким ритмам молотьбы. Глубоко привлекает своим философичным раздумьем заключительный этап симфонии (*Allegretto*): кантилена солирующего бас-кларнета переходит в диалог с солирующей скрипкой, с инкрустируемой гармонией засурдиненных валторн. Дальше еще включается диалогующая виолончель и за ней внезапно малый хор (трио) фаготов, приводящих к утверждению все той же последовательности двух секунд, каждым своим появлением умиротворяющей волнение музыки. Шостакович знает, как вдохнуть жизнь в любой полюбившийся ему интервал и заставить его поведать о чем-то дорогом, интимном. И таких моментов в данной симфонии особенно много, и они особенно пленяют!..

Глубоко выразительна своим размахом, как мощно взлетевшая арка, первая часть симфонии. Музыка вытянута в гигантскую спираль героических, но страдных волевых усилий и требует напряженного внимания к себе, к своему интенсивнейшему росту. Четкость руководящих тем-идей и нервный трепет, присущий таланту композитора, помогают вовлечению слушателей в эту сложную ткань, но охват ее слухом дается нелегко, как это в свое время происходило с баховскими и бетховенскими «движущимися скалами» музыки. Несомненно, впрочем, и тут время возьмет свое, и массовое музыкальное сознание перестанет не доверять интонационным лабиринтам инструментальных произведений Шостаковича и извилинам его психики. Во всех прерывностях мировой эволюции музыкального искусства постоянно наличествовал парадокс медленного приятия музыки композиторов, наиболее

на свой лад дышавших атмосферой современности, словно бы действительность настроена в только ими подслушанных тональностях и строях.

Шостакович, как это особенно показывает восьмая симфония, решительно не в состоянии отражать нашу героически напряженную эпоху в монументах спокойного повествования: наэлектризованность, звуковые линии спиралей, накопления вихрей — вот его композиторский язык. Но говорит-то он на нем о присущих всегда человеку тревогах и вопросах, страстях и утверждениях (например, о мужестве героических усилий в экспрессивнейшей поступи второй части симфонии) и, самое главное, о тревогах и неизгладимых ощущениях людей нашего времени (безжалостный бег музыки третьей части сечет словно дождь пулеметного огня). Шостакович упорно ищет отражения энергии нашей эпохи в образах библейских, дантовских и микеланджеловских, пламенем сердец высечаемых. В восьмой симфонии особенно слышно, как старается он изгнать из своей музыки элементы гротеска, только нервической суеты и беготни, каких-то щипков и «дразнений», интонационной неурядицы и хлесткости. Даже некоторые его прежде излюбленные «выходки» из словаря эстетских «кривых зеркал» преобразуются в новом серьезном повороте в образы трагически жуткие и в мужественное преодоление ужасов прошлого. Когда в музыке возникают страницы светлого спокойствия, в них слышится ценность жизни, завоеванная сердцем, постигшим необходимость и неизбежность роста через борьбу и страдания. Глубина идиллических размышлений пятой части, на постоянстве простейшей интонации секунд вверх-вниз, волнует неизбывнее, чем сложнейшие напластования: это значит, что Шостакович, подобно шекспировскому Просперо в «Буре», обладает теперь такой полнотой вызывающих и укрощающих волнения музыки ресурсов, что может вызывать в самых, казалось бы, хладнокровных созвучиях дыхание жизненности. В поисках одухотворенной полифонии современности он освобождает слух от векового рабства предустановленных аккордов, все более и более, как пакатанные снежные глыбы, окутывавших и тормозивших мелодическое становление симфонии, ибо в конце концов наиболее жизнедеятельной ока-

зывалась та гармония, в которой продолжала бурлить неостывавшая лава полифонии.

В развитии творчества Шостаковича это естественный ход его природы мышления, а не стилизация догматов классической поры полифонии: как обычно в каждом искусстве, тут происходит вырубка просек в заросших лесах великих эпох человеческого образного мышления и пробуждение «спящих там красавиц». В современной советской музыке это возрождение полифонии как содружества рельефно-чеканных идей означает самостоятельное обращение к заветам европейской музыки эпох, прораставших из недр колоссальных народных движений — вулканов искусства. У Шостаковича растущее мастерство и зрелость творчества всецело совпадают с его все более и более радующим познанием красоты и силы музыки в энергии соревнующихся ритмов и линий, отражающих драму гигантских усилий человечества на пути к осуществлению давней мечты об единении сил и способностей. В этом смысле восьмая симфония вовсе и не могла и не должна была быть музыкой желанной победы как достигнутого покоя, и ее великий смысл в микеланджеловском, всегда трепетном, отражении постоянно питающей и насыщающей искусство идеи: только дыла вулканическими сдвигами своей современности, настоящий художник поистине предчувствует и создаст новый мир образов действительности.

Московская Государственная филармония, «Искусство», октябрь 1945 г.



М. Жора

Мое знакомство с музыкой Дмитрия Шостаковича относится к 1937 году, когда я как председатель общества «Новая музыка» включил в одну из наших программ его сонату для фортепиано, соч. 12.

Это произведение было необычным для слушателя того времени, поскольку мелодию, «прикрытую» гармоническими диссонансами и смелыми ритмами, не так легко было уловить.

И все же нельзя не признать, что уже тогда попытки композитора освободиться от канонов академизма предвещали то непостоянство тональности, ту гармоническую заостренность, то стилевое разнообразие тематизма и ритмичность контрастов, которые встречаются в лучших, более поздних сочинениях маэстро и которые ярко характеризуют бесспорную самобытность его музыкального кредо.

Мы, румынские музыканты, ценим в этом выдающемся представителе советской музыкальной школы стремление к новому, восхищаемся глубиной его творческих концепций, богатством и разнообразием его творчества и желаем ему ко дню шестидесятилетия сохранить и на будущие десятилетия все эти качества, чтобы еще сильнее захватывать людей бессмертной красотой звуков.

6 сентября 1965 г. *.

Леопольд Стоковский

Вместе с тысячами любителей музыки во всех странах я хочу передать Шостаковичу нашу самую горячую благодарность и глубокое чувство признательности за его вдохновенную, прекрасную и сильную музыку, которую он подарил миру, и пожелать ему доброго здоровья и благополучия в его день рождения и навсегда.

28 октября 1965 г.

* Высказывание М. Жора и все последующие написаны для сборника и публикуются впервые.

Ю. Н. Тюлин

ЮНЫЕ ГОДЫ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

Мне трудно представить себе, что Д. Д. Шостаковичу исполнилось уже 60 лет. И не только потому, что он выглядит несравненно моложе, но и потому, что яркое впечатление о людях, которых хорошо знаешь с ранних лет, на всю жизнь сохраняет их неувядаемый облик. Они не стареют в наших глазах, и всегда видишь в них прежние черты, как будто и не поддающиеся велениям времени.

Когда после долгого отсутствия я вернулся весной 1921 года в Ленинград, композитор В. В. Щербачев рассказал мне о небольшом кружке композиторов, собирающихся каждый понедельник для совместного музицирования. С большой теплотой он отзывался о самых молодых членах кружка, составлявших его основное ядро, учениках консерватории, только еще пробующих свои творческие силы, и особенно о самом юном и самом талантливом из них — Мите Шостаковиче. Тогда в консерватории (а тем более в музыкальных «техникумах») еще не было курса практического сочинения, и молодежь получала творческую закалку главным образом в дружеском общении.

Кружок, хотя и официально оформленный, был немногочисленным — всего несколько человек младшего поколения. Из «старших» постоянно посещал его В. В. Щербачев, затем примкнул я, а впоследствии вошли в него Х. С. Кушнарев, П. Б. Рязанов, В. М. Дешевов. Часто бывал у нас талантливый, рано умерший пианист Б. В. Алперс, приходили иногда Б. В. Асафьев, Ю. Л. Карнович, Н. А. Малько, Н. О. Голубовская и прочие именитые и неименитые гости. Один или два раза приезжала небольшая дружная группа москвичей, тогда студентов консерватории, из которых хорошо запомнились В. Шебакин, Л. Оборин, Л. Старокадомский, В. Фере. Кружок, просуществовавший года три-четыре, стал настолько известен, что сам Рахманинов однажды прислал ему подарки. Но в общем он носил интимный характер друже-

ского сообщества музыкантов, регулярно собиравшихся для домашнего музицирования, не подчинявшегося никакой предварительной программе. Члены кружка не знали и не думали о том, кто придет в следующий понедельник, что будет показано, но всегда ждали очередного собрания с интересом, просто из потребности музыкального общения. Каждый без стеснения делился тем, что у него есть и даже только еще задумано, а остальные радовались всякому творческому достижению. Не так уж часто показывалось новое — тогда не уставали со вниманием и удовольствием прослушивать уже хорошо знакомые, особенно понравившиеся прежние сочинения. Интересовались и современной зарубежной музыкой, доходившей до кружка из разных источников. Уже тогда мы знакомились с произведениями Стравинского, композиторов французской «Шестерки», Хиндемита, Кршенека, Шёнберга. Эта музыка вызывала разные оценки — одно принималось, другое осуждалось, но интерес к ней поддерживался. В основном, мне кажется, доминировало здоровое к ней отношение, при некоторых естественных разногласиях в суждениях. Все это, во всяком случае, помогало созданию широкого кругозора и умению самостоятельно разбираться в современных течениях, столь необходимому для музыкантов и старшего и младшего поколений.

Время заполнялось живой беседой за чашкой чаю о музыке и обо всем прочем. Этим беседам особый интерес придавало участие В. В. Щербачева, одного из интереснейших, широко образованных музыкантов, каких мне пришлось встретить в жизни. Я думаю, что такое близкое общение «зеленой» молодежи со старшими совершенно «на равных правах» (неравенство в возрасте и в общественном положении никак не давало себя знать) было для нее хорошей жизненной школой, а для старших — освежающим источником юности.

Среди молодежи особенно выделялся Жорж Клеменц, 15-16-летний юноша необычайной одаренности и обаятельной внешности. К сожалению, трудно сложившаяся жизнь и плохое здоровье рано свели его в могилу. Сколько раз по нашей просьбе он, хороший пианист, играл свою небольшую одночастную сонату (собственно говоря, первую часть возможного цикла), преисполненную возвы-

щенной романтики и подлинного вдохновения. Эта соната так и осталась незаписанной — он сочинил ее в три дня на пари, и конечно, без всякого руководства, тем не менее она была обаятельна по музыкальному материалу и превосходна по форме. Удивительно, как ему удалось овладеть вполне самостоятельно такой сложной формой. Несомненно, это был большой, многообещающий талант. Когда после длительного вынужденного перерыва в учебе он вновь поступил в консерваторию, показав на вступительном экзамене свое новое произведение — секстет для народных инструментов с фортепиано, на А. К. Глазунова это произвело сильное впечатление. Вряд ли забудут Жоржа Клеменца те, кто его знал.

Но главным центром внимания в кружке все-таки был самый юный из всех — Митя Шостакович (в 1921 году ему было только 14 лет). И как композитор и как пианист он рос на наших глазах. Вспоминается, как мы радовались его творческим успехам, его новым произведениям, в которых уже проявлялась его творческая индивидуальность. Особое восхищение вызвали его «Фантастические танцы», поразившие свежестью, своеобразием и уже зрелым мастерством. Это было, помнится, в 1922 году, Мите было только 15 лет. Его имя и у нас, и в консерватории, где он учился (тогда для поступления не требовалось законченного среднего образования), стало уже нарицательным. С самого же начала всем стало ясным: растет одареннейший, крупнейший композитор, которому судьба предназначила путь совершенно особый.

Так относился к нему и А. К. Глазунов, с пристальным вниманием следивший за его необычайными успехами. Не следует думать, что он понимал и одобрял новаторские устремления Мити Шостаковича. Престарелый композитор был ярким представителем совсем другой музыкальной культуры, своими художественными вкусами был всецело связан с прошлой славной эпохой, и не удивительно, что ему совершенно чужды были новые веяния, так бурно проявившиеся в начале нашего века, особенно в творчестве Стравинского и Прокофьева.

Не следует думать, что вообще крупнейшие композиторы обладают некой всеядностью художественного восприятия и способны наиболее объективно оценивать худо-

жественные явления нового времени. Напротив, они, может быть более, чем другие, остаются верными своим художественным идеалам, созревшим в их эпоху и в их среде, укрепившимся в их собственном творчестве. Так было и в прежние времена — вспомним хотя бы великого Баха и его сыновей, пошедших в своем творчестве совсем другими путями. Такова диалектика исторического развития всякого искусства в переломные эпохи, когда на смену одним художественным идеалам и вкусам вступают новые веяния, которые не могут свободно развиваться и пробивать себе дорогу без частичного отказа от прошлых хотя и высоких, но практически уже отживающих традиций. Новаторские художественные достижения сопровождаются некоторыми потерями прошлых ценностей — это неизбежно и закономерно. И можно наблюдать в истории, что прежние традиции через большой промежуток времени, когда унимается боевой дух нового искусства и изживаются его новаторские средства, возрождаются и обретают новую жизнь.

Так не будем же сетовать на то, что корифеи нашего классического музыкального наследия (не только Глазунов, но и Рахманинов и Метнер) не могли понять и оценить по достоинству органически чуждые им новые художественные устремления.

Тем более примечательно, что А. К. Глазунов, так нетерпимо относившийся к С. С. Прокофьеву и не понимавший рано сформировавшийся стиль Шостаковича, отдал дань высокого признания таланту юного ученика консерватории и сохранил веру в него до конца своих дней. И не только веру в него как в большого художника, но и какое-то особое к нему уважение. И действительно, Митя Шостакович был юношей, совсем непохожим на других, вызывавшим к себе особое отношение и со стороны своих сверстников, и со стороны старших.

Мало того, что он отличался необыкновенной памятью и слухом, превосходно читал с листа — это иногда встречается и у других вундеркиндов, из которых так и не вышло того, что они, казалось бы, обещали. Конечно, такие способности содействовали интенсивному развитию его таланта, но главным залогом его бурного роста был рано проявившийся сильный интеллект.

Удивительна была его музыкальная наблюдательность. Хорошо запоминая услышанное, он умел выделять и отбирать все то, что его интересовало, что ему было близко и особенно нужно в данное время. Он не только учился тому, что ему преподносила консерватория, но и с жадностью брал все то, что попадалось «под руку». И если у него в те годы не было времени и возможности систематически и регулярно изучать мировую литературу (тогда еще не было и записи на пластинки и на пленку музыкальных произведений), то все же благодаря этой восприимчивости, неумной жажде знаний и музыкальных впечатлений он познакомился со многими технологическими композиционными приемами и вообще с музыкой самых разных стилей и эпох. Только такая исключительная музыкальная наблюдательность, умение подметить и запомнить все нужное и полезное помогла ему овладеть всеми тайнами инструментовки, что так ярко проявилось уже в его I симфонии.

Живость характера, столь свойственная юному возрасту, как-то естественно сочеталась у Мити Шостаковича с необыкновенной, импонирующей серьезностью и деловитостью в самом лучшем смысле слова. Мите Шостаковичу в высшей степени был свойствен глубокий профессионализм, которого так не хватает молодым композиторам нашего времени, еще ничего не умеющим, но уже увлекающимся дилетантским новаторством.

Железная дисциплина во всякой работе, его трудолюбие и целеустремленность могли служить примером для всех, и это несомненно оказывало благотворное, хотя, может быть, и незаметное влияние не только на младших, но и на старших его товарищей. От него требовалось многое: совмещать учебу в консерватории на композиторском и фортепианном отделениях с общим образованием в школе, и он успевал делать все, что было необходимо.

Удивительным, не по летам серьезным и сознательным было его отношение к занятиям в консерватории. Ведь в то время преподавание технологических предметов шло еще по старинке — коренные реформы начались только с 1925 года. Гармония проходила с такими неукоснительными правилами запрещения, что это крайне огра-

ничивало композиционную технику. Полифония строгого стиля (или контрапункт, как она тогда называлась) преподавалась еще на основе давно устаревшего метода «фуксовских разрядов», развивавшего комбинаторские способности, но очень далекого от самой музыки. Свободный же стиль (на втором курсе) столь же ограничивал технику, сколь и гармония.

О каком-либо приближении к современной творческой практике, которой уже давно «дышала» молодежь, в школьном обучении не могло быть и речи. Еще в годы моей юности (1912—1917) молодые композиторы бунтовали против школьной догматики (бунтовал и Прокофьев) — кроме тех, которые принимали ее на веру; из них и вышли только педагоги-теоретики, продолжавшие слепо придерживаться всех догматических правил в своей педагогической работе. Могу представить себе, как чувствовала бы себя и протестовала бы молодежь нашего времени, избалованная гораздо большей свободой, если бы ее вновь посадить на такую «диету».

И удивительно, что в то кризисное время, когда разрыв между школьной учебой и творческой практикой дошел до крайнего предела и назрели коренные реформы в музыкальном образовании, Митя Шостакович чувствовал себя «как рыба в воде». Школьная догматика ему совершенно не мешала. Он умело вел свой «корабль» среди всех «Сцилл и Харибд», мудро обходил все препятствия, вбирая в себя все рациональное и полезное. И все это — без видимой борьбы, систематически, планомерно и упорно добывая себе высокое профессиональное мастерство. И вместе с тем он не шел на компромиссы в своих художественных устремлениях, искал свой собственный путь, утверждая свою творческую свободу.

На старших курсах консерватории Митя Шостакович уже полностью «самоопределился» как композитор нового направления. Конечно, далеко не все маститые музыканты, в том числе и его учителя, сочувствовали его творческим исканиям, но все преклоняли голову перед его выдающимся талантом и отдавали дань уважения ему, как замечательной личности.

Митя Шостакович родился и творчески развивался в трудное время. С одной стороны — отживающие традиции

школьного преподавания, несущие в себе полезные зерна, но вступившие в глубокое противоречие с настоящими призывами художественной жизни; с другой стороны — обступившие молодого композитора плотным кольцом самые разнообразные веяния переломной эпохи, в которых было очень и очень трудно разобраться: какие из них окажутся плодотворными и какие — пустоцветом, несмотря на всю их притягательную силу? С тех пор уж многое прояснилось, но и теперь мы не всему можем вынести окончательный приговор. Его вынесет история — самый мудрый судья в художественных вопросах.

А в то время (в 20-30-годах) проторенными путями могли идти только художники уже созревшие или художники меньшего масштаба — это тоже справедливо и имеет свою ценность. Но Шостаковичу, по самому масштабу и яркости его дарования, суждено было идти по пути исканий. К чему бы они ни приводили, он всегда оставался самим собой — беспредельно искренний художник, глубоко чувствующий нашу действительность в ее самой сокровенной сущности, и как никто другой ярко и сильно отобразивший ее в своем творчестве. Уже хорошо было сказано: Шостакович — художественная совесть нашего времени, нашей действительности. Никто другой из современников не поднимался в своем творчестве на вершины «шекспировской» трагедии, и мы должны быть благодарны ему за это — ведь нам, современникам, многое пришлось пережить, путь становления нашей новой жизни отнюдь не был усеян только лаврами.

И, может быть, в этом сказалась не только особая чуткость, душевная ранимость, свойственная такому большому художнику, но и то обстоятельство, что Мите Шостаковичу с ранних лет пришлось столкнуться с суровыми испытаниями судьбы. Рано он познал горести и трудности жизни. Он рано потерял отца, и вся забота о семье (кроме него, было две сестры) легла на плечи матери Софьи Васильевны, память о которой всегда будет дорога для всех, кто ее знал. Софья Васильевна, помнится, служила кассиршей в магазине, и нелегко было ей материально «вытягивать» семью в то трудное время. Директор консерватории А. К. Глазунов «раздобыл» для Мити Шостаковича персональную стипендию, и это было некоторым

подспорьем. Семья была дружная, очень приятно было посещать ее и нам, «старшим», принимая посильное участие в домашних развлечениях молодежи.

Материальная небеспеченность преследовала Митю и некоторое время после окончания консерватории. Ведь тогда еще не было Союза композиторов, созданного в 1932 году, и Музфонда, открывшего широкие возможности поддержки композиторов. Написанные произведения никем не оплачивались, никаких государственных заказов в то время не было. Все эти блага стали достоянием последующих лет. А в то время композиторы были целиком предоставлены самим себе и в основном стремились к педагогической работе, если не имели случайных и крайне ограниченных заработков по написанию музыки для драматических театров. Трудное было это время, вероятно непонятное композиторам последующих поколений, обеспечиваемых творческой работой уже с первых самостоятельных шагов. Достаточно вспомнить, что Митя Шостакович довольно долгое время работал иллюстратором в кино. Постепенно он завоевал себе положение в качестве композитора, работающего в драматических театрах и кино, извлекая из этого, по своему обыкновению, много для себя полезного. И в то время он не переставал осуществлять собственные замыслы.

И вот «грянули» одно за другим его большие театральные произведения — весьма своеобразная и ярко талантливая опера «Нос» (1928), балеты «Золотой век» (1930), «Болт» (1931) и, наконец, «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова», 1932). Можно как угодно относиться к тем или иным произведениям Шостаковича, но о том, что это был поразительный творческий взлет, взлет несравненного таланта и непревзойденного мастерства — об этом спорить не приходится.

Имя Шостаковича засверкало яркой звездой. Однако случилось непредвиденное. Большой и жестокий удар был нанесен ему суровой и, как теперь выяснилось, во многом несправедливой критикой и снятием последней оперы с репертуара. Но композитор не пал духом, он нашел в себе мужество и силы ответить на критику своей чудесной V симфонией, заслужившей всеобщее признание и прославившей его имя на весь мир.

Д. Д. Шостакович прошел очень трудный во всех отношениях путь и вышел победителем, никогда не склонившим головы перед препятствиями, всегда оставался верным внутреннему зову своего творчества. Жизнь Д. Д. Шостаковича поучительна для всех, особенно для нашей молодежи, — это жизнь не только крупнейшего художника нашего времени, но и замечательного человека, чуткого к явлениям действительности, отзывчивого к людям, необычайно скромного и деликатного, человека, самозабвенно преданного своему делу, человека железной самодисциплины и несокрушимой целеустремленности, человека, обладающего огромным духовным богатством. Далеко не всем, даже большим художникам, свойственны эти замечательные человеческие качества, которые, может быть, и создают неисчерпаемый источник его высоких художественных идей.

Воспоминание о юных годах Мити Шостаковича невольно привело меня к представлению о его зрелом, целостном человеческом облике. И это естественно: все, что было заложено в его натуре, что проявилось уже с детских лет, ярко расцвело впоследствии. И передо мной стоит теперь и юный Митя, и Шостакович, которому (трудно поверить!) исполнилось уже 60 лет, всеми любимый «наш» Шостакович, который своим творчеством открывает сокровенные тайны жизни, учит любить людей и страдать за них.

И хочется сказать: сумела же природа создать такой талант и такую благословенную натуру на благо всему человечеству!

11 января 1966 г.

Бенджамин Бриттен

Это было что-то году в тридцать шестом — я незадолго перед тем окончил Королевский музыкальный колледж и с жадностью впитывал в себя все музыкальные впечатления, какие только попадались мне; вот тогда-то я посетил старинный Королевский зал в Лондоне, где давали

в концертном исполнении оперу молодого русского композитора, произведения которого были мало известны в Англии. По моему убеждению, в концертном исполнении оперы редко удастся передать достаточно хорошо смысл ее драматической коллизии. Однако эта опера — «Леди Макбет Мценского уезда», как она тогда называлась, — потрясла меня. Вероятно, постановка была достаточно хороша, чтобы дать мне представление о силе, иронии и нежности, а также о глубоком трагизме последнего действия. Я чувствовал новизну и индивидуальность музыки, несмотря на то, что она, естественно, уходила своими корнями в великое прошлое. В ней были использованы приемы всех времен, и тем не менее она оставалась ярко характерной. Но меня тогда бесило поведение интеллигентов, сидевших в первых рядах партера, хохотавших и (как мне казалось) ядовито ухмылявшихся. Критики не могли «пристегнуть» эту музыку ни к одной из школ — ни к школе всемогущего (в то время) Сибелиуса, ни Хиндемита, ни Шёнберга (популярного тогда у молодежи), ни Стравинского (знаменитого своими ранними шедеврами, но переставшего быть любимым после 1920 года). Действительно, музыку оперы вообще невозможно было классифицировать, что, как известно, всегда доставляет массу неприятностей.

Эта постановка «Катерины Измайловой» положила начало моему глубокому почитанию произведений Дмитрия Шостаковича. Привязанность к нему не ослабевала никогда, уверенность в его великолепном даровании всегда оставалась незыблемой. И как велика была моя радость, когда я познакомился с Дмитрием Дмитриевичем много лет спустя и нашел его таким же милым, таким же неповторимым, таким же великим и современным, как и его музыка! Эта встреча, как и многие другие, столь же приятные для меня, состоялась благодаря любезности нашего уважаемого друга Славы Ростроповича, который любит и почитает Дмитрия еще больше, чем я, потому что знает его лучше. И как же я был потрясен, когда узнал, что этот великий человек получал удовольствие от моих сочинений — столь отличных от его собственных, хотя и задуманных в одно и то же время, во многом сходных по целям с его работами, подобно детям похожих отцов.

В течение последних нескольких дней я просматривал партитуры его двух великоленных симфоний — Четвертой и Пятой. Просто удивительно, как один и тот же человек мог написать оба эти сочинения — Четвертую, идейно насыщенную, полную силы, бьющей через край, от избытка чувств порой доходящую до неистовства, однако с постоянно сдерживающей эти чувства музыкальной душой, и Пятую — где нет ни одного пустого или бесцельного мазка, на редкость сдержанную, классическую, аккуратную, несмотря на всю ее внутреннюю энергию. Оба эти произведения объединяет музыкальная душа.

Но как бы я ни обожал симфонии и оперу Шостаковича, мне лично он все же наиболее близок своей камерной музыкой. У любого художника в жизни бывают периоды, когда ему хочется поделиться своими сокровенными мыслями с несколькими друзьями — я имею в виду не только его близких друзей, но и людей незнакомых ему, сердца которых открыты для его откровений (людей со всех уголков света, без различия рас или цвета кожи). Для этого не требуется ни большого хора или оркестра, ни больших аудиторий или театра — нужна лишь небольшая группа исполнителей и небольшое помещение, подчас достаточно обыкновенной жилой комнаты.

Мне вспоминаются сольные сюиты Баха, наши Елизаветинские мадригалы, квартеты Гайдна, Бетховена, квинтеты Моцарта, песни Шуберта, трио Чайковского, квартеты Бартока и Дебюсси. Я думаю и о квартетах Шостаковича (таких, как великолепный Восьмой и изумительные новые Девятый и Десятый), а также о трагическом фортепианном трио.

Достижения Шостаковича поистине громадны, и как прекрасно сознавать, что ему всего шестьдесят лет, у него многое впереди и он еще многое создаст, чтобы принести людям радость и удовольствие, вселять в них надежду и сочувствие к бесчисленному множеству людей во всем мире.

По случаю шестидесятилетия я приветствую Дмитрия Шостаковича, большого композитора, большого человека и — я говорю это с гордостью — большого друга.

13 января 1966 г.
Красный дом. Олдебург, Суффолк.

■

М. Вайнберг

ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА С МУЗЫКОЙ ДМИТРИЯ ШОСТАКОВИЧА

Очень трудно побороть чувство неловкости, когда хочешь поделиться наблюдениями, мыслями, воспоминаниями о творчестве Д. Д. Шостаковича. Тот огромный пиетет, который он мне внушает, лишает меня права рассуждать о его деятельности.

Сочинения Д. Д. Шостаковича являются для меня школой во всех разнообразных аспектах композиторского ремесла. Я всегда испытываю гордость, когда в беседах, выступлениях, в печати меня называют учеником Шостаковича, хотя я у него ни одного урока не взял, а только регулярно, начиная с I симфонии, показывал в домашних условиях все мои запускованные сочинения. Эта традиция продолжается по сей день.

Для меня знакомство с сочинениями Дмитрия Дмитриевича было равнозначно открытию материка. Моя жизнь сложилась так, что до 19 лет, кроме «Трех фантастических танцев», я ничего не знал из сочинений Шостаковича. И это в то время, когда мои теперешние друзья бывали на спектаклях «Носа», «Леди Макбет», знали и изучали шесть симфоний, камерные сочинения. До сих пор я чувствую обиду, что в самые цепкие и свежие юношеские годы был лишен музыки Дмитрия Дмитриевича. Я тогда думал, что музыку XX века двигает импрессионизм и неомпрессионизм. Мог ли я тогда себе представить, что спустя тридцать лет то, что казалось мне новаторством, покроется для меня пеленой забвения, мог ли я себе тогда представить, что за несколько сот километров от меня живет композитор, которому суждено своим именем осветить одну из самых сложных и трудных эпох?

Теперь, когда я знаю и изучил почти все сочинения Дмитрия Дмитриевича, я не могу без волнения вспомнить первое знакомство с его симфонией. Было это в 1940 году в Минске. В филармонии был очень хороший оркестр, в котором, однако, не хватало челесты и арфы.

Я — студент Белорусской консерватории — немножко подрабатывал, исполняя партии этих инструментов на рояле. В очередном концерте должна была исполняться V симфония Шостаковича. И вот здесь я впервые по-настоящему узнал музыку Дмитрия Дмитриевича.

Вероятно, каждый человек, проживший большой кусок отпущенного ему времени, может, «подводя итоги», найти в своей жизни какие-то этапные моменты, от которых жизнь его начинала измеряться по новому, неизвестному доселе счету: лучшему или худшему — это уж как сложится судьба.

В моей жизни было несколько таких этапов. Одним из самых значительных моментов, начавших меня формировать как композитора, было знакомство с V симфонией. Я понял, что быть только композитором — это забава более или менее одаренных ремесленников, а настоящий композитор — это мыслящая и осмысливающая личность. Я помню, что, сидя в оркестре за роялем, я поражался каждой фразе, каждой музыкальной мысли так, будто меня пронизывали тысячи электрических зарядов. Вероятно, подобное чувство испытывают все те, кому суждено когда-нибудь воскликнуть «Эврика!»

Предстояли трудные военные годы. Я с жадностью бросался на все сочинения Дмитрия Дмитриевича, изучал их, играл и все больше становился их поклонником. А в 1943 году, в сентябре, лично познакомился с композитором. Стал много писать, стал дружить с учениками Дмитрия Дмитриевича. Среди них были разные по степени дарования, но всех их объединяло одно — любовь к сочинениям Шостаковича и приверженность его музыкальным взглядам. Это стало поводом к тому, чтобы их окрестить «маленькими шостаковичами». Кое-что, разумеется, было в этом и справедливо — разве можно себе представить, чтобы молодой студент не подражал своему учителю, если этим учителем является Д. Д. Шостакович? Я не помню, чтобы подобными прозвищами награждали учеников других мастеров.

Очень трудно и, как я уже писал, неловко вообще писать о Шостаковиче, но одно хочу сказать: Д. Д. Шостакович — не только музыкальный феномен, одаренный наподобие Моцарта или Мусоргского, но еще и глубокий

мыслитель, который свою музу посвятил борьбе за гуманистические цели, а формой своего выражения выбрал самый трудный и самый чистый жанр — симфонию.

И не только выбрал, но и воскресил, приняв эстафету из рук Малера, Чайковского, Бетховена.

5 февраля 1966 г.

Давид Ойстрах

НАШ ВЕЛИКИЙ СОВРЕМЕННИК

Он один из самых больших композиторов XX века. И мы, его соотечественники и современники, горды и счастливы тем, что его музыка, пронизанная токами нашего времени, рождается на советской земле, говорит миру о жизни и борьбе советского народа.

Каждый музыкант моего поколения знает и помнит, как это было не просто, особенно на первых порах, «попспевать» за необыкновенно стремительной мыслью Шостаковича, постигать его новаторские идеи. Но зато как прочно, как незыблемо-устойчиво закреплялись затем в сознании музыкантов и слушателей такие этапные для всего нашего искусства произведения, как Первая, Пятая, Седьмая, Восьмая, Девятая, Десятая, Тринадцатая симфонии, опера «Катерина Измайлова», скрипичный и виолончельный концерты, квинтет, трио...

Я перечислил сочинения, которые оказали большое влияние на становление моего музыкального мировоззрения. С каждым новым знакомством музыка Шостаковича духовно обогащает меня, по-новому раскрывает предомной великий запас творческих и душевных сил мастера. До сих пор одним из самых волнующих жизненных впечатлений остается в моей памяти незабываемая премьера Седьмой симфонии в марте 1942 года в Куйбышеве. Эта музыка мне навсегда дорога красотой и величием своего содержания и теми воспоминаниями о небывалом эмоциональном потрясении, которые она неизменно будит во мне.

Этапными в моей музыкальной жизни были две непосредственные встречи с музыкой Шостаковича — участие в исполнении его трио и скрипичного концерта. Скажу откровенно, оба произведения дались мне не сразу. Поначалу первая часть трио мне почему-то казалась схематичной и суховатой по музыке. Только прослушав трио в замечательном исполнении автора, Д. М. Цыганова и С. П. Шпринского, мы — Л. Н. Оборин, С. Н. Кнушевицкий и я — смогли выгратся в эту гениальную музыку, почувствовать ее красоту, глубину замысла, одухотворенность. Мы искали свое отношение к трио. И нам очень помог автор точными указаниями, и особенно своим участием — исполнением партии фортепиано.

Вторая встреча — скрипичный концерт. Мне выпала честь и счастье быть его первым исполнителем. И в этом случае потребовалось время, чтобы оценить и понять всю значительность содержания, духовное богатство замысла, своеобразие формы этого сочинения. Я уже писал однажды, что концерт этот мне «дался в руки» не так легко, что исполнительский замысел у меня созрел довольно долго, не без колебаний и затруднений.

С тем большим увлечением, любовью и внутренней убежденностью я играю это сочинение сегодня. Это один из любимейших концертов в моем репертуаре.

На первых порах мне казались непривычными форма и эмоциональное содержание первой части концерта. Форма нарушала обычное представление о первой части циклического сочинения как о наиболее масштабной по замыслу, содержанию и контрастной по структуре. Здесь же действие протекает в медленно разворачивающемся движении, почти без динамических контрастов, несмотря на волнующие, но приглушенные драматические коллизии.

Предо мной вставал вопрос — как играть эту часть? Как найти внутреннее единство развития лирического образа, который раскрывается не в столкновении противоборствующих элементов, но в тончайшем сплетении полифонических линий? Только длительное «вживание» в музыку позволило мне почувствовать одухотворенную силу мысли композитора, сердечное тепло его высказывания, тончайший колорит инструментальных красок.

Захватывающая энергия скерцо, прерывающего состоящие глубокого раздумья первой части, величавая пассакалия, поразительная по богатству музыки каденция, которая, казалось бы, ведет музыкальное действие к неизбежной трагической кульминации, но вместо этого «врезается» в праздничную, сверкающую бурлеску, — все это скреплено «навечно» внутренней логикой развития, истинной симфоничностью замысла.

Повторяю — концерт Шостаковича одно из любимейших мною сочинений скрипичного репертуара. Это, если так можно сказать, моя любимая «шекспировская роль», над которой хочется работать еще и еще. Существует мнение, что первый исполнитель создает как бы обязательный эталон истолкования того или иного сочинения. Не могу с этим согласиться. Мне думается, сочинение такого масштаба, как скрипичный концерт Шостаковича, предоставляет безграничные возможности для различных истолкований, которые должны обогатить исполнительскую традицию, выявить новые грани сочинения. Этот концерт ныне играют многие талантливые скрипачи, и каждый вносит свою долю в раскрытие внутренней красоты музыки. И с каждым новым талантливым исполнением концерт расцветает новой жизнью, вырастает в глазах музыкантов и слушателей.

С недавнего времени я начал участвовать в исполнении концерта и как дирижер. Изучая эту партитуру, я в полной мере мог оценить поразительные полифонические находки композитора, его непогрешимое чувство пропорций, равновесие в соотношении сольной партии и отдельных инструментальных групп.

Музыка Дмитрия Шостаковича говорит мне о жизни, о судьбах людей, о родной стране. Она рождает такой же горячий отклик в моей душе, как музыка Баха, Бетховена, Чайковского. Я ощущаю в ней личность композитора — удивительно мудрого человека, который идет в чем-то впереди нас, постоянно устремлен в будущее.

Меня всегда глубоко интересовала не только музыка Шостаковича, но и его личность. Редко можно встретить такого внимательного и чуткого к людям человека. Он не проходит мимо ничьих горестей, его присутствие в мире искусства ощущает каждый из нас. И эти черты большого

человека, искреннего художника-гуманиста отражены в его многогранном, вдохновенном творчестве.

Не скрою, я лично и все мои коллеги скрипачи во всем мире с нетерпением ждем от Дмитрия Дмитриевича нового подарка — Второго скрипичного концерта или «хотя бы» скрипичной сонаты! Это была бы огромная радость для всех нас, для всех истинных друзей музыки. Мы ждем и надеемся, что этот подарок — не за горами.

10 марта 1966 г.

Дм. Кабалевский

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ДМИТРИИ ШОСТАКОВИЧЕ

«...В целях лучшего усвоения этой музыки я сыграю ее еще раз», — тихо, застенчиво сказал композитор, когда смолкли аплодисменты, снова сел за рояль и еще энергичнее и убежденнее, чем только что до того, повторил свою Первую сонату.

По совести говоря, я не слишком уверен в том, что слушатели, собравшиеся в Бетховенском зале Большого театра на вечер новинок советской музыки, и после второго раза достаточно хорошо «усвоили» это сложное, громоздкое, во многом необычное сочинение.

Но в другом я совершенно уверен: те, кто в этом зале умел слушать и слышать музыку, почувствовали, что в искусство наше вошел могучий и самобытный талант. Самобытность эта ощущалась и в манере исполнения — несколько суховатой, «токкатной», но в пианистическом отношении безупречной, и прежде всего, конечно, в самой музыке — бегущей от внешней красоты и устремленной к содержательности, музыке большого дыхания, темпераментной и ожесточенной, музыке, поражающей незнакомостью своей интонационной природы, хотя и напоминавшей кое в чем ранние сочинения Прокофьева, в частности Третью его сонату.

Это было в 1925 году. И было это первое выступление в Москве девятнадцатилетнего Дмитрия Шостаковича. Наконец мы, москвичи, познакомились воочию с тем, чье имя знали лишь по слухам, доходившим из Ленинграда, где жил тогда юный композитор.

А год спустя Николай Малько дирижировал в Москве Первой симфонией Шостаковича. Вечер в Большом зале консерватории, когда впервые в Москве прозвучала эта симфония, сохранился в памяти как одно из самых ярких впечатлений поры нашей музыкальной юности. В симфонии странно, поначалу как-то даже непонятно, но, как потом стало ясно, вполне естественно сплетались и застенчивая юношеская лирика, и безудержное мальчишеское озорство, а ликующее торжество жизненных сил великолепно завершало вдруг прорвавшийся в финале подлинно трагедийный конфликт — предвестник зрелого симфонизма Шостаковича. Симфония имела огромный и единодушный успех и у музыкантов, и у простых слушателей — счастье, не так-то уж часто выпадающее на долю, особенно начинающих, авторов...

Нам — современникам Шостаковича, его друзьям и товарищам по работе — радостно сознавать, что мы были свидетелями и начала его творческой жизни, и всего ее дальнейшего течения. А течение это было таким бурным и стремительным, столько в нем было штормов и гроз, столько волн неожиданно набегало на него, обжигая то кипятком, то ледяным холодом, что близстоящих и то порой покачивать начинало. А Шостакович продолжал твердо стоять на своих ногах, вернее, твердо идти вперед, вслушиваясь во все, что бушевало вокруг него, но не теряя своего фарватера...

Однако уверенный шаг Шостаковича вел его по пути далеко не простому и далеко не прямолинейному. И многие явления на этом пути, особенно если смотреть на них беглым взглядом, могли показаться не только противоречивыми, но просто несовместимыми. Как, в самом деле, объяснить связь между экспериментально-конструктивистской оперой «Нос», недолго продержавшейся в репертуаре поставившего ее ленинградского театра, и облетевшей буквально весь мир звонкой и радостной «Песней о встречном»? А что сказать о близком соседстве шутильных

эстрадных «Фонариков» с глубоко трагедийной Восьмой симфонией? Какие внутренние силы побудили композитора, к имени которого применение эпитета «трагедийный» стало уже тривиальным штампом, сочинить лишенную всяких претензий на глубину оперетту «Москва — Черемушки»? И уж если продолжать перечень парадоксальных контрастов в творчестве Шостаковича, то мы неминуемо придем к их действительно парадоксальному соседству даже внутри одного произведения. Так, например, сочетаются водевильно-опереточная сцена в полицейском участке с глубочайшей трагедией финала в опере «Катерина Измайлова».

Ну а какими психологическими причинами можно объяснить такое пристрастие современнейшего из современных по духу и содержанию своего творчества композитора к старинным формально-конструктивным схемам фуги или пассакалии?

Чаше всего мы только констатируем все эти удивительные и интереснейшие явления, привыкнув к ним как к «свойствам» гигантского дара Шостаковича и «особенностям» его самобытнейшей индивидуальности. А ведь все они имеют глубокие жизненные корни, внутренние причины, определяющие их закономерность, заставляющие нас воспринимать их не врозь, как изолированные контрасты, а в единстве, как сложный, но цельный сплав.

Как хочется, чтобы о Шостаковиче была написана книга, в которой были бы выяснены эти причины, показаны эти корни, книга, в которой во весь рост встала бы перед читателем творческая личность Шостаковича, чтобы никакие музыкально-аналитические исследования не заслонили в ней духовного мира композитора, рожденного многосложным XX веком и воплощающего этот век в своем творчестве.

Ромен Роллан писал: «...нас интересуют в музыке не только одни вопросы музыкальной техники. Музыка дорога нам потому, что является наиболее глубоким выражением души, гармоническим отзвуком ее радостей и скорбей. Я не знаю, чему отдать предпочтение — самой лучшей сонате Бетховена или его трагическому Гейлигенштадтскому завещанию. Одно стоит другого». Как это хорошо и, главное, как это верно сказано! Быть может,

Ромену Роллану — писателю и музыканту — и удалось бы написать книгу о Шостаковиче, где музыка была бы раскрыта как «наиболее глубокое выражение души» композитора, как «гармонический отзвук ее радостей и скорбей».

Но кто бы ее ни написал, — я уверен, что лейтмотив такой книги можно предвидеть заранее. Этот лейтмотив — гуманизм крупнейшего художника XX века.

Подлинный гуманизм — главное и самое важное, что отличает передовое искусство нашего века, воплощающее стремление человечества к лучшему будущему, от всевозможных течений в современной философии и искусстве, отражающих неверие в это будущее. Это неверие в будущее, а значит, и неверие в человека — фатально-неизбежное следствие усадки состарившейся, но отчаянно цепляющейся за жизнь буржуазной культуры. Искусству для человека эта отмирающая культура противопоставляет сегодня уже не «искусство для искусства», а самое страшное, что она может породить, — «искусство против человека».

Границы борьбы между этими двумя культурами сложнее, тоньше и причудливее, чем все географические, политические и экономические границы. Такого взрывчатого переплета противоречий, такой их острой борьбы, кажется, не знала еще человеческая культура.

И в борьбе этой творчество Шостаковича играет такую действительную роль, значение которой сегодня до конца оценить, быть может, даже и невозможно. Вот где настоящий авангард мировой культуры наших дней!

С особым вниманием останавливает Шостакович свой творческий взор на самых напряженных страницах современной жизни. Он не склонен смягчать острых противоречий, раздирающих мир, не боится обнажить зло — для того чтобы осудить его и бороться с ним, одновременно борясь за торжество справедливости, свободы и человеческого счастья.

Не удивительно, что с наибольшей силой и темпераментом Шостакович обрушил разящее оружие своего искусства на самое большое и самое страшное зло XX века — на фашизм. И он получил поддержку в сознании и в сердцах многих миллионов людей всего мира, горячо от-

кликнувшихся на такие его сочинения, как Седьмая, Восьмая и Десятая симфонии, каждая из которых — прекрасный гимн советскому человеку-герою и, одновременно, бескомпромиссно-обличительный приговор зверствующему фашизму. А Восьмой квартет, посвященный «памяти жертв войны и фашизма»! Разве это не такой же прекрасный гимн человеку-борцу, человеку-герою, погибшему, но обессмертившему себя на века! А вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии», достойный гения Мусоргского! Разве не рожден он той же любовью к человеку и той же ненавистью ко всем, кто не давал и не дает этому человеку свободно дышать, прежде всего к тому же фашизму, раздувшему ядовитое пламя антисемитизма — этого чудовищного порождения темных сил человеческой души — до масштабов, с которыми не сравнится никакое варварство древних или средних веков!

И еще один из гимнов человеку, которыми так богато творчество Шостаковича — Десять поэм для хора, посвященных событиям первой русской революции. По силе и глубине, с какими композитор воплотил здесь идейное величие этих событий и атмосферу, в которой они разворачивались, я не знаю во всей музыке ничего равного, за исключением им же сочиненной спустя несколько лет Одиннадцатой симфонии. Интонационный язык, да и общий характер этих монументальных произведений формировался Шостаковичем еще в 30-е годы — в партитурах кинофильмов о Максиме, и особенно, конечно, в финале «Катерины Измайловой». Но трудно отказаться от желания увидеть первый шаг, приведший к ним, в неизвестных нам «Гимне свободе» и «Траурном марше памяти жертв революции», сочиненных композитором в одиннадцатилетнем возрасте. И если бы это предположение подтвердилось — как интересно вписалось бы оно в ряд редких такого рода исторических примеров, рядом с двумя сонатами Бетховена — фа-минорной, сочиненной им тоже в одиннадцать лет, и «Патетической», где уже зрелый мастер спустя почти двадцать лет великолепно развил свой детский, но не по-детски смелый замысел.

Защищая своим творчеством большие гуманистические идеалы, Шостакович одновременно защищает и идеалы большого реалистического искусства. Его творчество сво-

ей идейной значительностью, национальной определенностью, верой в неисчерпаемость народной и классической музыки, мелодическим своим богатством решительно противостоит всем и всяческим «авангардистским» течениям современности.

«Без большой темы нет настоящего искусства», — утверждает он каждым своим новым крупным сочинением и сегодня после нескольких глубоко содержательных квартетов берется за работу над оперой «Тихий Дон»...

«Вне опоры на родную почву тоже нет настоящего искусства», — чем дальше, тем убежденнее и нагляднее говорит его музыка, поражая слушателей новым поворотом русской интонации в драматической фреске «Казнь Степана Разина»...

«Народная и классическая музыка создали такую богатую и универсальную систему музыкального мышления, которая и сегодня дает безграничные возможности для подлинного новаторства», — на весь мир провозглашает его творчество, в котором самое смелое новаторство никогда не приводило к отрыву от живых традиций великих мастеров прошлого.

«Нет большего заблуждения, чем думать, что музыка может обойтись без мелодики, заменив ее обрывками умозрительно конструируемых линий», — с огромной силой убедительности доказывает справедливость этой мысли становящийся все более щедрым мелодический дар Шостаковича...

Вместе со всеми большими композиторами-новаторами XX века, в том числе своими соотечественниками и современниками — Прокофьевым, Мясковским, Хачатуряном, он решительно отверг идею якобы исчерпанности тональной системы творчества и отказался примкнуть к атоналистам, провозгласившим наступление новой эры в музыкальном искусстве, но так и не доказавшим миру за полвека своего существования плодотворность умозрительного созданной ими новой системы творчества.

Шостакович мог бы и не написать ни одной статьи против модернизма («Это мертвое искусство, не давшее никаких живых ростков», — писал он однажды), ни разу не выступить в защиту реализма с трибуны — его творчество само по себе великолепно вопиет против всего ис-

кусственного и догматического, против всего бессодержательного и антигуманистического, против всего, что чуждо подлинному, большому реалистическому искусству. Он — смелый новатор, он и законный наследник великих музыкантов прошлого. Он — гордость нашего советского искусства, хотя и принадлежит уже всему передовому человечеству.

Свое 60-летие Дмитрий Шостакович встречает, как и положено художнику его масштаба, на гребне славы и в расцвете творческих сил. Заканчивая эти «несколько слов» о нем, я испытываю чувство глубокой неудовлетворенности от сознания своего бессилия хотя бы эскизно, хотя бы частично обрисовать его личность так, как мне хотелось бы это сделать, представить ее перед читателем такой, какой она мне самому представляется...

Может быть, когда-нибудь мне это и удастся. И тогда я напишу о многом, чего сейчас не удалось даже коснуться. В частности, о том, как счастливо уживаются в его искусстве глубокая мысль со способностью весело пошутить, сострить, побаловаться даже. Это последнее свойство я очень ценю в музыке Шостаковича, даже если не все его музыкальные шутки оказываются «в моем вкусе». Чувство юмора — это очень дорогое качество...

И уже наверняка попытаюсь я тогда связать свои мысли о творчестве Шостаковича со всеми личными впечатлениями, которых много скопилось за долгие годы нашего знакомства, нашей совместной, сблизившей нас общественно-музыкальной деятельности. «...Нас интересуют в музыке не только одни вопросы музыкальной техники», — вновь вспоминаю я слова Роллана. Ведь Дмитрий Шостакович — такая многогранная и сложная личность, что одним лишь исследованием музыкально-технических проблем его творчества личность эту не охватишь, не объяснишь и не нарисуешь...

А сегодня я хочу горячо, от всей души поздравить дорогого Дмитрия Дмитриевича и пожелать ему того, чего мне самому как-то пожелали мои казахские друзья, — здоровья Юрия Власова и долголетия Джембула! И конечно, чтобы эта долгая жизнь была счастливой и творчески успешной!

17 марта 1966 г.

Я старше Дмитрия Шостаковича всего на четыре месяца. Однако в 1927 году, когда я поступал в Ленинградскую консерваторию, он был уже аспирантом. Его обязали тогда играть сочинения поступающих композиторов. Мою юношескую работу — «Концертный марш» в ми мажоре — Шостакович блестяще сыграл по партитуре в ми-бемоль мажоре! А потом подошел и сказал: «Извините, я не заметил четырех диезов». Я понял его остроумие и свою ошибку с кларнетами in B. Но меня ошеломила его феноменальная ориентация. Тогда я еще не знал, что он так прекрасно овладевает чужой музыкой. В дальнейшем судьба, вернее, общность стремлений и взглядов на жизнь и музыку сделала нас близкими друзьями, какими мы остались до сегодняшнего дня. Простые отношения не только не мешали, а содействовали моему преклонению перед замечательным искусством Шостаковича, перед его ясным умом и высокими человеческими качествами. И я не считаю для себя зазорным заимствовать некоторые присущие ему достоинства, например умение освещать мысли и образы с неожиданной точки, неожиданным цветом, дающие иное представление о вещах.

Однажды Митя Шостакович проездом гостил у меня в Тбилиси несколько дней. Он сыграл мне только что законченный первый акт оперы «Катерина Измайлова». Тогда я не смог выразить своего восхищения, но в дальнейшем мне удалось сказать о принципиальных, высоких достоинствах оперы, выступая в ее защиту на открытом обсуждении этого произведения в 1936 году в Тбилиси в связи со статьей «Сумбур вместо музыки». Это был не героизм и не жертва. Просто хотелось доказать любовь и преданность большому художнику и другу.

Как мне помнится, в конце 20-х годов Д. Шостакович стал работать в Ленинградском ТРАМе (Театре рабочей молодежи). Тогда молодой рабочий театр надежно защищал свои позиции в искусстве от нападок «пролетарской» критики. Я последовал примеру Шостаковича и, чтобы

избегать готовящегося обстрела со стороны грузинского отделения АПМа, поступил в Тбилисский ТРАМ музыкальным руководителем. В этот период я часто встречался и переписывался с Шостаковичем.

Однажды на мой вопрос о существовании музыкальной идеологии Шостакович ответил так (цитирую по его письму): «Идеология, на мой взгляд, обнаруживается следующим способом. Возьмем литературу. В двух различных произведениях мы имеем описание одного и того же предмета. Например, описание Днепра у Гоголя («Чуден Днепр» и т. д.) и описание того же Днепра в пьесе у Афиногенова «Днепрострой». Тут мы имеем дело с двумя совершенно различными отношениями двух авторов к одному и тому же предмету. Отношение автора и порождает идеологию. То же и в музыке. Предположим, два композитора, Иванов и Петров, взяли каждый для своего произведения тему «Завод». Иванов идет на завод и видит машины, станки, движение, верчение, слышит грохот, лязги и т. п. Иванов приходит домой и старается добросовестно и с большим мастерством передать все эти движения и шумы. Петров тоже идет на завод и слышит те же шумы, лязги, грохот. Но кроме того, Петров замечает и что-то другое. Например, он замечает пафос социалистического труда, энтузиазм, динамику творческих сил рабочего класса, его трагедию при неудачах и радость в успехах перевыполнения плана. Придя домой, Петров с таким же мастерством, как и Иванов, передает шум завода, но главным образом то, что его взволновало, то, чего не захотел и не смог заметить Иванов. Вот мы получили два произведения на одну тему «Завод». Которое же из них нам ближе? Ясно — Петрова. Таким образом, отношение композитора к предмету, который он отображает своим творчеством, определяет его идеологию».

В эти еще юные годы Д. Шостакович уже прекрасно осознавал и чувствовал требование времени и с огромным энтузиазмом стремился проникнуть во все тончайшие детали жизни нашей растущей страны. Одно за другим все более глубокие, смелые и совершенные сочинения выходили из-под его пера, принося ему то печали, то радости. V симфония (на мой взгляд, шедевр) принесла ему много радости.

Прошла война. Всем известно, что эти годы страданий оставили наиболее яркий след в симфонической музыке Шостаковича (VII и VIII симфонии). Послевоенные годы (1945—1947) явились плодотворными и радостными для многих композиторов. Для меня тоже.

В 1946 году я сам играл с А. В. Гауком (в Большом зале Московской консерватории) свой концерт. После концерта Шостакович поздравил меня и сказал: «Произведение достойно исполнения». Я до сих пор в сомнении — хорошее или плохое произведение, хорошо или плохо я играл?!

И вот в 1948 году критике подверглись и талантливейшие мастера, и посредственные мастеровые. Будучи в Москве (в связи с постановкой моего балета «Жизнь» в Большом театре), я был свидетелем и соучастником больших переживаний Д. Шостаковича и других выдающихся композиторов. Трудно было таким музыкантам, как Шостакович, перенести упреки в безыдейности, формализме, отрыве от народа, отсутствии патриотизма и т. п. Вся его творческая жизнь была стремлением честно, правдиво и пламенно отображать действительность, стремлением возвести на высоты музыкальную культуру своей родины. Вслед за этими событиями, когда часть композиторов уходила на позиции упрощения, Шостакович написал свой замечательный скрипичный концерт, потом X симфонию, потом прелюдии и фуги, а несколько позже одно из лучших произведений нашего времени — VIII квартет. Я упоминаю только те произведения Шостаковича, которые мне больше по душе.

Мне по душе драматическая музыка Шостаковича, музыка раздумья и его лирика. Его улыбка или юмор в музыке, на мой взгляд, в большой мере саркастичны, колючи, даже злы, что несколько противоположно его светлой натуре и исключительной доброте в жизни. Однако его поэтичный, солнечный фортепианный квинтет — яркое выражение доброты, душевного удовлетворения и радости. Этой музыке мог бы позавидовать сам Шуберт.

В заключение мне хотелось бы поздравить дорогого товарища и пожелать ему только одного — счастья,

28 марта 1966 г.

■

Андре Жоливе

Тот горячий прием, который был оказан в мире музыке Шостаковича, служит ярчайшим примером феноменальной жизненности музыкальных творений. Я имею в виду переход от индивидуального явления, каким сначала бывает всякое художественное произведение, к явлению общественному, когда творение композитора расстается с узким кругом посвященных, чтобы затем распространять свое влияние на все более и более широкие круги публики, а затем — на всех.

У Шостаковича этот основополагающий переход совершился благодаря тому, что он творит — а это сулит огромные преимущества — в огромной, очень музыкальной стране, и поэтому его творчество стало ее символом.

14 апреля 1966 г.

■

Вацлав Добиаш

БУЖЕТИК К 25 СЕНТЯБРЯ 1966 г.

О знаменитых художниках много говорится и пишется. Мы часто встречаемся с их творчеством, нас интересует многое из их жизни, и поэтому на первый взгляд кажется, что о них легко писать. На самом деле это не так, если их творчество нам особенно близко и сами они близки и дороги нам как люди. Я думаю, что подобные мысли приходят в голову всем, кто пишет о Д. Д. Шостаковиче ко дню его рождения.

Д. Д. Шостакович относится к тем всемирно известным художникам, могучее творчество которых заключает в себе неоценимые сокровища человеческого духа. Поэтому их творчество вдвойне близко нам, и сами они вдвойне дороги нам. Если бы так всегда было у знаме-

нитых мастеров — так истинно и в такой степени, как у Д. Д. Шостаковича!

Вспоминаю свою первую встречу с ним. Уже довольно много лет прошло с тех пор, как в Праге впервые была исполнена его I симфония, а вслед за ней опера «Катерина Измайлова». В то время это было крупным событием музыкальной жизни. В первые же месяцы нашей свободы прозвучала его VII симфония, а вскоре после этого на «Пражскую весну» приехал и сам Дмитрий Дмитриевич. Его встречали так, как редко кого встречают из великих людей, с таким нетерпением его ждали и так он ответил нашим представлениям о нем!

С тех пор с неослабевающим интересом мы следим за каждым его новым произведением. Наше восхищение с годами растет, мы стали его поклонниками, с волнением переживаемыми каждую премьеру его сочинений, его верными друзьями, которыми останемся навсегда. Пожелаем, чтобы их было много — хороших, плодотворных лет.

Прага, 29 апреля 1966 г.



Эуген Сухонь

Дорогой Дмитрий Дмитриевич!

Я счастлив, что могу от всего сердца поздравить Вас — художника, посвятившего свою жизнь делу культурного развития своего народа и создавшего для него редкостные и непреходящие ценности, художника, который встречает свое шестидесятилетие полным сил и творческого энтузиазма.

Еще в то время, когда я был начинающим композитором и мы не были знакомы лично, меня притягивала Ваша музыка. Благодаря ей я познакомился с Вами и с новой советской музыкой. В первую очередь вспоминаю премьеру оперы «Леди Макбет» в словацком Национальном театре — первую постановку этого произведения в

Европе — в ноябре 1935 года. Она произвела на меня неизгладимое впечатление. Затем я слышал много Ваших выдающихся симфонических, камерных и вокальных сочинений и у нас в стране и за границей. Все больше и больше я убеждался в том, что Вы — композитор, полностью отдающий себя музыке и воплотивший в своем творчестве любовь и ненависть, грозу и просветление, борьбу, тоску и страдание, мир и победу своего народа. Когда слушаешь Вашу музыку, представляешь себе Вас, через ее мелодии проникаешь в тайны Вашей жизни. Вы — удивительный человек! В Вашем творчестве мир узнаёт Вашу родину и Ваш народ.

У нас, в Чехословакии, понятие «советская музыка» неразрывно связано с Вашим именем. У нас понимают и любят Вашу музыку. Чешские и словацкие музыканты с интересом изучают и с увлечением исполняют Ваши произведения.

Сегодня, когда Вы отмечаете свое шестидесятилетие, дорогой Дмитрий Дмитриевич, разрешите горячо поздравить Вашу руку и пожелать Вам доброго здоровья и много творческих успехов на радость тем, кто любит Вас и Вашу музыку.

Братислава, 29 апреля 1966 г.

Йиржи Пауэр

Дорогой Дмитрий Дмитриевич!

На лугах сверкают красками пестрые цветы. Фиалки благоухают в руках влюбленных. В прудах лягушки устраивают концерты, и полевые птицы ведут с ними контрапункт. Одичаяя кошка тихо крадется стороной, кого-то подстерегая...

Природа живет, жизнь идет своим чередом. Годы проходят, и мы вдруг оказываемся застигнутыми врасплох неумолимой действительностью.

Я сижу у окна деревенского домика и все последние дни часто вспоминаю Вас, желая Вам от себя лично и от имени чешских музыкантов почувствовать в свой день рождения удовлетворение от проделанной работы и быть всегда-всегда здоровым.

Вы даже не знаете, дорогой Дмитрий Дмитриевич, сколько у Вас есть учеников и в Чехословакии и вообще во всем мире. Вы даже не представляете себе, что для нас, более молодого поколения, значили и значат Ваши партитуры и с каким нетерпением мы всегда ждем каждого Вашего нового произведения.

Ваши захватывающие и будоражающие сочинения для нас и для следующих поколений неразлучно связаны с современной историей не только советского народа, но и всего человечества.

Ваше творчество неотделимо от нашей жизни и от нашей музыки. Уже сегодня оно входит в сокровищницу мировой культуры и искусства.

У нас начинает кружиться голова, когда мы пытаемся представить себе все величие и необъятность Вашего творческого труда. Сколько душевных сил скрыто в каждом опусе! Сколько отдачи энергии, самоотверженности, поисков и открытий!

И в эпоху атома и завоевания вселенной основные человеческие особенности не меняются — это те ценности, которые делают человека Человеком. И в атомный век природа живет и жизнь идет своим чередом. И в эпоху завоевания вселенной на лугах расцветают желтые первоцветы и фиалки благоухают в руках влюбленных.

Мы тоже преподносим свежие, только что сорванные цветы наших лугов и полей и присоединяемся к длинной веренице поздравляющих, которые приходят к Вам и искренне желают Вам в день рождения всего самого лучшего. Будьте, дорогой Дмитрий Дмитриевич Шостакович — великий певец нашей жизни, — долгие годы здоровы, чтобы дать миру много замечательных музыкальных произведений.

Сердечно жму Вашу руку.

29 апреля 1966 г.

■

Е. Мравинский

ТРИДЦАТЬ ЛЕТ С МУЗЫКОЙ ШОСТАКОВИЧА

Творческое общение с Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем на протяжении уже около тридцати лет занимает центральное место в моей музыкальной жизни. Если бы мне пришлось заполнять анкету, посвященную главным событиям моей биографии, то на ее вопросы я бы ответил так:

Самая значительная человеческая встреча в Вашей жизни? — С Шостаковичем.

Самые сильные музыкальные впечатления? — От творчества Шостаковича.

Самое важное в Вашей исполнительской деятельности? — Работа над произведениями Шостаковича.

Самые большие трудности, стоявшие на Вашем пути дирижера? — Препятствия и противодействие, «мучительные роды» при подготовке почти каждой премьеры симфоний Шостаковича.

Вот главное, о чем хочется сказать в связи с юбилеем Дмитрия Дмитриевича. Остальное — это отдельные разрозненные и, быть может, разбросанные мысли и наблюдения, которыми я позволю себе поделиться с читателями, совершенно не претендуя на полноту охвата темы.

Я вырос в семье, где любили и знали музыку. Дома у нас висели портреты великих композиторов, в том числе Чайковского, Вагнера, Брамса. Были и портреты некоторых знаменитых певцов, среди них — нашего близкого знакомого, баса В. Я. Майбороды.

Когда мне исполнилось шесть лет, меня впервые повели в Мариинский театр. Я увидел и услышал «Спящую красавицу». Впечатление было огромным, ни с чем не сравнимым. А десяти лет я пошел на оперу «Зигфрид» под управлением А. Коутса и при участии И. В. Ершо-

ва. Вернувшись домой потрясенным, я разыскал клавир, попробовал, как смог, разобрать ноты. Холодок пробежал у меня по спине, когда я нашел тему Эрды...

С новым, неведомым мне ранее чувством благоговения и трепета стал я смотреть после этого на висевшие дома портреты композиторов. Автор «Зигфрида» казался мне колдуном, волшебником, наделенным таинственной силой. Его невозможно, кощунственно было представить себе реально существовавшим человеком. Музыканты, изображенные на портретах, были теперь для меня существами из другого, высшего мира, обитателями Вальгаллы, «небожителями». И даже Майбороду, хотя он бывал у нас дома, разговаривал и шутил со мной, я уже не мог воспринять как простого смертного. Он был тоже из этого высшего мира, из семьи «небожителей».

Прошли годы, и я познакомился со многими подробностями жизни кумиров моего детства, с такими черточками их облика и деталями быта, которые сделали их для меня совершенно реальными, земными, близкими людьми.

Помню, какое неожиданное и острое ощущение встречи с живым, давно знакомым человеком я пережил в Доме-музее Чайковского в Клину, когда впервые увидел простой стол из некрашеных досок, за которым была написана Шестая симфония. Такое же ощущение испытал я, когда узнал, что Брамс всю жизнь с наивной, поддетски трогательной обидой переживал его непризнание родным Гамбургом, или когда прочел в романе Д'Аннунцио «Пламя» о заросших седыми волосами старческих мочках ушей Вагнера...

Да, эти великие творцы были в то же время людьми из плоти и крови, со своими привычками и странностями, достоинствами и житейскими слабостями. Я думаю, что для современников они были просто приятными или неприятными в обхождении, обычными на первый взгляд или чудаковатыми людьми. Их истинный масштаб, их принадлежность к другому миру, должно быть, и не осознавались большинством в полной мере. Ведь нельзя понять, насколько высока гора, если стоять у самого ее подножия, — для этого надо отойти на некоторое расстояние.

Так вот, не происходит ли то же с нами сегодня в отношении Шостаковича? Понимаем ли мы его подлинное историческое значение, всегда ли сознаем, что рядом с нами и среди нас живет один из семьи великих? И достаточно ли дорожим мы его временем, вниманием, здоровьем?

Потомки будут завидовать нам, что мы жили в одно время с автором Восьмой симфонии, могли встречаться и разговаривать с ним. Они постараются собрать как можно больше сведений о его жизни и творчестве. И они, наверное, будут сетовать на нас за то, что мы не сумели зафиксировать и сохранить для будущего многие характеризующие его мелочи, увидеть в повседневном неповторимое и потому особенно дорогое и оценить в должной мере историческое значение нашего великого современника.

Величие Шостаковича определяется для меня прежде всего значительностью той общественной и нравственной идеи, которая проходит через все его творчество. Это — мысль о том, чтобы не было людям плохо, чтобы они не мучились и не страдали из-за войн и социальных бедствий, несправедливости и подавления. «Не хочу, чтобы было плохо!» — вот о чем говорит он своей музыкой. В ней звучит голос гражданской совести, направленной против всего, что эту совесть задевает, оскорбляет, больно ранит. (Кстати говоря, и в жизни Дмитрий Дмитриевич не выносит, когда нарушается справедливость и кто-то незаслуженно страдает, когда проявляют равнодушие и жестокость к людям.)

Совестливость, обостренное восприятие зла и человеческих страданий, желание сделать так, чтобы всем было хорошо, — драгоценные качества той лучшей части русской интеллигенции, наследником которой является Шостакович. Тут вспоминаются и Достоевский, и Лев Толстой с его «Не могу молчать». Особенно же близок, на мой взгляд, Шостакович к той традиции, которая протянулась до наших дней от декабристов, Белинского, шестидесятников — благороднейших, смелых, хотя и в чем-то, быть может, наивных и прекраснодушных «рыцарей

духа», мечтавших о всеобщем счастье, ненавидевших насилие и готовых пожертвовать всем ради искоренения общественного зла.

Верность одной идее придает творчеству Шостаковича внутреннюю цельность и единство. Иногда приходится слышать и читать о противоречивости Шостаковича, о том, что в его музыке имеется неравновесие между положительными и отрицательными образами, что зло в ней торжествует. Но считать так — значит совершать большую ошибку. Шостакович показывает зло только для того, чтобы обличать его и бороться с ним. Ему совершенно несвойственно, более того — глубоко чуждо натуралистическое, равнодушное изображение злых сил, не говоря уже о воспевании страданий, упоении мраком, культе безнадежности. Обращаясь к темным сторонам действительности, он пробуждает в слушателях протест, возмущение злом, жестокостью, бесчеловечностью и зовет к активной борьбе с ними. Поэтому и так называемые отрицательные образы музыки Шостаковича — это, по существу, образы положительные, ибо композитор, обличая зло, тем самым утверждает добро, утверждает необходимость преодоления зла.

Но что такое общественное зло в представлении Шостаковича? Вспоминая Седьмую и Восьмую симфонии Шостаковича, мы обычно отвечаем на этот вопрос просто: фашизм. Да, конечно, в музыке советского композитора с огромной силой изобличено и заклеено фашистское варварство. Но не только оно одно: Шостакович выступает против всяких форм агрессии, тирании, жестокости, подавления человека и народа (напомню хотя бы об Одиннадцатой симфонии).

И вместе с тем есть у него еще один враг. Это — самодовольная пошлость и тупость, присущая мещанству. Против него он боролся своим ранним творчеством, и с тем же противником сражается он в таких произведениях последних лет, как Тринадцатая симфония, «Сатиры» на стихи Саши Черного, романсы на тексты из журнала «Крокодил».

Как произведение, направленное против мещанства, я воспринимаю и Девятую симфонию. Это своеобразный «симфонический фельетон», в котором высмеиваются са-

моуспокоенность, желание «почтить на лаврах», самоуспоение и напыщенность — качества и настроения особенно опасные в тот момент, когда только что закончилась война и предстоит залечить нанесенные ею раны. Конечно, не вся симфония иронична — есть в ней и искренняя лирика, и глубокая печаль. Но беспечная, легкомысленная «шутейность» первой части (вспомним побочную тему!), какое-то нарочитое, с трудом утверждающее себя веселье финала выражают чувства не самого композитора, а его антипода, самодовольного, недалековидного и, в сущности, ко всему равнодушного обывателя.

Против мещанства Шостакович воюет, по существу, и в Седьмой симфонии. Вспоминаю первое впечатление от этой музыки. Когда симфония впервые исполнялась в марте 1942 года в Куйбышеве, а затем в Москве, я находился в Новосибирске и еще не был знаком с ней. Пробовал слушать ее по радио. Приемник работал плохо, и удалось поймать только начало разработки первой части. Я не знал «сюжета», не знал, кого характеризует ми-бемоль-мажорная тема, такая безобидная поначалу и такая нарочито банальная, плоская, примитивная по своей сущности. И вот примечательно, что с нею у меня связалось тогда представление о воинствующей тупости и пошлости мещанства вообще.

Был ли я далек от истины? Думаю, что нет, так как фашизм — это тоже тупость, бездарность и пошлость, это худшие качества мещанства, культивированные, организованные и поставленные на службу силам уничтожения (что блестяще показано в пьесе Б. Брехта «Карьера Артура Уи» и в фильме М. Ромма «Обыкновенный фашизм»). Они живы, эти качества, и сейчас, в современном мире, хотя выступают в других обликах. Вот против них тоже борется Шостакович.

Что же противостоит злу в его музыке? Шостаковича порою упрекают в том, что добро, человечность, свет, любовь воплощены у него менее четко и полнокровно, чем жестокость и вражда. Я с этим не согласен: дело не в нечеткости, а в сдержанности и застенчивости. Да, Шостакович беспощаден, резок, смел в обличении зла. И он целомудренно робок и стыдлив, когда надо сказать о личном, потаенном. Сила его чувств — в их чистоте и, если

хотите, беззащитности, оголенности. Он больше всего боится быть нескромным, назойливым в выражении своих сокровенных эмоций. Его лирика раскрывает себя в немногих скурых штрихах, в намеках.

Должен признаться, что я высоко ценю и очень люблю именно такую форму выражения. Мне далек, например, Малер, с его чересчур откровенными и многословными эмоциональными излияниями (исключение — замечательная «Песнь о земле»). Когда я слушаю его некоторые непомерно грандиозные, рассчитанные на потрясающий эффект вещи вроде «симфонии тысячи участников» (Восьмой), мне приходят на память слова Л. Толстого: «Он пугает, а мне не страшно». Куда больше впечатляет, например, лаконичнейшее изображение бури Глинкой в балладе Финна («волшебный вихорь поднял вой»): всего лишь несколько грозных аккордов меди, но передано самое главное, образ создан, мысль высказана...

Вот таков же Шостакович. Иной раз ему достаточно одного такта или даже доли такта, чтобы обрисовать образ, выразить нужное настроение.

Нежелание быть навязчивым, стремление избежать сентиментальности проявляется у Шостаковича и в своеобразном приеме инструментовки, который я назвал бы «маскировкой с помощью тембра». В первой части Шестой симфонии есть небольшой дуэт флейты и фагота. Проникновенные, трогательные лирические интонации поручены инструментам, звучание которых исключает всякий эмоциональный «нажим», какую бы то ни было подчеркнутость, сентиментальность и слащавость выражения — опять же для того, чтобы, как говорил Маяковский, «не рассиропиться».

Такая маскировка чувств иногда сбивает слушателей с толку, создает у них превратное представление о кажущейся аэмоциональности Шостаковича. На самом же деле в его музыке таются глубокие лирические чувства, которые тщательно оберегаются от грубого взгляда и неосторожного прикосновения, не выставляются напоказ. Надо уметь их уловить — и тогда вы не сможете не оценить их возвышенности, чистоты и сдержанной силы.

Гражданственность — неизменная черта жизненного и творческого облика Шостаковича. Она присуща ему на протяжении всего сорокалетнего композиторского пути. Всегда он тяготел к отражению современности с ее острыми, порою трагическими конфликтами. Но его позиция как художника по отношению к этим конфликтам не оставалась постоянной. Я вижу тут определенную эволюцию, которую можно проследить, в частности, по финалам его зрелых симфоний начиная с Пятой.

Общим для этих финалов является то, что после «субъективного» содержания предыдущих частей в них происходит поворот к объективному, делается попытка дать некий внеличный вывод. Но при этом выводы бывают различными.

В одних финалах (например, в Шестой симфонии) Шостакович попросту уходит от внутренних конфликтов, противопоставляя им как данность неукротимый искрящийся поток жизни. В других случаях, как в Восьмой, он перебрасывает гигантскую арку от первой части к финалу, стремясь замкнуть действие, исчерпать поставленные в начале симфонии проблемы. Отсюда — повторение в финале трагической кульминации первой части. Но проблемы решены здесь, так сказать, в негативном плане: композитор в конечном итоге исчерпывает их, приходя к созерцательности и идиллии.

Наконец, в Пятой, Седьмой, Десятой, Одиннадцатой симфониях финал задуман как итог развития всего цикла. В Пятой и Седьмой Шостакович прилагает большие усилия для того, чтобы финал стал подлинным утверждением объективного положительного вывода. Но, на мой взгляд, это утверждение достигается в значительной степени внешними приемами: после того как где-то в середине части быстрое движение «выдыхается» и музыка будто упирается в какое-то препятствие, композитор выводит ее из тупика, давая большое динамическое нарастание, «силовое наматывание». Оно, собственно, и приводит к победной коде, которая возникает перед нами как героико-эпический апофеоз. Иначе обстоит дело в Десятой симфонии. Здесь в финале дается полный синтез объективного и субъективного. Герой входит в поток жизни и сливается с ним. Именно такой смысл имеет неод-

пократное проведение в финале темы-«монограммы» D-(e)S-C-H.

Следующим принципиально важным этапом на том же пути стала Одиннадцатая симфония — самая эпическая из всех симфоний Шостаковича. Здесь все части имеют, так сказать, объективное содержание (изображение исторических событий), но в то же время оно всюду органически включает в себя внутренний мир художника, и поэтому вся музыка звучит как эмоциональное личное высказывание. (Как раз в этой симфонии связь Шостаковича с традициями декабристов, Белинского, шестидесятников выступает особенно наглядно.) И таким же личным началом проникнут финал («Набат»), в музыке которого слышен призывный и гневный голос самого автора.

Так примерно в середине 50-х годов развитие всегда свойственной Шостаковичу гражданственности привело к утверждению еще более активной позиции художника, вошедшего непосредственно в гуцу жизни и ставшего еще более деятельным борцом за победу добра.

Подчеркивая значительность и глубину содержания музыки Шостаковича, я хочу одновременно напомнить и о том, что это содержание всегда воплощено с исключительным, совершенным мастерством.

Мне посчастливилось дирижировать многими сложнейшими произведениями Шостаковича. Но, может быть, с особенной ясностью ощутил я изумительное совершенство его мастерства в такой простой на первый взгляд и ясной вещи, как «Песнь о лесах». Как разнообразно использует здесь композитор те немногие средства, которыми он себя ограничил! Сколько изобретательности и фантазии проявил он в оригинальнейшей семидольной фуге! Как все это прекрасно воспринимается: ни на секунду не ослабевает внимание слушателя, получающее все новую и новую пищу! А средства, повторяю, весьма ограниченные.

Многое уже написано о различных сторонах композиторского мастерства Шостаковича. Я хочу коротко сказать только о том, что мне наиболее близко как дирижеру: об оркестровке и о форме.

Каждый раз, когда я впервые разучиваю с оркестром новую партитуру Шостаковича, меня поражает, с какой точностью он слышит будущее звучание своей музыки. Все им заранее услышано, пережито, продумано и рассчитано.

За долгие годы совместной работы лишь однажды я предложил ему сделать небольшую ретушь в партитуре: в Восьмой симфонии, где новаторской музыке отвечает столь же смелая, во многом необычная оркестровка, понадобилось в одном месте (вторая часть) удвоить деревянные духовые трубой, а в другом (третья часть) — валторнами. Эти изменения, хоть и не сразу, были приняты автором и вошли впоследствии в печатную партитуру.

Но, повторяю, это — исключение. У Шостаковича, если можно так выразиться, абсолютный оркестровый слух. Он слышит и оркестр в целом, и каждый инструмент в отдельности — и мысленно, и в реальном звучании.

Вспоминаю такой случай. Мы репетировали Восьмую симфонию. В первой части незадолго до генеральной кульминации есть эпизод, в котором английский рожок забирается довольно высоко, во вторую октаву. Рожок здесь дублируется гобоями и виолончелями и почти неразличим в общем звучании оркестра. Учитывая это, исполнитель сыграл на репетиции свою партию октавой ниже, чтобы побережь губы перед большим ответственным соло, которое следует сразу за кульминацией.

Услышать английский рожок в мощном звучании оркестра и обнаружить маленькую хитрость исполнителя было почти невозможно. Я, признаться, не заметил ее. Но вдруг за моей спиной из партера раздался голос Шостаковича: «Почему английский рожок играет октавой ниже?» Мы все обомлели. Оркестр остановился и после секунды молчания разразился аплодисментами.

Замечательно слышит Шостакович и форму будущего произведения. Здесь все не только выверено в соответствии с содержанием, но и построено с учетом законов слушательского восприятия. Асафьев писал когда-то о «направленности формы на восприятие» у Чайковского. Шостакович в этой области, как и во многих других, — прямой продолжатель и достойный наследник Чайковского, этого гениального «режиссера восприятия».

Не буду приводить всех примеров — они многочисленны, их можно найти в любом произведении Шостаковича. Укажу только один. Первая часть Двенадцатой симфонии... По существу, первое удовлетворившее автора традиционное сонатное аллегро с соблюдением всех «классических» признаков этой формы. И как великолепно «укладывается» оно в сознании слушателя, как точно распределены кульминации и использованы контрасты как умело дано чередование и развитие тематического материала! Вот это и есть «направленность формы на восприятие», это и есть высокое мастерство.

С музыкой Шостаковича и с ним самим я впервые не посредственно столкнулся в 1937 году, когда начал работать над его Пятой симфонией. Конечно, я и раньше знал его сочинения и был знаком с их автором. Ведь мы оба учились в 20-х годах в Ленинградской консерватории. Но хотя я и старше Дмитрия Дмитриевича на три года, обстоятельства сложились так, что мне удалось поступить в консерваторию лишь в 1924 году, когда он переходил уже на пятый курс. Поэтому в консерватории мы почти не общались.

В последующие годы я встречал Дмитрия Дмитриевича на концертах и спектаклях, наблюдал за ним во время репетиций его балетов «Золотой век» и «Болт» в Театре оперы и балета (ныне имени С. М. Кирова), где тогда работал, но близких отношений между нами не было (хотя имелись общие друзья, в числе которых — И. И. Соллертинский).

И вот в 1937 году мне, тогда еще молодому дирижеру «без имени», неожиданно поручили подготовить к декаде советской музыки только что законченную Пятую симфонию Шостаковича. До сих пор не могу понять, как это я осмелился принять такое предложение без особых колебаний и раздумий. Если бы мне сделали его сейчас то я бы долго размышлял, сомневался и, может быть, в конце концов не решился. Ведь на карту была поставлена не только моя репутация, но и — что гораздо важнее — судьба нового, никому еще не известного произведения композитора, который недавно подвергся жесточайшим нападкам за оперу «Леди Макбет Мценского уезда» и снял с исполнения свою Четвертую симфонию

Но меня извиняло то, что я был молод и не сознавал ни предстоящих трудностей, ни всей ответственности, которая выпала на мою долю. А кроме того, я очень надеялся на помощь со стороны автора.

Однако первые встречи с Шостаковичем нанесли моим надеждам сильный удар. Сколько я ни расспрашивал композитора, мне почти ничего не удавалось «вытянуть» из него. С таким немногословием Дмитрия Дмитриевича в отношении собственных произведений я сталкивался и в дальнейшем. Тем более ценными бывают для меня его скупые высказывания о своей музыке. Правда, направленность восприятия у нас различна. Я не люблю сюжетной, «литературной» конкретизации содержания непрограммной музыки, а Шостакович иной раз поясняет свои намерения очень конкретными образными ассоциациями. Но так или иначе все, что удастся узнать от композитора о его замысле, представляет для исполнителя огромную ценность.

Так вот, с Пятой симфонией я поначалу ничего не мог добиться, даже указаний о темпах. Тогда мне пришлось пойти на хитрость. Во время работы за роялем с автором я нарочно брал явно неверные темпы. Дмитрий Дмитриевич сердился, останавливал меня и указывал нужный темп. Вскоре он «раскусил» мою тактику и стал сам кое-что подсказывать.

Найденные темпы мы вскоре зафиксировали по метроному и внесли в партитуру. Они были воспроизведены в печатном издании. Но теперь, проверяя их по магнитофонной записи, я вижу, что метрономические обозначения в Пятой симфонии во многих случаях оказались неверными, и долгая жизнь этой симфонии сама внесла существенные поправки в наши темповые обозначения того времени. (Между прочим, я предполагаю, что именно неверные темповые обозначения в партитуре Пятой симфонии помешали Тосканини осуществить свое намерение исполнить это произведение, так как он, очевидно, не мог принять указанные темпы и в то же время, считая их авторскими, не хотел отступать от них.)

В конце концов работа над симфонией была доведена до успешного завершения. 21 ноября 1937 года в Ленинградской филармонии состоялось первое исполнение. Сим-

Фония была принята публикой с огромным энтузиазмом. А для меня самой большой наградой явились строки композитора, напечатанные несколько месяцев спустя, после моей победы на Всесоюзном конкурсе дирижеров. Вспоминая о нашей работе над Пятой симфонией, Шостакович написал, что поначалу был испуган методом дирижера. «Мне показалось, что он слишком много копается в мелочах, слишком много внимания уделяет частностям, и мне показалось, что это повредит общему плану, общему замыслу. О каждом такте, о каждой мысли Мравинский учинял мне подлинный допрос, требуя от меня ответа на все возникавшие у него сомнения. Но уже на пятый день нашей совместной работы я понял, что такой метод является безусловно правильным... Я понял, что дирижер не должен петь подобно соловью»¹.

С такими же трудностями, но столь же дружно, в таком же тесном контакте работали мы и над последующими симфониями, до Двенадцатой включительно. И я бесконечно благодарен Дмитрию Дмитриевичу за много раз проявленные им внимание и доверие ко мне.

Меня нередко спрашивают, изменилась ли с годами моя исполнительская трактовка симфоний Шостаковича, а иногда прямо указывают в рецензиях на такие изменения. На мой взгляд, любое исполнение, первое или повторное, — это всегда в той или иной мере субъективная интерпретация произведения, его индивидуальное истолкование. Абсолютно объективной трактовки не бывает. Музыка ведь дает неисчерпаемые возможности для разнообразного и все более глубокого ее понимания. И у каждого исполнителя это понимание неизбежно оказывается своим, личным (хотя опирается на то объективное, что содержится в произведении).

Я против анархического произвола в исполнительской трактовке и люблю заранее продумывать во всех деталях план исполнения, исходя из тщательного изучения материала. Но я вовсе не считаю, что найденное мною истолкование есть единственно возможное и полностью исчер-

¹ Газета «Смена» (Ленинград) от 18 октября 1938 г.

пывающее авторский замысел. Утверждение некоторых исполнителей: «Я делаю строго по автору» — это только декларация или общее определение методологической направленности исполнителя, но не тот реальный результат, к которому он приходит.

Если это так, то ясно, что не может быть двух совершенно одинаковых исполнений одного и того же произведения. И не только разными исполнителями, но и одним и тем же в разное время. Ведь даже если мой план остается без изменений, то я сам с годами меняюсь. Эти психофизические изменения личности исполнителя обязательно сказываются на том, что он делает, хотя он может этого не заметить. Для примера могу сослаться на свое истолкование Шестой симфонии Шостаковича, которое если и меняется, то неосознанно для меня.

В некоторых же случаях с годами я сознательно изменяю, уточняю план, стараясь углубить детали. Это касается отдельных темпов, динамики и т. д. Так произошло, как я уже говорил, с Пятой симфонией. Я бы сказал даже, что ее исполнительский замысел, сложившийся уже давно и остающийся постоянным в своей основе, варьируется теперь при каждом исполнении. Именно из-за того, что я часто дирижирую этой симфонией, теперь я чувствую себя при каждом ее исполнении очень свободным и позволяю себе импровизировать.

Наконец бывает так, что, возвращаясь к произведению после перерыва, исполнитель существенно пересматривает свою трактовку и изменяет ее. Так было у меня с Десятой симфонией, когда я готовил ее к новому исполнению в 1965 году, через 12 лет после премьеры. Прослушав пластинку с записью прежнего исполнения, я был неудовлетворен им. Первая часть показалась теперь затянутой, третья — тоже. И я решил «прочитать» симфонию заново, стараясь добиться на протяжении каждой части ровного и более «уплотненного» движения в едином темпе, на одном дыхании. Не мне судить, как это получилось, но я глубоко убежден в том, что самый замысел более правилен. Он больше отвечает и характеру музыки, и нашему сегодняшнему восприятию ее.

Кроме внутренних, творческих трудностей, связанных с исполнением симфоний Шостаковича, приходилось мне

преодолевать и многочисленные внешние. Случалось сталкиваться и с недоверием, и с замалчиванием, и с прямым противодействием.

Вспоминаю, например, вторую поездку на Пражскую музыкальную весну в 1947 году. После успеха прошлогодних выступлений я осмелился предложить Восьмую симфонию Шостаковича. Это было рискованным шагом, так как незадолго до того симфония была впервые исполнена в Чехословакии другим, местным дирижером и провалилась. Но я верил в музыку Шостаковича и считал своим долгом реабилитировать ее перед пражскими слушателями.

Были в моей жизни и другие испытания, связанные с пропагандой творчества Шостаковича. Горько о них вспоминать. Но утешает мысль о том, что все это осталось позади и никогда уже не вернется.

Музыка Шостаковича, великого композитора нашей эпохи, завоевала признание в Советской стране и во всем мире. Она навсегда останется в истории мировой музыкальной культуры как одна из ее вершин. И если в этом есть хоть какая-то доля заслуги ее исполнителей и пропагандистов, каждый из нас может чувствовать себя счастливым и благодарным судьбе.

5 мая 1966 г.

Жорж Орик

В творческой судьбе музыканта — как бы она ни сложилась — есть свое начало, свои отправные точки. Вначале музыкант открывает в своем «ремесле» мастеров, которые становятся действенной опорой. Затем, после необходимых «лет ученичества» и многообразных воздействий, он определяет свое направление, ориентируясь на те избранные «маяки», которые в дальнейшем будут освещать его путь.

Этот путь, когда мы рассматриваем его с наивысшей точки жизненной параболы музыканта, представляется

нам теперь определенным и ясным. Но как он был пройден? Какая борьба, какие внутренние, подчас суровые и болезненные, столкновения определили этот путь? Не тайна ли это всякого истинного таланта: тайна, единственным судьей которой мог бы быть лишь сам художник и пытаться разгадать которую было бы бесполезно? Качество, силу воздействия, мощь, величие творения — вот что предлагает музыкант нам и что, собственно говоря, позволено и полезно оценивать, измерять.

Разумеется, все сказанное — трюизм. И если я не мог удержаться от столь очевидных рассуждений, то единственной причиной и поводом для этого является мое горячее желание отметить вклад Дмитрия Шостаковича в музыкальную культуру его страны и современную музыку вообще.

В эту минуту, когда родина Шостаковича чувствует одного из своих самых славных сынов, невольно чувствуешь потребность более полно, чем прежде, выразить восхищение неутомимым творчеством этого замечательного художника и подчеркнуть глубочайшее значение его созданий.

Опера, балеты, театральная музыка, симфоническая музыка, камерная музыка, хоровая... Как не быть в 1966 году захваченным разнообразием, разносторонностью подобного созидания? Мне хочется, рассматривая творчество Шостаковича сегодня, оживить в памяти несколько далеких воспоминаний... Это было, кажется, в 1932 году в Турени у Франсиса Пуленка, у моего старого друга, с которым я разбирал первые страницы Шостаковича. Мы знакомились с его юношескими Фантастическими танцами для фортепиано и балетом Золотой век... Помню, позже, в Риме у Альфредо Казеллы, произошло открытие партитуры Леди Макбет. И с Пуленком и с Казеллой мы заминали музыку композитора, каждую ноту которого мы жадно ловили с тех пор, полные внимания и заинтересованности.

Меня поймут, я убежден в этом, почему я попытался на миг оживить незабываемое!.. Но перед нами настоящее — и оно позволяет его бесчисленным свидетелям принести «личные поздравления» Дмитрию Шостаковичу.

21 мая 1966 г.

Исследования

ШЕКСПИР И ШОСТАКОВИЧ¹

Шостакович несколько раз обращался к сюжетам и текстам Шекспира. Не забыты до сих пор его симфонические фрагменты к акимовскому спектаклю «Гамлет» начала 30-х годов. В музыке к одноименному фильму Козинцева (1964) зрелый Шостакович дал уже не только блестящие иллюстрации к пьесе, но и развитую музыкальную концепцию сюжета. Эта музыка — по верному замечанию В. Комиссаржевского — «нерв картины»; она на каждом шагу заставляет чувствовать шекспировскую тревожность, скрытый трагизм, коварную изнанку жизни...

И все же размышляя на тему Шекспир — Шостакович, менее всего думаешь о музыке к «Гамлету», так же как и о музыке к 66-му сонету, созданной композитором в 1942 году. «Шекспировское» в Шостаковиче — это прежде всего большие трагедийные замыслы его симфоний, это «Екатерина Измайлова», это трио, некоторые струнные квартеты, это вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии».

«Шекспировское» русло музыки, отмеченное именами Моцарта и Бетховена, Берлиоза и Верди, Мусоргского и Чайковского, далеко не всегда связано было с непосредственным обращением к творчеству великого драматурга. Сейчас, в середине XX века, мир, пожалуй, не знает более яркого продолжателя шекспировской традиции, чем Шостакович. Масштабность его идей, охват огромного жизненного материала, и всегда в напряженном, остро современном ракурсе, динамизм, «взрывчатость» мысли и чувства, активность, пристрастность его авторской позиции и в отрицании и в приятии разного в жизни, — во всем этом и еще во многом другом Шостакович близок творцу «Гамлета» и «Лира».

¹ Статья написана в связи с шекспировскими днями 1964 года. Публикуется впервые.

«Вечный Шекспир» — не только неумирающая художественная сила его пьес. Это и его «ключ» искусства, который, как и все гениальные открытия человеческой мысли, продолжает служить познанию нового. Сейчас, как и в прошлом, Шекспир рядом, рука об руку с теми, кто пробивается к новому — насущно и объективно необходимо. Он в самом центре непрекращающейся схватки за художественную правду нашего времени.

Каким должен быть истинный Гамлет — слабым или сильным, «гамлетизирующим» или действенным, пессимистом или оптимистом? В наши дни театр уже не выдвигает эту искусственную дилемму с облаженной прямолинейностью. На сцене уже невозможен ни отъединенный от мира, погруженный в кошмары внутренней жизни Гамлет Михаила Чехова, ни «бодрый», не ведающий сомнений борец за престол из спектакля Н. Акимова. Шекспир понят сейчас неизмеримо глубже, полнее — и благодаря новым творческим завоеваниям сцены, интуиции выдающихся актеров, и благодаря замечательным работам наших шекспироведов. Но не следует слишком обольщаться. Спор, связанный с отмеченной выше дилеммой, отнюдь не исчерпан, методология, порождающая антишекспировское «или—или», очень живуча.

За или против диалектики художественного познания жизни (конечно, «за» не только на словах и не с помощью той коварной казуистики, которая намеренно стирает грани противоположных решений) — этот спор все еще сопутствует жизни шекспировского наследия. Но его сфера гораздо более широка. Музыканты и любители музыки то и дело вовлекаются в этот спор, когда речь идет о «шекспировском» в творчестве Шостаковича.

Как характерны вопросы, недоумения, предостерегающие советы некоторых критиков Шостаковича, например в спорах о его VIII и X симфониях¹. — Глубина, масштаб,

¹ Здесь и далее, приводя суждения критиков, я не намерен цитировать. Я только вспоминаю и суммирую то, что слышал, читал, переживал как свидетель и участник многих диспутов.

мастерство — да, это несомненно. Но каков герой? Почему так много страданий и размышлений? Что это — слабость, безволие, одиночество? Неощутима прочная точка опоры и очень сомнителен идейный итог. В самом деле: на одной чаше весов настроения, становление мысли, изображение зла и душевная боль, порою смятенность; на другой же — нечто наивно-мечтательное, прозрачное. Нет мощного противовеса — позитивного, внушительного мажорного *Maestoso*!

Как жаль, что арбитром в этих и подобных спорах не мог явиться Вильям Шекспир или хотя бы глубокий знаток и смелый (не страдающий излишней «глубокостью») истолкователь его творчества!

Гамлет медлит не потому, что он слаб, или безответствен, или эгоцентричен, но только потому, что сверх меры наделен силой мысли и чувством гражданского долга. Чудовищная подозрительность и жестокость, до которых доходит Отелло, — результат его необычайной доверчивости и доброты. Об этих кажущихся парадоксах сегодня можно прочесть уже не только в исследованиях, но и в учебниках и популярных брошюрах. Но они — эти мнимые противоречия — и сегодня ужасают заурядного моралиста. Точно так же, как мучительно злит его образ Фальстафа — обжоры, плута и циника, дважды воспетого (Шекспиром и Верди) за истинное чувство жизни, блеск и обаяние ума.

Все исторические аналогии условны и относительны. Вряд ли нужно разжевывать эту общеизвестную истину только для того, чтобы меня не упрекнули в ее забвении. Я помню о ней. И все же уверен: поверять настоящее великим опытом прошлого — дело бесполезное.

Шостакович всегда «шекспиризирует», вовлекая нас в сложную и одновременно простую, как сама жизнь, цепь причин и следствий. Не будем искать у него ту однолинейную мертвую «правильность», которая рождает бодрых Гамлетов и кровавадных Отелло. Если душа художника, говоря словами Гейне, — центр мира, если онаотягчена большой совестью, если ей «до всего есть дело», то она не избавляет себя ни от страданий, ни от углубленной мысли. Она терпеливо вглядывается в себя, анализирует, словом, «медлит» — именно потому, что

активна. II в ней так сильно трепещет, беспокоится личное потому, что оно сверх меры захвачено общим, волнующе современным. Вот почему скорбь у Шостаковича всегда сурова, масштабна, несколько не похожа на «страдальчество».

Заметим, что «злое» в его музыке (например, в скерцо VIII и X симфоний, в финале трио, в скерцо III квартета) — одновременно и рождаемая им боль, и яростное, неистовое сопротивление. Как часто эти разные грани образа ускользают из поля зрения критиков. Ускользает обычно и истинная сущность некоторых наиболее глубоких по содержанию финалов. С финалами у критики особенно много хлопот. И в рассуждениях на эту тему со всей неприглядностью выступает метод определения оптимизма при помощи арифметического подсчета: чего больше — мажора или минора, медленной или быстрой музыки, громкой или тихой. Что осталось бы от оптимизма Шекспира, если бы с такими критериями подходили к его трагедиям?! И если бы трупы Ромео и Джульетты, Дездемоны и Отелло расценивались как неверие в победоносную силу жизни!..

Хочется в этой связи привести строки нашего выдающегося шекспироведа А. А. Аникста: «Шекспир не говорит людям: жизнь хороша потому, что в ней нет зла и бедствий, а человек прекрасен лишь тогда, когда он счастлив. Его драмы полны катастроф: погибают отдельные люди, падают династии, рушатся государства, но в море бед под ударами стрел и пращей судьбы обнаруживается красота и величие человека, победа того, что составляет самую сущность его, победа человеческого духа»¹.

Шостакович не раз завершал свои симфонические полотна музыкой, исполненной мужества, воли, героического подъема (вспомним V, VII симфонии). Эти финалы явились важными, но вовсе не решающими элементами всей концепции; последняя, конечно, определялась общей направленностью произведений, их духом, «голосом автора», который всюду, о чем бы ни шла речь, звучит в его

¹ А. Аникст. Шекспир — народный писатель. Шекспировский сборник. М., 1958, стр. 24.

произведениях как голос гражданина и воинствующего гуманиста. И поскольку это так, композитор никогда не связывал себя одной-единственной композиционной схемой, завершая свои циклы по-разному. При том обостренном ощущении ценности жизни, которое пронизывает собой все трагедийные симфонии Шостаковича, для него, быть может, особенно нужными и в известном смысле особенно радикальными являлись как раз «негромкие» финалы.

Зрелая душа и мысль художника, пройдя сквозь лабиринты многих жизненных «неразрешенностей», устремляется к очень важному, самому обнадеживающему — к неумирающей красоте и доброте истинно человеческого. Ведь в них и только в них свет будущего, оправдание жертв, стимул борьбы; в них и источник глубочайшей веры в жизнь.

Недавно Шостакович вновь с истинно шекспировской силой увлек слушателей (и кажется, на этот раз всех без исключения) в финале XIII симфонии. Хлесткий сатирический «плакат о карьеристах» — на первый взгляд странное завершение глубокой по содержанию симфонии. Странное, если бы не контрастный музыкальный рефрен этой части. Язывительный памфлет композитор сопоставил с необычайной по красоте темой «просветления» — будто звучит голос доброго сказочника, утешителя и провидца. И вокруг «подмостков», где еще разыгрываются «сцены из жизни», начинает вибрировать свет далеких горизонтов, открываются необозримые дали...

Вспоминаю хор недоумений по поводу IX симфонии Шостаковича. Веселость или озорная насмешка (над кем, над чем)? Праздничность или шутовские кунштюки? Что это вообще — стилизация, «маска» или лицо героя? И опять-таки — что за финал?!

Здесь, как и во многих случаях, критиков сбили с толку своеобразие и чисто шекспировская многоплановость произведения. Жизнерадостность первой послевоенной симфонии Шостаковича (1945) проявилась не в форме победной торжественности (в одной из газет ловинку анонсировали как «симфонию победы»), но и не в виде досужего «простого веселья». Композитор избрал комедийный аспект очень типичного для него сложного

содержания. И хотя Шостакович не впервые выступал в этом жанре, IX симфония оказалась крепким орешком для истолкователей.

М. Морозов приводит многочисленные примеры сложной семантики шекспировской речи¹. В одном речевом обороте Шекспир нередко совмещает разные смыслы — и прямой, практически действенный, и косвенный: аллегорический, намекающий или художественно (метафорически) обостряющий слово. Исследователи Шекспира отмечают его столь же богатую систему соединения жанров: трагическое обнаруживается в смешном, умное в «глупом», то есть в комедийно-лицедействующем. Шекспир виртуозно пользовался опосредованной, «вторичной» выразительностью «сцены на сцене» (например, в «Укрощении строптивой»). Он ощущал особенную, острую чувствительность «границ жанра» и умел увлечь зрителя моментами неожиданных переключений, когда, например, в блестящем словесном турнире, в каскаде остроумия начинает просвечивать сердечная взволнованность или когда фантастика, стилизации оборачиваются живой страстью, злободневной конкретностью.

В IX симфонии много подобных сосуществований, переключений, игры на парадоксальных контрастах. Увлекательная «всамделишная» веселость незаметно становится «комедией веселья», где одновременно с бурлящей жизнерадостностью выступает юмор, пародирующий простоватое и банальное. В скерцо — стремительный бег и веселый восторг, свистящий в ушах; но в какой-то неуловимый момент это уже ветер тревоги... Эффектный танец (середина скерцо) дразнит чувственной красотой и одновременно волнует скрытым драматизмом. Величавая сосредоточенность в эпизоде «надгробного слова» (четвертая часть) будто насильно, кощунственно вовлекается в развязно-бойкое, галопирующее движение финала. Здесь опять возникает «комедия веселья»: беззаботность окрашена народным юмором; это кривое зеркало беззаботности, способной в какой-то момент стать идиотизмом бездумности и самодовольной пошлости. И в то же время это стихия истинного веселья, в которой побе-

¹ М. М. Морозов. Избранные статьи и переводы. М., 1954.

ждает увлекательная энергия, романтика молодых сил и надежд.

Перед нами разные грани, разные потенции единого целого; в их живом взаимодействии, в их противоборстве и парадоксальном сосуществовании — реальность «человеческой комедии» жизни... Это отнюдь не идейный комментарий к симфонии (она гораздо богаче и сложнее). Я отмечаю лишь несколько штрихов, которыми хочу подчеркнуть шекспировское у Шостаковича, всегда ведущее его в толщу жизненного материала.

Исследователи давно отмечали «музыкальность» искусства Шекспира. Указывалось, в частности, на родство шекспировской драматургии с законами музыкальной формы.

Отто Людвиг усматривал в построении пьес великого драматурга нечто близкое сонатному аллегро с его контрастами двух тем, разработкой, возвращением первоначального тематического материала (отчасти перевоплощенного) в репризе¹. В такого рода прямых аналогиях есть некоторая натяжка. Но несомненно, что шекспировские драматические контрасты, нарастания и спады напряжения, разрядки, иерархически соподчиненные кульминации, — все это очень напоминает композиции драматических симфоний и сонат.

Этот факт невозможно объяснить только взаимовлиянием искусств, хотя оно всегда существовало и хотя воздействие Шекспира на музыку, особенно в XIX веке, было очень значительным.

Мне кажется, здесь большую роль сыграло глубокое внутреннее родство театра и музыки — двух временных искусств, всегда имеющих дело с жизненным процессом. И театр и музыка учились у жизни законам развития, вырабатывая и совершенствуя в сущности одну и ту же «модель» драматического действия. И то, что становилось художественно правдивым слепком с натуры, что отражало естественное движение

¹ Otto Ludwig. Shakespeare-Studien. Leipzig, 1872.

мысли и чувства, объективно-закономерную связь явлений, оказывалось и наиболее естественным, действенным и для восприятия. Так побеждала и побеждает именно реалистическая драматургия. Побеждает та дальновидная и расчетливая планировка действия, которую Б. Асафьев метко назвал «мастерством на захват внимания».

Следует уточнить мысль о единой драматургической «модели» жизни. Она была и остается единой только в своем отношении к самым общим изначальным закономерностям процессов, к законам природы. Но она постоянно меняется под влиянием нового в жизни и нового в психологии восприятия.

Гайдн и Моцарт были великими музыкальными драматургами. Многие в их искусстве до сих пор служат необходимейшей «алгеброй» композиторской техники. Но уже в начале XIX века подражание этим мастерам оказывалось немощным; по словам Роберта Шумана, оно способно было рождать «лишь жалкие силуэты напудренных париков Гайдна и Моцарта, но без тех голов, на которых эти парики сидели»¹. Шекспиром музыки стал Бетховен. О его дерзком вторжении Шуман писал: «...вскоре появился на горизонте молодой Бетховен, задыхающийся, смущенный и растерянный, с беспорядочно свисающей шевелюрой, с открытой грудью и челом подобным Гамлету, — все дивились на чудака. В бальной зале ему было душно и скучно, и он бросился прочь из нее в темноту, не разбирая дороги, бешено рыча на моду и церемониал, но обходил при этом цветы, чтобы их не помять...»². Бетховен внес в музыкальную драматургию совершенно новые, неведомые до того времени масштабы, совсем иную напряженность, истинно шекспировский пафос больших страстей и могучих характеров.

Но глубокие почитатели Бетховена — Берлиоз и Лист — «шекспиризировали» по-своему, обостряя конкретную образность музыки, расширяя шкалу психологических красок, усиливая драматические контрасты. Чайковский писал в своем дневнике о Бетховене: «Я преклоняюсь перед величием некоторых его произведений, — но

¹ Р. Шуман. Избранные статьи о музыке. М., 1956, стр. 17—18.

² Там же, стр. 34.

я не люблю Бетховена»¹. Автор «Патетической симфонии» создавал свою «модель» жизненной драмы, показав с небывалой еще полнотой процесс развития чувств, глубину скорби и силу романтического порыва.

Разумеется, и в наше время искусство «шекспиризирует» по-новому. Это новое прежде всего отразило современный уровень познания мира. В искусстве новые возможности и новые потребности познания заявляют о себе не менее определенно, чем в науке. В необычайной степени утончилась культура анализа, то есть различения конкретного, дифференцированного, индивидуально-го; в такой же степени повысилась способность к интеграции, синтезу, интеллектуальному обобщению, к восприятию элементов в движении и взаимодействии, то есть в диалектическом единстве. Все это в огромной мере повысило познавательные возможности искусства. Новое обусловлено и тем, что искусство XX века столкнулось с беспримерно сложной проблематикой, с необычайными по напряженности и по масштабу трагедиями жизни, рядом с которыми бледнеют все жизненные прообразы искусства прошлого.

Современное проявление «шекспировского» и имел в виду Асафьев, когда писал по поводу VIII симфонии Шостаковича: «То, что происходит, что свершается в симфониях Шостаковича, — живое отражение гроз и бурь настоящего времени, а сам он, словно шекспировский Просперо, превращает наблюдаемое в звукообразы еще неслыханной наэлектризованности: будто это не музыка, а нервный ток мощной напряженности. В этом и заключена притягательная сила и магия такого искусства...»².

Но пестрое, разноречивое искусство XX века определяет свое отношение к «моделям» жизни очень по-разному. В тех направлениях современной зарубежной музыки, которые культивируют чистую умозрительность, самодовлеющую конструктивность, резко выражена антишекспировская тенденция. Попытка спасти личность от нивелирующего конформизма, освободив ее от этической ответ-

¹ Дневники П. И. Чайковского, 1837—1891. М. — Пг., 1923, стр. 212.

² Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. V. М., 1957, стр. 128.

ственности, эмансипировав ее от человека и человеческого, основана на иллюзии и самообмане¹.

Есть и иной вид иллюзорности, который можно было бы выразить изречением Козьмы Пруtkова: «Хочешь быть счастливым, будь им». А если говорить не шутя — это столь милая сердцу некоторых отечественных эстетиков тенденция принимать чаемое за сущее и укладывать сущее на прокрустово ложе «долженствующего быть».

Для крайне «левых» кругов современного музыкального Запада Шостакович устарел, так как представляется им наивно эмоциональным, субъективным, эмпиричным. Для некоторых из наших музыкальных эстетиков, стоящих по видимости на страже самых высоких идейных принципов, Шостакович в его лучших, типичнейших произведениях слишком психологизирует, ощущает жизнь слишком остро, непосредственно и лично, слишком отдается процессу жизни.

Легко заметить, что критические стрелы, идущие из разных лагерей, попадают нередко в одну цель. А этот «район попадания» — бескомпромиссность и правдивость Шостаковича. В сущности, и тех и других критиков не устраивает антисхематизм его творчества, его неистощимый интерес и приверженность к жизни какова она есть, его художническая этическая ответственность перед людьми, перед миром. наших же мнимых радикалов особенно не устраивает его несклонность подменять реальное «долженствующим быть», его острое ощущение трагического в современности и вся вообще атмосфера типичных произведений Шостаковича — беспокойная, нервно-подвижная, чреватая то вспышками протеста или глубочайшей боли, то взрывами сарказма.

Откуда эта недобрая подозрительность и настороженность к искусству трагического накала? Мне кажется, прав А. Аникст, когда он в связи с проблемой шекспи-

¹ Впрочем, эту тенденцию не следует упрощать. Во многих демонстративно «левых» экспериментах нередко главным (психологически стимулирующим) является напряженность отрицания, движение наперекор, «назло» ленивой инертности и равнодушной лояльности. В таких экспериментах — в их глубоких социально-психологических истоках — есть трагизм неустойчивости, неконтактности человека с миром, и в этом скрыта внутренняя возможность «прорыва» к человеческому, социальному.

ровской трагедии пишет: «Боязнь трагического — типичная черта мещанства. Собственно, она обратная сторона равнодушия к человеческим судьбам. Если мне хорошо, рассуждает обыватель, — значит, никто не имеет права быть несчастливym. Он же полагает, что наличие индивидуальных несчастий — не предмет искусства. Это, дескать, не типично. Но укажите ему на страдания и жертвы столь массовые, что считать их случайностью уже просто невозможно, — и он ответит вам, что не следует расправлять и без того кровоточащие раны»¹.

Оптимизм в борьбе за лучшее будущее человечества, конечно, не имеет ничего общего с иллюзорностью, с идеалом уравниловки и невозмутимости, будто бы свидетельствующих о силе и стойкости. Наоборот, культ иллюзии, вера в магическую силу внушения — неопровержимые признаки внутренней неуверенности. В конечном счете боязнь соприкоснуться со сложной правдой жизни есть капитуляция перед ее реальностью, неверие в возможность познавая управлять жизнью, менять ее основы. Но обыватель близорук. Ему нужна эрзац-правда на потребу дня. Он любит пышно разглагольствовать о будущем, но все его помыслы только о спокойствии и относительной стабильности дня сегодняшнего.

Светлый взгляд в будущее это, между прочим, вера в то, что человек никогда не успокоится, что каждый отвоеванный рубеж явится для него исходной точкой новых атак и битв, а значит, и новых преодолений с их напряженностью, с их муками и радостями. Такова, думается мне, основа для решения вопроса: «быть или не быть» сегодня Шекспиру? Не высокочтимому, изучаемому и прославляемому классику литературы — о судьбе этого Шекспира никто не спорит. Быть ли Шекспиру и «шекспировскому» наших дней?

Об этом труднее всего договориться на языке теоретических споров — уж слишком запутаны некоторые эстетические вопросы. Но это на каждом шагу решает живое искусство, его аудитория, его судьба и роль в жизни поколений. «Шекспировское» продолжает пульсировать в театре, в литературе, в музыке. Оно мощно утверждает себя в творчестве всегда беспокойного Шостаковича.

¹ А. А. Никитин. О «системе» Шекспира. «Новый мир», 1964, № 4, стр. 238.

М. Сабинина

ЗАМЕТКИ ОБ ОПЕРЕ
«КАТЕРИНА ИЗМАЙЛОВА»

Немного об аналогиях

Судьбу этого произведения не сравнить даже с судьбой прокофьевских опер, которые так долго и трудно завоевывали общественное признание. Опера молодого Шостаковича сразу же встретила горячий, заинтересованный прием у публики и прессы, о ней спорили, но ее почти единодушно приветствовали, как блистательное новаторское достижение. А вслед за тем именно она сделалась предметом ожесточенных нападок, «сумбуrom вместо музыки», олицетворением гнилых формалистических тенденций. Понадобилось без малого три десятка лет, чтобы «Катерина Измайлова» воскресла и оказалась одним из прекраснейших шедевров советской музыки.

С многих и разных точек зрения эта опера должна быть названа сочинением этапным. Прежде всего, такова ее роль в творческой биографии композитора. На пути от «Носа», от II и III симфоний она была мощным рывком ввысь, в ней непосредственно предвосхищаются черты стиля зрелого Шостаковича, намечается его излюбленная проблематика и круг образов. И на пути становления советской оперы в целом она была очень крупной исторической вехой.

Опера «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича — как она именовалась в первой редакции — явилась первой настоящей удачей советского музыкального театра. В ней впервые была талантливо и смело разрешена принципиально важная для того периода проблема переосмысления классических оперных традиций и драматургических приемов на основе нового мироощущения, новой образности.

Ранние советские оперы, при всей пестроте их стилистической ориентации (и независимо от уровня профес-

спонального выполнения), тяготели к двум противоположным крайностям: к пассивному, упрощенному использованию традиционных приемов, языковых средств и драматургических схем либо к воинствующему отрицанию классических оперных форм и эстетики. Наиболее характерным выражением последней линии был «Нос» Шостаковича. Весьма примечательно, что в следующей опере, отделенной от «Носа» совсем небольшим промежуток времени — он был закончен в 1928 году, а «Леди Макбет Мценского уезда» начата в 1930 году, — композитор резко переменял творческий курс. На смену условной эксцентриаде и «масочности» пришли поиски жизненной правды, острых психологических конфликтов; а соответственно новым художественным задачам издевательское пародирование традиционных оперных форм — вспомним, например, гротескно утрированные полифонические ансамбли «Носа»! — сменилось интенсивным и обогащенным использованием форм высокоразвитой симфонизированной драматургии. Это был поворот глубоко закономерный, ознаменовавший переход от неумного экспериментаторства к утверждению позитивных творческих принципов.

Для советского музыкального театра начала 30-х годов рождение шедевра Шостаковича было поистине событием громадного масштаба. Недаром С. Самосуд писал, что «со времени «Пиковой дамы» П. И. Чайковского в русской музыке, по моему мнению, не появлялась опера более новая для своей эпохи»¹, а И. Соллертинский заявил, что «по силе музыкально-реалистической убедительности «Леди Макбет» приближается к высшим образцам оперной литературы»², и в свою очередь вспомнил о «Пиковой даме» и «Кармен» Бизе. Да, дистанция между «Леди Макбет» и ее предшественницами, принадлежащими перу других авторов (а также и близкими сверстницами), была несоизмеримой. Суть ее, помимо превосходства

¹ С. А. Самосуд. Опера, которая делает эпоху. В сб. «Леди Макбет Мценского уезда». Изд. Гос. акад. Малого оперного театра, Л., 1934, стр. 18.

² И. Соллертинский. Творческий путь Шостаковича (Там же, стр. 24).

таланта и мастерства Шостаковича, заключалась в прорзорливости, будоражащей перспективности его открытий.

Они не потеряли своей актуальности и по сей день. Сейчас ясно, что «Леди Макбет» содержала в себе множество ценнейших драматургических находок, что весь строй ее — образный, языковой, композиционный — был новым и ярко современным, чего так сильно не хватало подавляющему большинству советских опер, да порой и продолжает не хватать. Тот факт, что эти открытия не были должным образом освоены и приняты на вооружение советской оперой, не умаляет их значения, ибо плодотворное, стимулирующее воздействие «Леди Макбет» было приостановлено насильственно, в результате чего возникла путаница художественных критериев, снижение требований к оперному мастерству. Горькие плоды этой путаницы все еще дают о себе знать, и воскрешение «Леди Макбет», сохранившей как свежесть своего обаяния, так и поучительность композиционных приемов, активно помогает строительству советской оперы, расчистке ее пути.

Есть, однако, и еще один аспект исторического значения «Леди Макбет», обычно остающийся в тени. Дело в том, что в пору своего создания она была своего рода программным боевым выступлением на общемировой оперной дискуссии. Выступлением, обозначившим некоторые черты именно советской оперной эстетики, в противовес наиболее влиятельным тогда новейшим явлениям зарубежного искусства. С кем же и с чем же спорила «Леди Макбет»?

Пусть это покажется парадоксом, но в первую очередь она спорила с «Воццеком» Альбана Берга, тем самым «Воццеком», знакомство с которым в конце 20-х годов произвело такое глубокое впечатление на ленинградскую художественную интеллигенцию, и в том числе на молодого Шостаковича.

Когда возник «Нос», критика связывала его с влиянием «Воццека» и других западноевропейских новинок, и небезосновательно, хотя, в сущности, «Нос» был гораздо большим обязан практике левого советского драматического театра, особенно В. Э. Мейерхольду и его

спектаклю «Ревизор». Сопоставляли с оперой Берга и «Леди Макбет», причем аналогия эта впоследствии использовалась для нападок на оперу Шостаковича: в период, когда едва ли не все зарубежное искусство XX века попало под рубрику тлетворного буржуазного модерна, любая ссылка на Запад воспринималась как серьезная идеологическая ошибка; советская опера вступала в полосу изоляции.

Сегодня не приходится настаивать на антагонизме «Леди Макбет» и «Воццека» только ради защиты оперы Шостаковича. Нет нужды и тенденциозно прикидывать «Воццека», этот выдающийся образец послевоенного европейского экспрессионизма. Однако «Леди Макбет» действительно выдвинула новую, самостоятельную — пусть не вполне зрелую и абсолютно законченную! — концепцию современной оперы, далекую от творческой платформы Берга, равно как и других, менее ярких представителей западного музыкального театра тех лет.

Главным пунктом размежевания разных направлений искусства служит прежде всего отношение к человеку, принятие или отрицание некоего светлого, разумного начала в его индивидуальной и общественной деятельности. Изображение личности как слепого орудия темных биологических инстинктов, столь характерное для многих образцов современного западного искусства, основывается на неверии в возможность нравственного совершенствования человека и борьбы за справедливое социальное переустройство. Именно такова философия «Воццека».

Ничто здоровое, прекрасное, возвышенное не противостоит жестоким уродствам бытия, ни один луч надежды не прорезает сумеречной, давящей атмосферы, царящей в этой опере, — жалкий маленький солдатик Воцтек, затравленный жизнью, не более безумен, чем врач, который его обследует.

Отсюда — и композиционно-стилистические ресурсы «Воццека».

Поскольку композитор хочет запечатлеть болезненный распад психики героев, вполне естественным становится и распад цельного мелодически рельефного тематизма, и исчезновение устойчивых ладо-функциональных тяготений; из оперы уходят вокальные формы как

таковые, опорой музыкальной конструкции делаются свободно трактованные инструментально-симфонические формы, почти нерасчленимые слухом в потоке ритмо-фактурных и гармонических *ostinato*. Короче говоря, «Воццек» во многом отходит от классической оперной традиции. Иное — «Леди Макбет Мценского уезда».

В опере Шостаковича есть объективный реалистический анализ событий и поступков действующих лиц, их отчетливая морально-этическая оценка, есть жгучий пафос социального разоблачения. Если «Воццек», не лишенный своеобразной разоблачительной тенденции и пессимистического «страдательного» гуманизма, в конечном счете внушает мысль о трагической безысходности существования, об извечности насилия и зла, то «Леди Макбет» вершит суровый суд над исторически вполне конкретными носителями зла, над мерзостями мира, сломленного и отошедшего в прошлое.

Напомним, кстати, что Шостакович собирался написать оперную трилогию, посвященную русской женщине в разные исторические эпохи, до революционной включительно: «Леди Макбет» была задумана как первое звено этого цикла, и не удивительно, что в ней сконцентрирована беспощадная критика старого режима. Ее сгущенно мрачный колорит объясняется заданием и социальным адресом, ее идейная направленность действительна и активна.

Трагедия Екатерины Измайловой — это трагедия крупной, незаурядной, одаренной личности, которая в других условиях могла бы найти светлое и разумное применение своим силам. Могла бы, но не нашла, виной чему гнусные, звериные законы окружающей жизни. Характеров подобного масштаба в новой зарубежной опере, стремящейся к нарочитой дегероизации, к показу слабых, ущербных людей, встретить почти невозможно. И примечательно, что композитор всячески акцентирует благородные задатки Екатерины, ее бесстрашие, недюжинную волю, мучительную тоску по настоящей жизненной цели, готовность к большой, самоотверженной любви. Конечно, это уже совсем не та женщина, которая выведена в повести Н. Лескова — черствая, жадная и грубо чувственная, свободная от каких бы то ни было угрызений совести и

страшная в своем животном эгоизме¹. Лесковская Катерина возвышается над окружающими ее людьми только вызывающей смелостью поступков, законченной цельностью своей хищной натуры. Катерина Шостаковича — не хищница, но жертва.

Такое преобразование потребовало пересмотра психологических мотивировок действий Катерины и даже фабульной линии (в опере изъято третье, чисто корыстное убийство — убийство мальчика, наследника капитала Измайловых, совершаемое героиней Лескова, которая как бы вошла во вкус преступления, уверовала в свою полную безнаказанность). Шостакович создал новый, другой персонаж, духовно чуждый героине Лескова. А благодаря этому и возник трагический конфликт оперы, отсутствующий в повести, где нет драмы понапрасну загубленной положительной личности, нет борьбы добра со злом. П. Марков очень точно охарактеризовал отношение композитора к литературному первоисточнику как к «предлогу для раскрытия трагической судьбы русской женщины в условиях застывшего купеческого быта»; в той же статье² он указывает на то, что авторский подход к «Леди Макбет Мценского уезда» и, следовательно, к концепции главного образа был во многом предопределен общим замыслом трилогии — обстоятельство немаловажное. Наделяя Катерину лучшими чертами и стремлениями, свойственными русской женщине, Шостакович, быть может, видел за ее плечами своих будущих героинь, женщин с иной судьбой, чья жизнь далеко превзошла ее жестоко поруганные мечты.

Итак, Катерина — «луч света в темном царстве». Эти знаменитые слова Добролюбова о Катерине из «Грозы» Островского Шостакович, как известно, процитировал в статье «Мое понимание «Леди Макбет»³ применительно

¹ Любопытно, между прочим, что В. И. Немирович-Данченко, ставивший «Леди Макбет», по свидетельству С. А. Ценина, очень не любил сопоставлений оперы с повестью: он рассматривал ее как вполне независимое художественное явление.

² П. Марков. «Катерина Измайлова». «Театральная декада», 1934, январь, № 3.

³ См. сб. «Леди Макбет Мценского уезда». Изд. Гос. акад. Малого оперного театра. Л., 1934, стр. 8 (остальные авторские высказывания приводятся по той же статье).

к своей — преступной все-таки! — героине, дав пищу для бесконечных споров и возражений. Не впадал ли он в роковую ошибку, в непреодолимое противоречие с сюжетом и логикой образа, намереваясь безоговорочно оправдать Катерину? Но, конечно, не следует придавать чрезмерного веса этой декларации автора, в которой присутствует элемент полемического преувеличения, как не следует и буквально понимать сравнение с Катериной Островского. Композитор несколько упрощенно истолковал собственный замысел, а особенно — его реальное художественное воплощение.

Катерина Измайлова лишь потенциально является положительной героиней. Такой она приходит в оперу. Основной конфликт произведения — между нею и средой — протекает как процесс постепенного обесчеловечивания, искажения, фатального раздвоения личности героини. Мятельный протест Катерины, ее борьба за свободу и любовь принимают уродливые, отталкивающие формы и приводят к неизбежной катастрофе. Но она не утрачивает до конца свою живую человеческую душу, совесть. Мотив морального возмездия (вовсе отсутствующий у Лескова), нравственной самооценки пронизывает всю оперу, сопровождая преступные деяния Катерины. Впервые он исподволь возникает уже после убийства свекра, крепнет в картине перед свадьбой (Катерину властно приковывает мысль об убитом муже, она часами простаивает возле погребка!) и в полный голос звучит в последнем акте — на каторге (ариозо «В лесу, в самой чаще, есть озеро»). Этическое начало абсолютно отчетливо выражено в концепции оперы, и внутренние противоречия образа героини служат результатом углубленного, жизненно правдивого психологического анализа, то есть теми противоречиями, без которых нет реалистического образа. Другой вопрос, что Шостакович избирает конфликт наигроушнейший, ситуации чрезвычайные и характер редкой сложности, редкого размаха.

И еще: начало этическое получает мощную опору в собирательном образе народа, страдающего и угнетенного, который оттеняет и поясняет образ Катерины, поднимая ее личную трагедию до высокого социально-исторического обобщения. В финале оперы — на каторге — народ обри-

сован со страстным сочувствием и болью. Здесь композитор прямо обращается к демократическим заветам русской классики, и прежде всего к традиции музыкальных драм Мусоргского. Глубоко национальная природа оперы Шостаковича проявляется здесь особенно полно и открыто.

Для зарубежного искусства данного периода — не только музыкального, но и литературы, драматургии, живописи — довольно типичен обостренный интерес к патологическому, к теневым сферам психики. Типично, в связи с этим, и пристальное внимание к творчеству Достоевского, который впервые рискнул обнажить такие мрачные стороны жизни и язвы человеческой души, каких до него не осмеливались коснуться другие художники. Опера же всегда (вплоть до начала XX века) отворачивалась от всего антиэстетического, уродливого. Но теперь положение изменяется: возникает почти одновременно целая группа произведений, написанных под влиянием манеры психологического анализа, в той или иной степени приближающейся к методу Достоевского. Можно сказать, что если и «Воцтек» косвенно принадлежит к той линии «страдательного» гуманизма в западноевропейском искусстве, которая считала Достоевского одним из своих духовных отцов (в сущности, воспринимая его наследие под специфически ограниченным, произвольным углом зрения), а опера Леоша Яначка «Из мертвого дома» (1927—1928) является первым опытом музыкального воплощения сюжета Достоевского, далеко не случайным в творчестве Яначка, вообще находившегося под сильным влиянием русской литературы, — то Шостакович в свою очередь не прошел мимо Достоевского при прочтении повести Лескова¹. Однако Шостакович, в отличие от большинства западных художников (и подобно Яначку), берет у Достоевского не столько его метод копания в «безднах души», сколько пафос человеколюбия.

Почти по Достоевскому, например, истолкована психология преступления Катерины: Достоевский понимает преступление как темный, зачастую подсознательный

¹ На это совпадение, на близость трактовки темы каторги указывает и Л. Полякова в своей работе «Оперное творчество Леоша Яначка», которая выйдет в свет в 1968 году.

протест против давления среды, как стихийное проявление свободной воли, ложно направленной. Характерен в этом смысле и мотив возмездия, нравственной кары, неотвратимо идущей вслед за преступлением. Достоевским же во многом навеян образ каторги как последнего пристанища людей, достойных лучшей доли. Вспомним строки «Записок из мертвого дома»: «И сколько в этих стенах погребено напрасно молодости, сколько великих сил погибло даром! Ведь надо уж все сказать: ведь этот народ необыкновенный был народ. Ведь это, может быть, и есть самый даровитый, самый сильный народ из всего народа нашего. Но погибли даром могучие силы, погибли ненормально, незаконно, безвозвратно. А кто виноват?

То-то, кто виноват?»¹.

Но Шостакович не довольствуется гневным состраданием. Он показывает и тех, кто виноват, — пусть не всех, не доверху социальной лестницы царской России, — показывает и разоблачает механизм действия власти денег, реакционных бытовых устоев и наглой полицейщины.

Трагедия-сатира

Трагедия-сатира? А может ли вообще быть органичным и художественно убедительным жанровый гибрид, претендующий на объединение полярных противоположностей, тем более в музыкальном театре, где всегда культивировались довольно устойчивые жанровые разновидности?

Поставленный в чисто теоретической плоскости, вопрос этот заводит в дебри нескончаемого спора о постоянных и изменчивых признаках жанра, об их исторической эволюции и возможных ее границах.

Практика же не раз ставила теорию перед самыми неожиданными сюрпризами, особенно в эпохи пересмотра содержания и формы того или иного жанра. И особенно часто — в наше время. Усилившееся стремление оперы к ассимиляции средств извне — от драматического театра

¹ Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений, том третий. М., 1956, стр 701.

и кино, оратории и балета-пантомимы (а на Западе — оперетты и даже мюзик-холла) — представляет собой реальный факт, с которым нельзя не считаться и в котором нельзя не усмотреть некоей объективной закономерности: опера переживает трудный период и вынуждена искать путей реформы, расширения своих ресурсов. (Это относится и к опере советской, несмотря на то, что она находится в сравнительно благоприятных, привилегированных условиях.) Жанровая промежуточность — свойство, в той или иной мере присущее всем наиболее ярким, жизнеспособным явлениям в области современного музыкального театра. Разве не показательно, например, что ни одна из опер Прокофьева не укладывается в привычные жанровые рамки? В «Войне и мире» сочетаются признаки лирико-психологической, интимной драмы и народно-героической эпопеи, в «Семене Котко» перемешиваются бытописание, героика, лирика, юмор, вспышки трагизма и гротеск... Следовательно, вопрос о возможности жанровой гибридизации разумнее всего решать исходя из конкретных художественных результатов.

«Леди Макбет Мценского уезда» хронологически опередила названные оперы Прокофьева, равно как и синтетические опыты многих зарубежных авторов, в том числе Орфа и Стравинского. Но она возникла на волне остроэкспериментальных исканий советского драматического театра. Мейерхольд придавал огромное значение музыкальному оформлению своих спектаклей, их звуковой «партитуре»; в «Ревизоре», например, он стремился использовать музыкальные принципы нагнетаний и спадов ритма, темпа, динамических нюансов, вводил и музыкальные номера как таковые, и шумовой монтаж, и «хоровое» звучание массовых сцен, иногда с выделением «запевалы», и т. д. Не случайно некоторые видные музыкальные деятели, например И. Соллертинский, призывали тогда к созданию новой советской оперы на основе «музыкализации... современного драматического спектакля»¹ и находили предпосылки таковой в спектаклях Мейерхольда и ТРАМа. Для режиссуры Мейерхольда помимо синтетичности приемов были крайне характерны

¹ И. Соллертинский. Проблема «оперного наследия». Журнал «Жизнь искусства», 1929, № 19, стр. 10.

внезапные переходы от трагизма к грубому бурлеску, сложное сочетание взаимно противоречивых планов, то есть трагического и сатирического. А одновременно с «Леди Макбет» Шостакович сочинял музыку к «Гамлету» в постановке Н. Акимова, где режиссер, весьма вольно «переработав» сюжет Шекспира, перевел многие трагические ситуации в гротескно-буффонные.

Акимовский «Гамлет» — по замыслу во многом порочный — интересен не сам по себе, а в связи с надолго пережившей его на редкость талантливой музыкой Шостаковича. Симфоническая сюита ошеломляет лобовым столкновением хлестких, грубовато-банальных образов (номера «Танцевальная музыка», «Охота» и т. д.) с серьезными, высокотрагическими («Реквием», построенный на теме *Dies irae*, «Ночной дозор», перекликающийся с траурным маршем из финала IV симфонии Шостаковича). Отголоски подобного метода, имеющего, очевидно, достаточно широкую и сложную творческую базу, можно найти и в «Леди Макбет».

В эти годы Шостакович часто обращается к эстетически низшим слоям бытовой музыки — популярная уличная и эстрадная песенка, модный танец и так далее — то с целью пародийного осмеяния обывательщины, то как бы смакуя их наивную банальность. Его немало порицали за всеядность, за невзыскательность вкуса. В сущности же, речь должна была идти о сознательном снятии эстетических разграничений, канонизированных академической традицией, о разведке в новых пластах интонаций, еще не освоенных Искусством с большой буквы. Эта разведка и подготовила рождение нового, оригинального мелодического языка зрелого Шостаковича. Но в ранний период творчества и в этом, и в некоторых других направлениях композитор действует с апатирующей смелостью, с явной склонностью к художественному парадоксу. В опере «Нос» или в тетради «Афоризмов» (1927) парадоксальность возведена в некий самодовлеющий принцип, эффект зачастую извлекается из пародийного несоответствия жанра и его конкретного наполнения, знакомого приема — и его неожиданной, «обратной» выразительности в данном контексте. В «Леди Макбет» такие эффекты уже играют подчиненную, вспомогательную роль, компо-

зитор прибегает к ним только там, где хочет как можно острее подчеркнуть сатирическое отношение к образу.

Подзаголовок оперы с вызывающей прямоотой указывает на двойственность ее состава. Каковы же заключенные в ней элементы сатиры, какое музыкальное воплощение они получают и как взаимодействуют с линией развития трагического конфликта?

Прежде всего, сфера сатирического в «Леди Макбет» содержит много внутренних градаций. Один ее полюс — прямое разоблачение, осмеяние посредством карикатурной гиперболизации какой-либо выпукло-характерной черты образа. Естественно, что сюда относятся преимущественно образы эпизодические, исчерпываемые беглой зарисовкой. Таков Священник, который ради чаемого вознаграждения цинично закрывает глаза на странные происшествия в доме Измайловых, — его полностью очерчивает песенка в характере пошловатой шансонетки («Ох, уж эти мне грибки»), вопиюще неуместной в устах духовного пастыря, тем более в трагической ситуации, над телом умершего старика. Таков и невежественный, бессвязно лепечущий с перепугу Учитель, пойманный полицейскими в качестве нигилиста. Таков, в общем, и собирательный образ полицейских как стаи наглых, тупых и жадных паразитов, усердно рыщущих в поисках богатой поживы. Но их характеристика — случай особый, и к ней мы еще вернемся.

На другом полюсе — на рубеже между трагедией и сатирой — стоят образы Бориса Тимофеевича Измайлова и приказчика Сергея, возлюбленного Катерины. Это персонажи резко отрицательные, композитор, по собственным словам, стремится «донага разоблачить их», и элемент сатирический входит в самую плоть их характеристики. Однако тут Шостакович не пользуется афористическим сгущением характеристики до одного броского штриха, а идет путем последовательного анализа. Условно-заостренные детали образа сочетаются с непосредственно описательными, раскрытие психологического подтекста — с авторским комментарием, «остраннением» изображаемого. В принципе сходный метод характеристики, который можно назвать реалистическим гротеском, так как он уживается с глубокой жизненной

достоверностью характера, мы встречаем в «Семене Котко» Прокофьева — бывший фельдфебель Ткаченко, в «Войне и мире» — Наполеон. Корни же его — в творчестве Мусоргского и Гоголя.

Сергей из «Леди Макбет» до времени носит маску приятной «галантерейности», играет перед Катериной роль человека благородного, чувствительного. И мелодии, вкладываемые композитором в его уста, тоже приятно сентиментальны и вкрадчивы до времени (если не считать сцены издевательства над Аксиньей во второй картине — там Катерина его не слышит). Упоенный властью над Катериной и положением хозяина, он начинает понемногу показывать свое истинное лицо. Но только в последнем акте, на каторге, его образ достигает полной завершенности: он глумится над Катериной с утонченной жестокостью садиста, подло топчет в грязь и ее самое, и ее уже бесполезную для него любовь и цинично признается своей новой пассии — Сонетке, что только из корысти связался с купчихой... Согласно постепенному демаскированию внутренней сути героя меняются способы его изображения.

Сперва (в третьей картине) преобладают разные оттенки лирического высказывания — игривые намеки, полупризнания, потом настоячивость уверенного в себе соблазнителя; здесь обильно используются типичные интонационные формулы сердцепипательного бытового романса-песни (например, на словах «Хозяйская дочь за меня не пойдет»), вальса («Ну, скажем, был бы у вас предмет...»). Ироническая оценка лирики Сергея проявляется не просто в выборе интонационных источников — и в партии Катерины, да и во всей ткани оперы интонации бытового происхождения очень распространены и не противопоставляются более высоким, «очищенным» оперным интонациям; известное различие закреплено лишь за жанровыми приметами новейшего, городского — и старого, крестьянского фольклора: последние сберегаются для финального хора каторжан и отчасти растворены в проникновенно драматических эпизодах партии Катерины. Неискренность речей Сергея ощутима, во-первых, благодаря нарочитой тривиальности оборотов, а во-вторых, благодаря контрасту между мелодикой и ритмом, гармонизацией, инструментовкой. Романсовые и вальсовые ин-

тонации, как правило, наложены на развязный ритм польки, скерцозный характер оркестрового сопровождения придает им специфическую, двусмысленную выразительность. К концу оперы, в дуэте с Сонеткой, скрытая ирония выходит наружу, и все музыкальные средства воздействуют параллельно: бесстыдно «канканирующая» мелодия, разухабистые синкопы.

Образ старика Измайлова построен иначе и еще более сложно. Он складывается из ряда остроконтрастных звеньев, причем резкость переходов сама по себе служит фактором характеристическим, рисуя противоречия в психологии и поведении этого человека, необузданную сварливость его нрава. Фигура по-своему крупная, Борис Тимофеевич воплощает в себе всю мерзость провинциального купеческого мирка, с его деспотическим семейным укладом, угрюмым скопидомством и воинствующим ханжеством. Строгий блюститель обычаев и «чести рода», сам-то он не ведает никаких моральных устоев, патриархальные, домостроевские повадки прикрывают нутро грязного распутника. Борис Тимофеевич — первый и главный антагонист Катерины, именно он провоцирует ее на бунт, на преступление. Катерина еще только томится от одиночества, скуки и безделья, а свекор уже подозревает ее в неверности мужу, донимает унижительной слежкой и попреками, оскорбляющими ее женское достоинство. (Зиновий Борисович — человек слабый, зависимый от воли отца и подражающий ему, поэтому в опере он занимает сравнительно немного места.) Отсюда и укрупненная, развернутая экспозиция образа Бориса Тимофеевича, идущая параллельно экспозиции образа Катерины. Их противопоставление и создает завязку трагедии¹.

¹ Я не вполне согласна с В. Бобровским, который сравнивает образы Катерины и Сергея «с двумя основными сонатными темами» и считает, что их совместное развитие и образует «экспозицию» в пределах первого действия (см. статью «Симфоническая опера». «Советская музыка», 1964, № 4, стр. 47). Если угодно, образ Сергея можно приравнять ко второй побочной партии, в дальнейшем развитии частично замещающей первую; но только частично, потому что все-таки образ Бориса Тимофеевича лежит на главной оси конфликта — от него проходит отчетливая линия связи к образу полицейщины, разрастающемуся в третьем действии, и ко всей группе образов зла вообще, включая и самого Сергея.

Партия Бориса Тимофеевича — самый показательный пример колоссального разнообразия и тонкой дифференциации приемов сатирического разоблачения. Значительный удельный вес в ней получают приемы обобщенного гротеска, родственные тем, какие применяются Шостаковичем для воплощения образов зла в его зрелых инструментально-симфонических произведениях. Такова лейттема, сопровождающая Бориса Тимофеевича в первой картине. Один из ее мотивов (в трансформированном виде проникающий и в сцену появления призрака Бориса Тимофеевича в пятой картине) почти тождествен второму мотиву главной партии из финала фортепианного трио ор. 67. В свою очередь, первая половина лейттемы интонационно близка побочной партии финала трио — этому «инфернальному танцу» (определение Л. Мазеля), танцу смерти. Можно проследить множественные нити, связывающие музыкальный образ Бориса Тимофеевича с кругом фатальных, зловеще механических и агрессивных тем Шостаковича, подобных «теме нашествия» из VII симфонии. Сугубо индивидуальным признаком лейттемы служит ее очень медленный темп, необычный для тем данной категории, быстрых или умеренно быстрых, — здесь темп *Largo* отвечает степенной, тяжелой старческой поступи, хотя уже импульсивные подскоки мелодии на малую нону вносят элемент тревожного беспокойства, нарушающий эту внешнюю степенность:



Два проведения лейттемы начинают и замыкают сцену Бориса Тимофеевича и Катерины в первой картине — его

первый выход¹. Внутри же сцены, которая насыщена внезапными перебоями и представляет собой сплошную цепочку тесно спаянных, но разнохарактерных фрагментов, возникают и два таких, которые можно считать производными ритмо-мелодическими вариантами основной лейттемы:

2а [Moderato]

И за-чем те-бя мы взя-ли в дом та-ку-ю?

Го-во-рил я сы-ну: „Не же-нись на Ка-те-ри-не!“

6 Allegro

Ра-да бы ка-ко-го-ни-будь мо-лод-ца под-це-пить

да гу-лять с ним, над му-жем на-сме-ха-ясь.

В обоих случаях темп ускорен — Борис Тимофеевич набрасывается на Катерину с ожесточенными попреками. И тут, между прочим, меняется жанровое наклонение лейттемы: оба фрагмента приближены к складу лихой плясовой песни-прибаутки, недоброй и дразнящей (на этот жанр опираются многие сатирические песни Мусоргского, например «По грибы»).

Здесь же вводится и контрастный эпизод, кажется совсем «всерьез» поданный, — Борис Тимофеевич горько сетует на то, что нет у них в семье «наследника капиталу и купеческому славному имени». И впрямь, купец Измаилов вполне искренен в этой своей скорби, в заботе о продолжении рода. Потому ни единый штрих не разбивает торжественно-печальной выразительности этого фрагмента: благородная патетическая мелодия в с-moll, гармони-

¹ Примечательно, что в новой редакции оперы оба проведения этой лейттемы расширены вдвое путем варьированного повторения. Очевидно, композитор стремился к более отчетливой ее слуховой фиксации в качестве исходного зерна характеристики.

зованная мерными аккордами, плавно движется крупными длительностями, лишь контекст — мгновенность переключения к злобным окрикам — придает ему сатирическую окраску.

Дополняют экспозицию образа Бориса Тимофеевича сцена проводов сына, когда он требует, чтобы Катерина на коленях поклялась в верности мужу, и сцена его появления во второй картине, показывающая его тираническое, грубое обращение с работниками. Но во весь рост образ его встает, пожалуй, только в большой монологической сцене, которой начинается четвертая картина. Здесь углублены и мрачно-трагические, почти величавые черты портрета (например, траурные аккорды оркестрового вступления к картине, вновь появляющиеся в сцене отравления Бориса Тимофеевича, которые отдаленно связаны с его лейтмотивом; начало монолога, тонально и интонационно перекликающееся с уже упоминавшимся «скорбным» фрагментом из первой картины — ср. [25] — [26] и [196]), и злобная насмешливость, и необузданная властность. Однако тут обнажаются и тайные, тщательно скрываемые пружины его поведения — сластолюбие, похотливое влечение к красавице невестке. Борис Тимофеевич погружается в воспоминания о своей бурной молодости, и музыка сразу приобретает буйный, разгульный характер. Разгоряченный соблазнительными картинами прошлого, он видит свет в окне у Катерины и загорается желанием пойти к ней. И тут происходит прорыв совершенно новых и неожиданных для данного образа ритмоинтонаций — бравурного вальса, стихии этакой шикарной, ресторанной музыки. Да, это эффект неожиданный, отчасти основанный на парадоксальном несоответствии ситуации темному колориту сцены, но тем острее его разоблачительная острота: изнанкой патриархальных купеческих обычаев был самый бесшабашный чадный разгул, прожигание капиталов, и богатый Измайлов мог соприснохнуть с роскошью «ресторанной цивилизации».

Следующая фаза, естественно подготовленная предыдущей, — ревнивое бешенство Бориса Тимофеевича, обнаружившего, что он опоздал: Катерина слюбилась с приказчиком. Именно ревность, больше, чем месть за сына,

вдохновляет его на самоличную зверскую расправу с Сергеем, удешевляет его старческие силы и гнев. Отведя душу, он уже не прочь заключить перемирие с Катериной и подхваливает ее за мастерски приготовленные грибки. Но для той уже не осталось выхода, она должна спасти Сергея от истязаний.

Сложны, каждый на свой лад, и такие относительно второстепенные образы, как Зиновий Борисович и даже Задрипанный мужичок. Последний не лишен внутренней диалектичности, к разоблачению его забубенной аморальности примешивается доля авторского сочувствия¹. Он мягок, впечатлителен, податлив, готов откликнуться на просьбу, судя по его коротким репликам во второй и четвертой картине. В шестой картине он появляется во хмелю, одержимый пьяным весельем, лихорадочным стремлением раздобыть еще вина и завистью к счастливчику — Сергею, который тоже был гол и нищ, а теперь «может в водке купаться». Показательно для композиционного строения «Леди Макбет», что и разудалая плясовая песня Задрипанного мужичка не имеет простой куплетной структуры, столь естественной для этого жанра, содержит в себе интенсивное мелодическое развитие, непрерывно обогащается новыми либо вариантно преобразованными интонациями.

Партия Зиновия Борисовича распадается на две половины: эпизод в конце первой картины (известие о беде на мельнице, проводы) и неожиданное ночное появление — в пятой, то есть до и после преступления Катерины. Понятно, что поведение Зиновия Борисовича, получившего весть об измене жены и скоропостижной смерти отца, должно быть другим, чем в первой картине. Но интересно, что, рисуя этот в общем малозначительный персонаж, Шостакович не ограничивается характеристикой любовой, однолинейной или чисто ситуационной, а меняет метод подачи образа, ракурс его освещения. В первой картине использован прием утрирования тех выразительных

¹ Шостакович пишет о нем: «Это настоящий беспробудный русский пьяница, который в силу условий лишен твердых моральных устоев... Это тип своеобразный, может быть наследник Гришки Кутерьмы». Цит. сб. «Леди Макбет Мценского уезда», стр. 9.

средств, которые некогда верой и правдой служили для передачи больших, настоящих чувств, но скомпрометированы слишком долгим и назойливым употреблением¹. Чувствительность и красивость интонаций Зиновия Борисовича в сцене прощания с Катериной доведены до предела, причем их еще усиливает элегическая, романсовая фактура оркестрового аккомпанеента, подчеркнутая элементарность гармонизации, благородная экспрессия *cis-moll'*ной тональности. «Квакающие» глиссандо меди, по временам громко звучащие в басовом регистре (на словах Бориса Тимофеевича — «Клятву! Клятву!»), обозначают вмешательство старого Измайлова, и патетика сцены быстро идет на убыль, вытесняясь трагикомическим фарсом: Зиновий Борисович, только что трогательно просящий Катерину «не забывать его», внимательно прислушивается к циничным предупреждениям отца и тотчас соглашается с ним. Однако и коротенького сентиментально-элегического фрагмента достаточно, чтобы рельефно запечатлеть героя как существо мелкое и пошлое.

В пятой картине из пародийно-лирического амплуа (разумеется, к драматургии «Леди Макбет» понятие амплуа совершенно неприменимо в его узком, точном смысле) Зиновий Борисович переходит на амплуа среднее между жанрово-характерным и драматическим. Он является как мститель, оскорбленный супруг и хорохорится, допрашивая Катерину, а потом угрожая наказать ее. Но возбужденный дуэт-скороговорка с Катериной напоминает скорее о сварливой мелочной перебранке, нежели о подлинном драматическом столкновении. И не случайно этот дуэт сродни скерцозным эпизодам ворчливых попреков Бориса Тимофеевича из первой картины, а не сценам разоблачения и порки из четвертой: разгневанный старик Измайлов гораздо страшнее и сильнее сына.

Не отклонились ли мы от прямого ответа на вопрос о собственно сатирических элементах оперы? Не совсем так, потому что специфичность драматургии «Леди Макбет» заключается как раз в тесном взаимопроникновении

¹ Тут можно провести частичную аналогию с пародийным применением оперных реминисценций в «Любви к трем апельсинам» Прокофьева — интонаций ламенто у Короля Треф, арии мести — у Клариче и Леандра и так далее.

и переплетении разных, нередко противоположных приемов и средств, а порой и в подмене их обычного назначения. Сатирическое начало присутствует в характеристике всех без исключения отрицательных персонажей. Но чаще всего мы имеем дело с сложно опосредованным применением сатирических приемов. Например, до жути острый момент полного саморазоблачения Бориса Тимофеевича в четвертой картине несомненно есть сатирическая кульминация образа, однако она осуществлена с помощью блестящего венского вальса, то есть жанра, связанного с жизнерадостной поэтической лирикой, а не с мрачным юмором. Иногда сатирическое освещение образа или ситуации достигается мимолетным контрастным «перебоем» — глиссандо медных инструментов в сентиментальной элегии, саркастический смех работников в патриархально-чинной сцене проводов хозяина; здесь же хор-плач, традиционный по тексту («Зачем же ты уезжаешь, хозяин?.. На кого ты нас покидаешь?»), окарикатурируется живым, почти танцевальным движением мелодии. И так далее. Во всех этих случаях гротеск не обособлен, а соподчинен. Обособляется он однажды — в седьмой картине оперы, происходящей в полицейском участке.

В седьмой картине полностью исключены и психологический анализ, и локальные бытовые приметы, очень сильные в остальных картинах оперы благодаря обильному растворению жанрово-бытовых ритмоинтонаций. Исправник, лихо распевающий в сопровождении дружного хора полицейских куплеты о том, что «в просвещенный нынешний наш век жить без полицейских не может человек», что «жалованье скудно, брать же взятки очень трудно» — это уже ситуация чисто буффонная, опереточная. Музыкальное ее решение по общему духу, выбору интонаций и конструкции приближается к каскадным опереточным куплетам; подобной нарочито примитивной формы нет, да и не может быть нигде больше на протяжении оперы. Между тем данная картина обрамлена напряженно-драматическими событиями: в конце предыдущей Задрипаный мужичок нашел труп Зиновия Борисовича и скоро прибежит в участок поднять тревогу, в следующей картине полицейские ворвутся на свадьбу и арестуют новобрачных...

Хотел ли Шостакович как можно острее разоблачать гнилость, продажность и аморальность самого правосудия, марионеточность его облеченных властью карать и миловать представителей? Так или иначе, введение открытой, оголенной сатиры (тут вспоминаются памфлеты Салтыкова-Щедрина), диктующее и оголенно-условную манеру постановочного решения, дает поворот, не подготовленный драматургией предшествующих картин (в дальнейшем эта линия тоже не получает развития). Поворот этот несколько разбивает синтетический, но по-своему цельный облик оперы. И даже тот факт, что путем тонкой мотивной «работы» и тематических сцеплений седьмая картина объединена со сквозным развитием симфонического конфликта, слабо влияет на результат.

Симфонизированная драматургия

О принципах построения партитуры «Леди Макбет» Шостакович писал: «Музыкальное течение идет без прерыва, обрываясь лишь при окончании каждого акта, и возобновляется в следующем, идя не по маленьким кусочкам, но развиваясь в большом симфоническом плане. ...Музыкальные антракты, которые имеются между второй и третьей, между четвертой и пятой, между шестой и седьмой и между седьмой и восьмой картинами, являются не чем иным, как продолжением и развитием предыдущей музыкальной мысли и играют очень большую роль в деле характеристики происходящих на сцене событий»¹.

В этих словах автора сформулированы основные свойства композиционного замысла оперы: симфонизация, опирающаяся на интенсивную, неослабевающую разработку тематического материала. Антракты служат узлами симфонического действия и продвигают его вперед, они как бы обобщают отдельные этапы развития конфликта, концентрируя ведущие тематические образования и переплавляя их в зависимости от драматургической функции

¹ Д. Шостакович. Мое понимание «Леди Макбет». Цит. сб. «Леди Макбет Мценского уезда», стр. 7.

и главенствующей идеи данной картины, данного акта. Добавим, что аналогичную, хотя более локальную, роль играют оркестровые интродукции, интермедии и заключения, имеющиеся во многих картинах. Отсюда становится очевидной колоссальная выразительная нагрузка оркестра вообще. По меткому определению Б. Асафьева, в «Леди Макбет» — «не оркестр, а нервная система с тончайшими рефлексам»¹. В самом деле, оркестровая ткань реагирует на мельчайшие нюансы сценического действия, одновременно отражая и внешний ход событий, и их психологическое содержание, отзываясь на любую деталь текста. Но не острота реакции является ее важнейшим отличительным признаком. Оркестр Прокофьева, при не меньшей нервной отзывчивости (и еще большей насыщенности живописно-изобразительными, «ситуационными» элементами), никогда не эмансипируется до значения «катализатора» конфликта, истолкователя событий, поднимающегося над ними и несущего авторский комментарий к ним, как это происходит в «Леди Макбет».

Непрерывность и огромная интенсивность симфонического развития имеет своим прямым следствием отсутствие замкнутых лейтмотивных характеристик, закрепляемых в качестве постоянного образного эквивалента за отдельными персонажами оперы. Конечно, последовательное применение лейтмотивов такого рода — редкость в оперной драматургии XX века, и Вагнер едва ли не до дна исчерпал его возможности. Прокофьев, например, обычно пользуется ими либо как вспомогательным средством — для обрисовки второстепенных, эпизодических персонажей, либо как частью, как наиболее выпуклой и запоминающейся деталью портрета, в состав которого входят многие другие слагаемые; постоянна и отчетливо индивидуализирована у него лишь общая интонационная сфера каждого музыкального портрета. У Шостаковича же музыкальные характеристики не только подвижны, обогащаются новыми тематическими элементами в процессе своего развития, но и вступают между собой в интонационный обмен, в сложное взаимо-

¹ Б. В. Асафьев. О творчестве Шостаковича и его опере «Леди Макбет». Цит. сб. «Леди Макбет Мценского уезда», стр. 30.

действие, нередко основанное на полярных образных перевоплощениях тематизма. Подобный принцип, как известно, чрезвычайно широко распространен в драматургии инструментально-симфонических сочинений Шостаковича (вспомним, например, метаморфозы, претерпеваемые лирическими темами в разработочных разделах первой части и скерцо юношеской I симфонии, или рождение злого марша из меланхолической темы главной партии первой части — в V симфонии) и совсем не типичен для симфонизма Прокофьева. У обоих художников особенности оперного и инструментально-симфонического мышления тесно взаимообусловлены, причем для симфонизма Прокофьева так же показателен приоритет театрально-живописного повествования, разворачивающегося через удержанные образные контрасты, как для оперы Шостаковича — приоритет обобщающей симфонической идеи, обнаружение острейших внутренних контрастов в едином образе и скрытого единства — в контрастном.

Образ Катерины Измайловой — великолепный пример музыкальной диалектики. «Весь музыкальный язык Екатерины Львовны призван выполнить задачу всяческого оправдания этой преступницы... Другого положительного героя или персонажа в опере нет», — пишет Шостакович. Но можно ли делать отсюда вывод, что партия героини не имеет абсолютно никаких точек соприкосновения с интонационным «комплексом» зла? Или, следовательно, музыкальный язык остается нейтральным к ее поступкам и сохраняет свою красоту и человечность, скажем, в момент, когда она с мстительным торжеством наблюдает за агонией Бориса Тимофеевича или глумится над мужем, которого задумала убить? В конце концов это было бы нарушением правды искусства, и, на мой взгляд, композитор его не совершил. Концепция произведения не укладывается в примитивную схему «положительное — отрицательное», как не укладывается в нее большинство шедевров реалистической драматургии.

В натуре героини, безусловно, преобладают добрые задатки. А живет и рассуждает она по мерке той самой низменной среды, гнету которой противится всеми силами: со своими противниками она, так сказать, вынуждена объясняться на языке этой среды. Катерина, отдающаяся

своим мечтам, погруженная в чувство, и Катерина действующая, — обороняясь или дерзко нападая, — неодинаковы. Внутреннее «я» героини несравненно чище и благороднее ее поступков, хотя последние отражают закономерную для сильной личности реакцию протеста, самоутверждения. В результате образ ее как бы раздвигается на две неравные части, развивается в двух плоскостях. Первую, гораздо более весомую, можно условно определить как интимно-лирическую, глубинную, вторую — как конкретно-бытовую, объективную.

Раздвоение это намечается в первой картине оперы: трогательная печаль, теплота и женственная мягкость начального ариозо «Ах, тоска какая» до некоторой степени диссонируют с вызывающими репликами в сценках со свекром. Поначалу это не более чем внутриобразный контраст, мятежные вспышки характера, еще не пробудившиеся к действию. В дальнейшем, по ходу развития сюжета, контраст заостряется и перерастает в трагический конфликт, испепеляющий душу Катерины. Поэтому ось главного симфонического конфликта оперы пересекает сердцевину образа, и музыкальная характеристика Катерины одним своим краем соприкасается с интонационной сферой зла¹. Но об этом речь будет впереди.

Музыкальное оправдание Катерины композитор осуществляет показывая исключительную глубину и яркость ее переживаний, способность к всепоглощающей любви, муки ее совести. Оправдывает необычайной красотой и искренностью мелоса, его чисто русской задумчив-

¹ В этом пункте я несколько расхожусь с большинством критиков, писавших об опере. Излишне категоричны были и мои утверждения о том, что музыкальный образ Катерины «насквозь лиричен» и что философия ее характера «не до конца убедительна», высказанные в книге о симфонизме Шостаковича («Симфонизм Шостаковича. Путь к зрелости». М., 1965). В. Бобровский рассматривает образ Катерины как этически одноплановый и видит «основное противоречие оперы» в контрасте между сценическим действием, «конкретными фактами» сюжета и возвышенностью музыки, выражающей глубокие человеческие переживания (см. статью «Симфоническая опера» в журнале «Советская музыка», 1964, № 4, стр. 47). Но наряду с «музыкой переживания» в опере очень много «музыки представления», тесно связанной с перипетиями сценического действия и даже с гротескно-сатирическим отчуждением изображаемого!

ной напевностью. Таковы и ариозо «Ах, тоска какая», сочетающее интонационные обороты лирического бытового романса и народной колыбельной песни, и романс «Я однажды в окошко увидела», развертывающийся в драматическую оперную арию-монолог, и лирические эпизоды из сцены в спальне (пятая картина). Таковы же и захватывающие эпизоды объяснения с Сергеем в четвертом акте, и потрясающее трагическое ариозо «В лесу, в самой чаще». Между ними нет прямых тематических перекличек, но есть определенная интонационно-стилистическая близость и вместе с тем, по верному наблюдению В. Бобровского¹, — стремительное развитие «по круто восходящей спирали», направленное к трагедийным высотам. Соответственно шаг за шагом усложняется и жанровая природа лирических высказываний Катерины, уменьшается удельный вес интонаций, непосредственно связанных с городской песней-романсом, в пользу более сложного, индивидуализированного синтеза песенности и оперной драматической декламационности.

К тому же кругу принадлежит и ариозо «Много вы, мужики, о себе возмечтали» из второй картины, небольшое по протяженности, но необычайно важное для понимания характера героини. Вот где она, гордо распрямляясь, чтобы отстоять поправленное женское достоинство, на миг делается похожей на ту русскую женщину, воспетую Некрасовым, которая «коня на скаку остановит, в горящую избу войдет»! В Катерине дремлют не меньшие силы. Ариозо дает почувствовать, как страстно они рвутся наружу, как завидует Катерина, окруженная сытым довольством, доле тех баб, которые своим трудом кормят семью, бьют врагов на войне и отдают жизнь «за мужей да за милых своих». Собственно говоря, все это обещано начальным ариозо героини («Ах, тоска какая»), но здесь Катерина высказывается более полно, прямо и открыто, быть может потому, что смутно встревожена встречей с Сергеем и инстинктивно пытается защитить себя от мелкого посягательства, облагородить его отношение к ней как к женщине. Не случайно в двух названных ариозо есть мелодические попевки вариантно-сходные, общие прин-

¹ См. цит. выше статью, стр. 46.

ципы ритмической и ладо-гармонической организацией (примечательна, например, роль тоники-доминантовой квинты с заполнением, опевание минорной терции, обостренная выразительность натуральной VII ступени и т. д.):

3а [Allegretto]
p cresc.



Мно-го вы, мужи-ки, о се-бе воз-меч-та-ли.



Ду-ма-е-те, вы и силь-ны, толь-ко вы и храб-ры, толь-ко

б [Moderato]
p



Воз-дух на дво-ре ве-сен-ний.

Не случайно опять-таки возникновение аналогичных попевок в предпоследнем ариозо «Нелегко после почета да поклонов» — тут как бы подводится скорбный итог и мечтания Катерины, и ее бесполезным жертвам (ср. [12] — [13], [97] — [100] и [462]).

Весь этот материал, воплощающий основное эмоциональное содержание образа Катерины, несмотря на его локальную жанровую и индивидуально-характеристическую конкретность, можно сопоставить с наиболее проникновенными, возвышенными и по-русски распевными страницами творчества Шостаковича, наподобие Largo из V симфонии, интермеццо из квинтета или первой части фортепианного трио. В опере же ему сродни только страницы, посвященные образу страдающего народа, то есть финальный хор каторжан. За этим музыкальным родством скрывается весьма глубокая идея: в последнем акте личная драма Катерины входит в «большой круг», становясь частицей трагедии народной, здесь обозначаются ее социальные корни. Оправдание героини логически завершается слиянием ее личной судьбы с судьбой тысяч подобных ей искалеченных людей.

Хор каторжан имеет достаточно сложную, комплексную интонационную природу. В нем соединяются черты старинной суровой эпической песни, песен бурлацких и молодецких, песен каторги и ссылки. Вместе с тем в запеве Старого каторжанина налицо и черты оперного монолога — декламационная гибкость мелодии, хроматизмы, интенсивность гармонии. У Катерины же и в пределах четвертого акта преобладает лирико-драматическое влияние, а следовательно, стилистические признаки оперной и песенно-романсовой лирики. Однако интонационную общность между ними заметить нетрудно. Особенно бросается в глаза тождество скорбных малотерцовых оборотов, предваряемых нисходящим квартовым скачком, — совершенно таких, какие встречались в партии Катерины начиная с первого ариозо; сходно трактуется выразительность «вольных» октавных и квинтовых оборотов, столь типичных для русской народной песни (см., например, [446] и [447]). Таким образом, интонационная общность главных звеньев партии Катерины и финального хора основана на общности их истоков — русской народной песенности — и на близости внутреннего философско-психологического подтекста.

Вторая, контрастная линия развития образа Катерины складывается из более мелких драматургических ячеек, чем первая. В двух начальных картинах это всего лишь отдельные реплики. Напевая залихватскую песенку («Светит ли солнце или гроза бушует, мне теперь все равно» — [17]), Катерина дразнит лютого свекра, намеренно провоцирует его на ссору, а после его расприжения приготовить отраву для крыс озлобленно бормочет: «Сам ты крыса». Конечно, решимость убить Бориса Тимофеевича созреет в ней только под влиянием острого аффекта, вызванного жестокой расправой над Сергеем, лихорадочного стремления во что бы то ни стало спасти возлюбленного. Но штрихи, рассеянные в первой и второй картинах, пророчествуют: женщина, в которой глухо бродят такие стихийные силы, может оказаться в их власти.

Любопытнейший и во многом ключевой момент — выход Катерины во второй картине. На ее словах: «Отпустите бабу! Рады над бабой поиздеваться!» — появляется

тема, которая в дальнейшем приобретет значение лейтмотива грубого насилия, бесстыдного цинизма:

4 Allegretto



Но почему же композитор впервые вкладывает ее в уста Катерины? Да еще перед благородным драматическим ариозо «Много вы, мужики, о себе возмечтали»?

Вероятно, разгадки следует искать и в драматургической функции данной картины и в конкретной сценической ситуации — картина в целом рисует разгул низменных инстинктов: только так умеют развлекаться эти люди, охмелевшие от весны, возбужденные беззащитностью Аксиньи и подстрекательством Сергея. Катерина и сама возбуждена, в ней просыпается «бес» искушения, она бросает вызов манящей опасности. Ариозо — декларация смелой и еще свободной воли; в сценке рукопашной борьбы с Сергеем Катерина уже покоряется наваждению. На животное, физическое влечение Сергея она готова ответить чистой и трепетной любовью — подарком в оркестре звучат томные и нежные переливы виолончели, аналогичные тем, которые зазвучат в конце ее монолога («Я однажды в окошко увидела» из третьей картины (и предвещающие страстное виолончельное соло из любовной сцены в спальне, картина пятая).

А тема, которая была условно названа «темой насилия», преобразившись в гротескно-механизированный дьявольский пляс, пронизывает антракт к третьей картине. Тут она приобретает напористый, откровенно недобрый, угрожающий характер, причем ее заглавная ритмоинтонация (синкопированный малосекундовый оборот), подобная лихорадочному бисению пульса, образует остигательный фон нескольких эпизодов внутри картины. В оркестровом послесловии третьей картины «тема насилия» победно торжествует: Катерина уступила домогательствам Сергея. Этот обобщающий симфонический комментарий заранее развенчивает «счастье» героини, возможность настоящей взаимной любви. Катерина обречена стать жертвой темного и грубого стихийного начала.

Подробный анализ всех контрастирующих элементов, заключенных в партии Катерины, потребовал бы слишком много места. Остановимся поэтому еще только на двух эпизодах, наиболее крупных и важных.

Первый — сцена отравления и смерти Бориса Тимофеевича. Здесь Катерина впервые выступает полной мрачного ожесточения (действительно этакой шекспировской леди Макбет!) и одновременно — саркастической и лицемерной. Злобно, насмешливо, с вызовом отвергает она мольбы умирающего. Интонации ее, например фраза: «грибков, значит, на ночь поели» — притворно мягки, вкрадчивы, но тем страшнее их выразительность, оттененная и усугубленная колючей скерцозной музыкой оркестрового сопровождения. Издевательски-приплетывающим аккомпанементом снабжен и «плач» Катерины по Борису Тимофеевичу, мелодически перекликающийся с таким же неискренним, холодным, даже чуть пародийным хором проводов Зиновия Борисовича («Зачем же ты уезжаешь, хозяин?»).

Второй — сцена неожиданного ночного прихода Зиновия Борисовича в пятой картине. Разговор мужа и жены, которая держит себя подчеркнуто развязно, агрессивно, идет в судорожно быстром темпе, в характере не то комедийного дуэта-перебранки (тут традиционный жанр заострен и драматизирован), не то inferнального скерцо, по типу тех, какие нередко встречаются в позднейшем творчестве Шостаковича. Здесь, и опять-таки именно у Катерины, появляется новый вариант «темы насилия»¹: она сама стала циничной, жестокой насильницей...



¹ Уточним: предвестником данного ритмоинтонационного варианта и еще одной, на этот раз остродраматической трансформации темы служит и «роковой» мотив меди ([185] — [186]), прерыва-

Главные опознавательные приметы, сохраняемые на всех стадиях превращений этой лейттемы, — разухабистая, наглая синкопа, механически размеренный танцевальный ритм, упорное, назойливое «вдалбливание» одного и того же оборота в мелодии, в данном случае — одно-высотное, а в других — хроматически секвенцируемое. Только тут и отсутствуют хроматизм, хроматическое ниспадающее скольжение мелодии, которые вновь восстанавливаются в своих правах на очередной стадии трансформации темы, в зловещем бурлескном марше-галопе симфонического антракта к седьмой картине. Этот антракт прямо и непосредственно связан с мотивом Катерины из дуэта-перебранки (и опосредованно — с мотивом «Отпустите бабу!» и антрактом между второй и третьей картинами):



Еще один раз, и последний, та же тема зазвучит в дуэте Сонетки и Сергея из четвертого акта оперы, где бесстыдная развязность Сонетки создаст особенно резкий и острый контраст с окружающей трагедийной атмосферой, до предела нагнетая напряжение. Принадлежность ее (и ее вариантов) к сфере зла, контрсквозного действия совершенно ясна. Следовательно, принцип ее введения и преобразования — через партию Катерины — имеет глубокий внутренний смысл, драматургическую логику.

Ющий объяснение Катерины и Сергея в третьей картине (в этот момент в окне показывается Борис Тимофеевич, и они в страхе отбегают друг от друга). Его функция — некое предсказание трагических событий, которые повлечет за собой страсть Катерины.

«Тема насилия» интонационно соприкасается со многими другими «злыми» образами оперы и служит связующим звеном между ними. Заглавная синкопа сближает ее с лейтмотивом Бориса Тимофеевича, который, в свою очередь, интонационно близок жуткому галопирующему антракту к восьмой картине (полицейские, оповещенные о находке трупа, бросились ловить преступников). Весьма ответственную роль играет аналогичная синкопа и в куплетах Квартального с хором полицейских из седьмой картины, где использован и характерный для «темы насилия» нисходящий хроматизм, и танцевальность движения.

Система интонационных арок в опере вообще чрезвычайно разветвлена. Как уже говорилось, «узлами» симфонического действия и этапами кристаллизации основных тематических образований являются оркестровые антракты. Все они, за исключением антракта к пятой картине, посвящены образам зла¹. Если антракты к третьей, седьмой и восьмой картинам дают их открытое воплощение средствами трагического гротеска, присущими творчеству Шостаковича (здесь помимо финала фортепианного трио можно вспомнить о зловещих скерцо из III квартета или даже VIII симфонии), то антракт ко второй картине, *Allegretto* — это воплощение недоброй силы потаенной, скрыто угрожающей; подобного типа образы тоже нередки в инструментально-симфонической музыке позднейшего Шостаковича — гнетущий, роковой в своей безостановочности танец, хоровод марионеток, летящий к пропасти, карикатурный и в то же время жуткий:



¹ В новой редакции автор заменил антракт ко второй картине. В первоначальном своем виде он отдаленно предвосхищал интонации, эмоциональный строй и даже темп (*Largo*) антракта к пятой картине, причем был очень невелик по размерам. Сумрачный, углубленный его характер, внезапные вспышки драматической экспрессии — все это скорее контрастно оттеняло вторую картину, чем вводило в нее.



Любопытно, что в этом антракте, предшествующем встрече Катерины с Сергеем и ее первому нравственному поражению, в скерцозное «шерпетуум мобиле» вплетаются отголоски мягких и распевных русских интонаций Катерины из начала первой картины оперы, чтобы вновь раствориться в потоке бездушной, механизированной музыки. Основная же тема антракта, которая построена на материале хоровой сцены из начала второй картины, не лишена примет родства с «темой насилия»¹ и, следовательно, с прочими «злыми» антрактами: назойливая, заволаживающая повторность одного мотива, назойливое же опевание исходного малосекундового оборота, общий контур мелодического рисунка, ниспадающего и снова упрямо начинающегося с верхнего звука. С началом второй картины антракт тесно сценен — интонация *ges-f-ges* подхвачена воплями Аксины, а вторая половина фразы (*b-as-g-f-e*) звучит у мужского хора.

Антракт к пятой картине — монументальное *Largo* — является своего рода проблемно-этическим центром произведения. Он следует тотчас за сценами отравления и смерти Бориса Тимофеевича — первого преступления Катерины, вступившей на путь, который приведет ее к гибели. Философское раздумье о смерти, о неотвратимости морального возмездия, образ трагической обреченности героини — вот что составляет его содержание². И такое содержание обусловило применение формы пассака-

¹ И прежде всего с исходным ее вариантом — «Отпустите бабу! Рады над бабой поиздеваться!»

² Н. Шумская справедливо называет этот антракт «одной из вершин трагического симфонизма в русской музыке» (см. статью «Традиции и новаторство в опере Шостаковича «Катерина Измайлова». Сб. «Музыка и современность», выпуск третий. М., 1965, стр. 115).

лии (едва ли не самый ранний случай в творчестве Шостаковича), впоследствии столь часто избираемой им для воплощения высокой философской проблематики и постоянный всепоглощающей скорби.

Вместе с тем пассакалия из «Леди Макбет» отмечена особой внутренней напряженностью, тревогой ожидания, в ней совершается процесс неуклонного накопления драматизма, вплоть до кульминации, за которой следует короткий спад-затухание (вводящее в пятую картину). Эта пассакалия не только обобщает смысл уже происшедшего, но и предсказывает то, что неминуемо произойдет в дальнейшем.

Интонации *Largo* вызревают постепенно, исподволь, буквально с первых тактов оперы. Процесс их формирования можно проследить уже в первой картине. Сравним, например, удержанный оркестровый отыгрыш начала первой картины ($\boxed{1}$, $\boxed{4}$ и $\boxed{7}$) с зачином верхнего остинатного голоса пассакалии ($\boxed{271}$ ¹) или с его же развитием — оркестровой темой, возникающей в сцене прощания Катерины с Зиновием Борисовичем, когда свекор командует ей: «В поги!» ($\boxed{52}$ и $\boxed{53}$). Прообразом *Largo* служил и пыле изыятый небольшой антракт ко второй картине. Далее наиболее существенными ступенями кристаллизации темы пассакалии (минуя несколько менее заметных интонационно-ритмических образований) служит начало четвертой картины ($\boxed{193}$ — $\boxed{195}$), предваряющее роковой эпизод *Andante* во второй половине четвертой картины: утомленный поркой, Борис Тимофеевич просит поест, и Катерина решает дать ему яд. Здесь, в этом эпизоде, полном гипнотизирующей напряженности, содержится уже почти весь «строительный материал» для *Largo*.

Но развитие данного тематического комплекса не останавливается на самой пассакалии. Ее интонациями сплошь пронизана пятая картина. Они безраздельно властвуют в *Andante*, открывающем картину, и во втором

¹ В первой редакции — $\boxed{284}$. Вообще, все цифры клавира указываются по новой редакции оперы.

Andante ([311] — [312]), служащем репризой первого; два эти Andante обрамляют сцену Катерины с Сергеем и эпизод появления призрака Бориса Тимофеевича. Затем заглавная попевка темы разрабатывается в оркестре и грозно звучит в момент прихода Зиновия Борисовича. И наконец, на преобразовании все той же темы пассакалии построен сумрачно-таинственный похоронный марш, заключающий пятую картину, — Катерина и Сергей несут в погреб тело убитого Зиновия Борисовича. При желании, путем скрупулезного анализа, можно обнаружить прорастание сходных попевок или островыразительных фактурных и гармонических деталей почти во всех остальных трагических эпизодах оперы, например в сцене из начала шестой картины — Катерина неподвижно и молча стоит у погребя, где спрятан труп мужа. Но наиболее примечательно их свободно переосмысленное использование в оркестровой партии последнего ариозо Катерины «В лесу, в самой чаще».

Тонкие образно-тематические связи обнаруживаются и между многими другими эпизодами оперы. Например, развязно-сентиментальная мелодия Сергея, обольщающего Катерину («Ну, скажем, был бы у вас предмет») из третьей картины почти совпадает с вальсообразной мелодией в устах Бориса Тимофеевича («Известно, женщина молодая») из четвертой картины. Причину такой трансплантации мотива понять нетрудно: природа отношения к женщине у этих двух черствых сластолюбцев, молодого и старого, совершенно одинакова¹. Аналогичная интонация — ход по звукам поаккорда вверх — звучит в зачине свадебного хора гостей из восьмой картины. Случайность? Нет, конечно. Этот штрих, обнажающий родство циничных вальсов Сергея и Бориса Тимофеевича с грубым, пошлым и тоже циничным весельем гостей на этой педоброй свадьбе, в то же время выражает нравственную оценку иллюзорного «счастья» новобрачных...

Итак, композитор достиг подлинной симфонизации драматургии. Придав композиционному строе-

¹ На их сходство указывается в книге: «История русской советской музыки», том второй. М., 1959, стр. 199.

нию своей оперы небывалую подвижность и многослойность, применяя интенсивнейшие методы сквозной тематической разработки и интонационных перевоплощений, он не пошел ни на замену широкого вокального мелоса речитативом (как некогда сделал в опере «Нос»), ни на диктат инструментально-симфонических форм, как это делали некоторые его зарубежные собратья. Наоборот, он подтвердил жизнеспособность классических оперных традиций — в первую очередь традиций оперного симфонизма Чайковского и народной музыкальной драмы Мусоргского. Их принципы он своеобразно переналаживает и объединяет, доказывая бесконечную гибкость и «емкость» свободных ариозно-песенных форм, возможность и даже необходимость их использования в современной реалистической опере.

Г. Орлов

В СЕРЕДИНЕ ПУТИ

К 30 ЛЕТИЮ СОЗДАНИЯ IV СИМФОНИИ

Трудная, необычная судьба IV симфонии Шостаковича частично уже освещалась в музыковедческой литературе¹. Написанная в 1936 году, она не смогла прозвучать тогда. Рукописная партитура четверть века покоилась в авторском архиве. В 1946 году Музфонд СССР выпустил в стеклографическом издании небольшим тиражом переложение симфонии для двух фортепиано. В 1948 ни разу не исполненное, никому не известное сочинение подверглось жестокой критике как законченно формалистическое². Следующие печатные отзывы появились лишь в

¹ См.: М. Сабинаш, Симфонизм Шостаковича. М., 1965, стр. 92.

² В сильно негативной статье М. Ковалев «Творческий путь Д. Шостаковича», печатавшейся в №№ 2, 3 и 4 журнала «Советская музыка». Оценку этой симфонии, данную в моей книге «Симфонии Шостаковича» (Л., 1961), выпущенной до исполнения IV симфонии, я считаю также несправедливой.

конце 1961 года: это были восторженные рецензии на первое исполнение симфонии под управлением К. Кондрашина.

Вскоре были выпущены печатная партитура и долгоиграющая пластинка: Четвертая Шостаковича уверенно вошла в советский симфонический репертуар.

Произведение, которое было принято считать мертворожденным, насквозь порочным, вдруг оказалось неотразимо волнующим, значительным и глубоким, полным стихийной жизненности. Установившийся взгляд на эволюцию Шостаковича и на основные вехи истории советской симфонии пошатнулся. Возвращение к жизни «Катерины Измайловой» усугубило трудности пересмотра. Рубеж крупнейших достижений советского оперного и симфонического творчества не только передвинулся назад — для периодизации исторического процесса колебания в 3—4 года не так уж существенны. Более важно то, что воскрешенные партитуры Шостаковича меняют привычные представления, многое уточняют в истории советской музыки этого периода.

Внести поправку необходимо: она диктуется самой жизнью. Это отнюдь не ставит под сомнение идейно-художественную ценность и новизну тех произведений, от которых на протяжении многих лет велся счет победам советской музыки. Слишком существенны различия в их замыслах, способах выражения, природе авторской мысли, стилистической ориентации. Эти победы одержаны в разных измерениях. Оценивать их по единой шкале было бы по меньшей мере антиисторично. Это значило бы игнорировать вопиющее различие положений, в которых находились оперы «Катерина Измайлова», «несправедливо ошельмованная», как писала «Правда» в 1961 году, и «Тихий Дон» Дзержинского, превращенная в некий эталон советской оперы; IV симфония, изъятая автором накануне премьеры, и V, представленная им советской общественности как ответ на критику.

В творчестве каждого художника, как бы ни были круты его повороты, всегда остается нечто общее. IV, V, VI симфонии Шостаковича посвящены одной неисчерпаемой теме. Ее можно определить так: «Человек и современный мир». «Созвездия» произведений, связанных об-

щей темой, появлялись у него и позже; VII и VIII (отчасти IX) симфонии говорят о войне, а XI и XII, рассказывающие о событиях 1905 и 1917 годов, стоят рядом, как тома революционной летописи. Повторные обращения к одной теме были возможны лишь в силу того, что каждый раз композитор находил новый способ ее решения, новый идейный масштаб, поэтический «ключ».

Подобная преемственность связывает не только хронологически смежные произведения. Иногда ее можно проследить на расстоянии десятилетий. Почти тридцать лет отделяют XI симфонию от «Посвящения Октябрю» и «Первоймайской» (также образующих своего рода праздничную диалогию), положивших начало упорным продуктивным поискам слагаемых монументально-массового симфонического стиля.

IV симфония обозначала в симфонизме Шостаковича крутой поворот: от своих непосредственных предшественниц она отличалась ниротой поэтико-философских обобщений; внешней плакатности противопоставляла мятежную страстность неоведения, масштабность общечеловеческих нравственных проблем. Однако это сочинение не возникло на пустом месте: «заявкой» на него была написанная десятью годами ранее I симфония. Мы узнаем ее автора — возмужавшего, зрелого, расширившего свои горизонты и возможности.

Прямого сходства между ними мало. Различия же порождены протекшим временем. В I симфонии есть налет юношеской философичности; некий универсальный принцип мироустройства утверждается в ней при весьма скромном знании жизни. Недостаток собственного жизненного опыта возмещен чужим опытом, запечатленным в искусстве. Отсюда — классическая компоновка цикла и отдельных частей, строжайший рационализм тематической конструкции, неадекватно неукоснительное проведение единого приема жестко поляризованных образных антитез на основе общего тематизма. В Четвертой от умозрительной философичности не остается и следа. Отвлеченные логические построения сметены напором обильных, ярких жизненных наблюдений.

Впоследствии, начиная с V симфонии, Шостакович поставит во главу угла суровую дисциплину мысли, всякий

раз будет строить развитую и законченную идейно-драматургическую концепцию, трактовать инструментальный цикл преимущественно как повествование или многоплановую драму идей. В IV симфонии этот этап еще не наступил. Ее образы не всегда заключают в себе кристаллизованные обобщения, не всегда выступают как символы, персонифицированные идеи. Темы трансформируются необычайно свободно, не будучи связаны каждая со своим образом или даже образной сферой. Непреднамеренное, словно бы импровизируемое развитие, движимое мощными внутренними импульсами, поражает размахом. Внезапность контрастов, драматических всплесков, захватывающих «событий» вызывает ощущение неудержимого потока.

Здесь есть насыщенность, острота непосредственного жизнеощущения, отличающие музыку Прокофьева. Однако тонус, окраска жизнеощущения в IV симфонии несомненно иные. Прокофьевское упоение чувственной полнотой, многоцветностью жизни — не ее стихия. Музыка Шостаковича — всегда беспокойство, неудовлетворенность, стремление. Его интересуют прежде всего переменны, неповторимость и невозвратимость каждого мига. Главное для него — передать течение жизни, динамику ее непрерывных превращений. Почти каждая его симфония мыслится как цикл событий, заключенный в конечные временные границы.

В IV симфонии эта процессуальность выражена очень отчетливо. Композиция ее с трудом поддается аналитическому членению. Тематизм, заключенный в рамки периода, обособляется в общем контексте, вносит элемент статичности; поэтому Шостакович отказывается от замкнутой темы, перед каждой открывает прямой, кратчайший путь в общий поток, где она сливается с другими темами, преобразуется благодаря интонационным взаимодействиям, драматургическим поворотам. Здесь главенствует полифонический принцип: начальная «ключевая» интонация темы сменяется более нейтральными интонационными формами противосложения, которое, по мере вступления новых голосов со своими «ключевыми» интонациями, отодвигается во второй, третий, четвертый план.

Чеканка ритма, подстегивающие перестановки акцентов изгоняют всякий намек на благодушие, расслаблен-

ность чувств даже из лирически-спокойных разделов. Проходя сквозь фазы затишья и просветления, жизнь не останавливается в своем беге, и ее пульс, неумолимо отсчитывающий время, постоянно остается в музыке. Мы часто слышим его в тишине раздумий Шостаковича — в побочной партии V симфонии, в интермеццо квинтета, в средних частях VII, в пассажах VIII и скрипичного концерта.

Один из основных традиционных приемов, формирующих симфоническую динамику, — чередование стадий движения и покоя, интенсивного развития и отдыха. Остановками, «психологическими кадансами» служат, в частности, побочные партии. Лирически наполненные, созерцательные, одухотворенные размышлением или чувством природы, они говорят о человеческой душе, на время освободившейся от насилия внешнего мира, погруженной в себя, познающей свои сокровища. Эти состояния особенно любили и идеализировали романтики.

У молодого Шостаковича подобное «противостояние» человеческого «я» и внешнего мира исключалось. В этом он ближе к Баху и Генделю, вообще к эпохе полифонии, когда в самых углубленных, проникновенных высказываниях композиторы оставались объективными, когда опасность «слишком личного» была неизвестна.

Четвертая Шостаковича — самая полифоничная из всех его симфоний. Полифонический склад ее музыкальной речи не просто вытекал из общей стилистической ориентации композитора в те годы, но отвечал конкретности данного замысла: полифоническое развитие, многоплановое, монолитное при тематическом наполнении любой сложности и разнообразия, упорядоченное в своей непрерывности, как нельзя лучше соответствовало ощущению жизни как мощного стихийного потока.

Здесь менее всего можно говорить об имитации или модернизации стиля старых мастеров. В IV симфонии нет даже «бахизмов» VI, VII, VIII, скрипичного концерта. Старый принцип осуществлен по-новому; его интонационно-ритмическая реализация, динамика, образные и композиционные функции оригинальны и современны.

Полифоничность IV симфонии — не формальное качество. Прием неотделим от смысла. Преобладание линии

над краской, энергии временных сопряжений над самоценностью состояний сближает это произведение с тенденцией неоклассицизма, весьма характерной для европейской музыки 20-х и 30-х годов. Несомненно и то, что Шостакович приобщился к ней не без влияния Стравинского и Хиндемита; в предшествующее десятилетие их творчество было объектом внимательного изучения. Однако сводить «неоклассицизм» Шостаковича к подражательству было бы ошибкой. Общая тяга неоклассицизма к тому, что Асафьев называл «надындивидуальностью» творчества (об «Эдипе»), привела у Шостаковича к иным результатам.

У него нет холодности Стравинского или деловитости Хиндемита, бесстрастия, намеренного отключения мира чувств, которое составляет самую характерную черту их творчества тех лет, справедливо определяемую как аэмонациональность. В полифонических сплетениях музыки Шостаковича, IV симфонии в особенности, интонационно напряженных, непреодолимо рвущихся вперед, всегда преобладают горячность, одержимость, неистовость. Эта страстность — терпкая, сухая, лишенная чувственности и чувствительности, — сродни живописи старых испанцев — Эль Греко, Рибейры.

Обжигающая экспрессия казалась чрезмерной некоторым критикам; Шостаковича не уставали упрекать в недостатке лирической непосредственности, открытых эмоций, общительности и теплоты. Действительно, теплой его музыку 30-х и 40-х годов не назовешь. Ее климат резко континентальный, соединение льда и пламени. Не с задушевностью и взаимным благорасположением дружеской беседы ее нужно сравнивать, а с ожесточенным спором, смертельным поединком, участники которого одинаково хорошо вооружены и не склонны к компромиссу.

IV симфония — это спор человека с жизнью, столкновение духовной цельности, нравственной прямоты с тем низменным, уродливым, чудовищным, что стремится поработить и унижить человеческую душу, сломать ее, лишить существование нравственной ценности и смысла. Свою, по сути шекспировскую, тему Шостакович разрешает с шекспировскими размахом и трагедийным величием. В уверенности, с какой он подчиняет своей воле раз-

буженные стихии, управляет мощным ходом симфонического развития, заостряет контрасты, вводит отстраивающие жанровые образы и снова возвращается к главной мысли, в определенности и энергии выражения, высоком напряжении кульминаций — во всем этом чувствуются внутренняя сила, духовная крепость, самообладание борца.

Вот в чем существенное расхождение между творчеством Шостаковича и другим крупным направлением в европейском искусстве XX века, с которым его музыку сближали часто и без достаточных оснований. Речь идет об экспрессионизме, свидетельстве потрясенности сознания, бессилия и страха перед иррациональными разрушительными силами, безмерной душевной боли и одиночества, о субъективно деформированном видении мира, как оно запечатлено в «Ожидании» Шёнберга, шести пьесах для оркестра Веберна, «Электре» Р. Штрауса, «Воццеке» Берга.

IV симфония Шостаковича не принадлежит к разряду программных сочинений. Нет в ней и внутренней программы его последующих «чистых» симфоний. Попытки разграничить противоборствующие силы в тематическом или композиционном плане, отыскать в музыке фазисы сюжетного характера здесь не дают результатов.

Масштабная концепция одновременно и проста и сложна. Она проста, если говорить об общей идее; сложна, если иметь в виду образную конкретность воплощенного замысла. Музыкальное действие разветвляется, обрастает множеством существенных деталей. Конфликт проецируется на разные плоскости. Развитие многократно возвращается к одним и тем же коллизиям, которые каждый раз формулируются на новом уровне обобщенности и драматической остроты; ее драматургию можно угодить гигантской взвивающейся спирали.

Первая часть наиболее показательна. Традиционную форму сонатного аллегро распознать здесь далеко не просто. Привычные грани смещены, смысловые акценты переставлены. В каждом разделе основная тема в ходе напряженного развития выбрасывает пучки новых тематических «побегов». Сложность, множественность, внутренняя конфликтность становятся свойствами каждого звена

формы¹. Развитие приводит к непривычно частым энергичным кульминациям; они расположены неожиданно — в конце связующей, в конце побочной партии, в середине разработки перед медленным динамическим спадом. Разделы получают своеобразную автономию. Композиция упрощается общему стратегическому плану, предполагающему свободу действий на отдельных участках.

В таком отношении в крупной форме нетрудно увидеть влияние Малера (об этом также пишет М. Сабинина), которого Шостакович открыл для себя на рубеже 30-х годов, когда сочинения этого великого симфониста впервые появились на советской эстраде. Некоторые из 24 прелюдий для фортепиано, виолончельная соната, концерт для фортепиано, струнного оркестра и трубы намечают путь Шостаковича к Малеру.

Между ними протянулись многочисленные прочные нити. IV симфония была кульминацией, точкой наибольшего сближения. С Малером ее роднят не только свобода движения мысли, циклопичность формы, но и повышенный тонус экспрессии. Особенно же показательны в этом отношении широта стилистического и жанрового диапазона, охватывающего все уровни музыкального высказывания — от самых «низких» до самых «высоких», — отношение к бытовому слою интонаций и смешение, переплетение лирики и гротеска.

О последнем интересные, глубокие мысли высказал Соллертинский. Малеровский гротеск — инобытие малеровской лирики, «косвенная лирика», «трагическая проия». Его природа, с одной стороны, патетическое обличение «зол земли», с другой — эмоциональное целомудрие; намечая тему о «чаплинском» у Малера, Соллертинский пишет: «Веками культуры воспитанная стыдливость заставляет европейца при лирическом излиянии надевать маску»². Все это резко отличает гротескное у Малера

¹ Об этом пишет М. Сабинина: «...материал как бы распирает окрестные формы; это проявляется в разрастании каждого раздела формы, в их наполнении внутренними сдвигами и неожиданными тематическими новообразованиями» (цит. изд., стр. 95).

² И. Соллертинский. Симфонии Малера. Исторические этюды, изд. 2-е. Л., 1963, стр. 103.

от урбанистического гротеска Стравинского и Кршеника. Отсюда — принципиальное различие в трактовке бытового материала: у Малера сублимация, облагораживание, психологическое утончение, у урбанистов — формальная пародия, остроумное зубоскальство над банальным.

«...Метод перенитонирования гротеска в плане косвенно-лирического высказывания бесспорно присущ через Малера и Шостаковичу», — утверждал Соллертинский¹. Это замечание справедливо. Гротеск как способ лирического высказывания, порожденный болезненно обостренной чувствительностью, конвульсивный смех, суетливость, судорожная гримаса как маска угнетенности, отчаяния, страха, отвращения встречаются в музыке Шостаковича. Достаточно напомнить финал трио, скерцо скрипичного концерта, «Песню о пужде» из еврейского цикла. Вместе с тем Соллертинский замечает, что путь Шостаковича к лирике через гротеск не единственный и не самый главный. Здесь его существенное отличие от Малера.

В противоположность этому последнему романтику, предтече экспрессионизма, субъективная эмоциональность в прямом ли, в косвенном ли выражении отнюдь не является у Шостаковича определяющим качеством. Его сила в другом — в гибкости перевоплощений, в стремлении воссоздавать явления, связи, процессы как объективную реальность, иными словами — в шекспиризирующей тенденции и влиянии театра. Лишь мучительная острота конфликтов и нравственных проблем, воссоздаваемых как нечто глубоко личное, кровно волнующее, лишь неизгладимая печать индивидуального своеобразного миропонимания, лежащая на всем, мешают назвать Шостаковича художником объективного плана. Большие философские категории, интеллектуальные «модели» процессов действительности становятся у него проводниками эпического начала, особенно в VII, VIII и XI симфониях.

У Малера неизменно субъективное отношение к предмету изображения нередко заслоняет самый предмет. У Шостаковича отношение, эстетическая оценка, — запе-

¹ Исторические типы симфонической драматургии. Там же, стр. 343.

читленные не обязательно в плане субъективно эмоциональном, иногда в характеристическом (жест, движение), живописно-ассоциативном или в форме поэтической аллегории, символа, — это путь к постижению объективного смысла, часто неочевидного, открывающегося разуму.

Гротеск как заострение негативных черт действительности, воплощение таинственных, злых, «бесовских» начал (вспомним пушкинских «Бесов») для Шостаковича гораздо более типичен, нежели гротеск «косвенной лирики». Таково преимущественно его значение в IV симфонии.

Он представляет одну из трех ее образных стихий. Другая характеризуется напором, энергией четко скандированных движений; третья — состояниями покоя, раздумья, созерцания — лирикой в узком смысле слова. Эти образно-эмоциональные сферы не связаны с постоянным тематизмом, не локализованы в определенных разделах формы.

В их дифференциации ведущая роль принадлежит темброво-фактурным средствам. Образам действенным, утверждающим присущи акцентный ритм, ораторское провозглашение темы, плотная, равномерно движущаяся полифония в группе медных нередко на вихревом фоне деревянных и струнных — аскетически суровая резьба по камню в отблесках пламени. Лирике же сопутствуют свободный ритм неторопливого речитатива или пластичного танца с мягко скользящими акцентами и переменами метра, большие «говорящие» соло деревянных духовых, певучие скрипки, разреженная до одного-двух голосов звуковая ткань, полифония не столько линейно обнаженная, сколько колористически обволакивающая.

Свою темброво-фактурную характерность имеют и гротескные образы: это стремительное моторное движение, извивающиеся линии, острое стаккатирующее звучание ансамбля деревянных духовых, иногда струнных, уснащенное скачками, форшлагами, глиссандо, неожиданными акцентами и переборами ритма. В отличие от двух первых образных сфер — устойчивых полюсов, между которыми движется мысль IV симфонии, — гротеск лишен тематической самостоятельности. Он либо использует элементарные, эмбриональные ритмоинтонации и, в сущности, атематичен, либо переосмысляет тематизм главной партии.

Так проявляется его функция в замысле¹. Гротеск выступает не как инобытие лирики — результат перенапряженности эмоции или замаскированная исповедь, — а как извращенная, уклонившаяся со своего пути действительность, как внешнее, объективное зло, которое вторгается в жизнь, разрушает гармонию, сеет смуту, опустошает и мертвит душу.

Это зло неуловимо и многолико. Как ядовитый туман, кишащий призраками, оно проникает в малейшую скважину. В среднем разделе главной партии ($\boxed{11}$ и $\boxed{13}$) оно маскируется безобидными вишнетками лирической темы, но вскоре грубо отбрасывает ее: шаловливые дуновения предвещали смерч.

Повторяющаяся с еще большей энергией и твердостью первая тема восстанавливает равновесие, однако теперь оно уже не кажется надежным. Тотчас за экспозицией главной партии в связующей части возникает новый наплыв гротескных видений, тревожная игра теней. Вкрадчивый колкий пунктир гобоев и фоготов сменяется крикливо-вульгарными фразами кларнетов во главе с малым и остальными деревянными; нарастающий размеренный ритм литавр и контрабасов (органый пункт на *as*) вносит оттепок неотвратимости ($\boxed{24}$ — $\boxed{28}$). После недолгого затишья зловещее оживление возобновляется, единым взмахом достигая необычно расположенной судорожной кульминации (также атематичной).

Начинается побочная партия; ее лиризм надолго рассеивает наваждение. Этот раздел изумляет протяженностью, мелодическим разнообразием, пластичностью развития, богатством оттенков. Он складывается из четырех широких повышающихся ступеней; каждый раз развитие

¹ Темброво-оркестровая драматургия как носитель образного содержания, отмеченный ранее линеарно-полифонический (точнее — «полимелодический») принцип развития тематизма также могут быть отнесены к малеровским влияниям, хотя и более опосредованным, не столь прямым и очевидным. Об этом см. интересную статью С. Слонимского «Песнь о земле» Г. Малера и вопросы оркестровой полифонии» (Сб. «Вопросы современной музыки». Л., 1963).

отталкивается от неторопливого невучего речитатива, «раздумья вслух», звучащего вначале в «человеческом» тембре фагота¹.

Это — первый по времени образец типичного для Шостаковича мелодического развертывания; каждая его фаза присоединяет к основному, исходному мелодическому образу новые тематические звенья, развиваясь в своем направлении². О его масштабах в IV симфонии позволяют судить цифры: первая фаза (фагот, [31]) — занимает 72 такта, вторая (бас-кларнет, [36]) — 37, третья (валторна, [40]) — 75, четвертая (тубы, контрафагот и контрабасы, [48]) — 30; побочная партия размером более 200 тактов — случай весьма редкий в симфонической литературе. Широта раскрытия лирического начала восполняет отсутствие в трехчастном цикле отдельной медленной части. Внедрение широкого пласта лирики в драматически конфликтную конценцию первой части более полно и глубоко выявляет характер, смысл ее взаимоотношений с иными образными сферами симфонии.

Лиризм Шостаковича необычен. Наслаждение, любовная страсть, печаль, мечта, упоение красотой — эти чувственные романтические эмоции и настроения для него мало характерны, что нередко воспринималось как серьезный недостаток и возбуждало упреки в сухости и аскетизме.

Искусство всегда нуждалось в позитивном начале, в прочных основаниях гармонии и порядка. До начала прошлого века идейные, нравственные критерии искусства, дисциплинирующие нормы художественного мышления,

¹ Подобные лирические речитативы чрезвычайно характерны для Шостаковича. В побочной партии VII симфонии и в Largo IX они также поручены фаготу соло; в VIII симфонии (после генеральной кульминации первой части) и XI (перед репризой финала) — английскому рожку.

² Этот тип мелодического развития на примере VII симфонии установлен В. Протопоповым, схематически обозначившим его как abc, ade, afg и т. д. (см.: В. Протопопов. Об одном важном принципе музыкальной формы в произведениях Д. Шостаковича. «Сообщения Института истории искусств АН СССР», 1956, вып. 9, стр. 40).

носили внеслишний, внесубъективный характер; общим источником был спиритуалистический миропорядок позднего ренессанса и барокко, рационалистические идеалы классицизма. Романтики отвергли их, увидев свой идеал в душевной свободе человека, раскрепощении чувств, полете мечты. Однако субъективность оказалась ненадежной защитой от зол внешнего мира, более того, сделалась их проводником: «Weltschmerz» (мировая скорбь) стала уделом романтического века. Кризис романтизма был кризисом субъективно-психологической системы миропонимания. Неоклассицизм, порожденный этим кризисом, развивался после первой мировой войны под лозунгом отрицания психологизма, субъективности, эмоциональности. Поиски объективного велись в разных направлениях, но так или иначе приходили к установлению интеллектуальной творческой дисциплины, призванной ограничить субъективный произвол, анархию эмоционализма посредством отключения авторского «я». Однако объективность эстетических и формальных принципов не гарантировала объективности содержания, а поход против психологизма нанес сильный ущерб лирике.

Изгнание лирического начала характерно и для увлечений Шостаковича конца 20-х годов. Однако несомненно, что для автора I симфонии лирика представляла самостоятельную значительную ценность. В его зрелом творчестве она восстанавливается в правах как одна из своеобразнейших постоянных сфер музыкального высказывания. В этом отношении IV симфония обозначила решающий перелом. В ее лирических разделах порой узнаются объективизирующие приемы Стравинского и Хиндемита, однако суть не в них. В этих разделах лирика достигает нового качества: благодаря скупой, рельефной и напряженной интонации, чуждой многословия и патетики, сентиментальных порывов и аффектации, она освобождается от психологизма. Психологическая лирика становится лирикой субстанциональной, по-баховски объективной и величавой (с этим связано и преобладание ступенчатой динамики над волновой). Так бывает у Шостаковича не всегда, но в самых экспрессивных эпизодах тон его музыкальной речи остается ровным, внешне бесстрастным, как, например, в начале V симфонии, в главной партии X,

в пассакалиях VIII и скрипичного концерта. Даже эти эпизоды — лирические отзвуки или предчувствия трагедийных коллизий — еще не вполне раскрывают своеобразие шостаковичевского лиризма. С наибольшей полнотой он выступает в эпизодах тишины, говорящих не о временном, ненадежном успокоении, а о действительном покое, когда исчезает всякое напряжение, а вместе с ним и ощущение жизненной дисгармонии.

Стремление достигнуть духовной гармонии и найти ее музыкальный аналог, воссоздать лирическое как абсолютное состояние, а не как внешнее обусловленное переживание, услышать ровную мелодию внутреннего просветления — это стремление возникло задолго до того, как были написаны *Largo* VI симфонии, бесконечная мелодия третьей части VII, «Ноктюрн» скрипичного концерта с их безупречной и оригинальной стилистикой. Побочной партии IV симфонии порой не хватает отточенности средств, однако ее образ, несомненно, лежит в том же русле. Самый же ранний проблеск можно обнаружить в побочной партии финала I симфонии, создающей утонченный и дематериализованный образ покоя. Зачарованность этого эпизода чуть ирреальна; струящиеся прозрачные трели флейты и фортепиано в высоком регистре, феерические звучания колокольчиков придают ему окраску сновидения. Впоследствии — в фантастических свирельных напевах *Largo* VI симфонии и пассакалии VIII — композитор вернется к этим краскам. Есть они и в IV симфонии — в мягко светящемся звучании широко расположенных аккордов струнных (*divisi con sordini*), в гибкости мелодических узоров, в хрустально звенящих рефренах арфы и челесты.

Это состояние неуязвимо для зловещих фантазмагорий. Гротескные видения надолго исчезают. Лишь в третьей фазе они отдаленно напоминают о себе резким тембром малого кларнета, отрывистыми акцентами медных, но еще не в силах помешать мощному мелодическому потоку. В четвертой фазе акценты звучат уже грубыми, обнаженно диссонирующими рывками, однако тема в мощном унисоне всех басовых инструментов, усиленная рельефными контрапунктирующими линиями тромбонов и труб, еще сдерживает напор разрушительной стихии.

В начале разработки¹ она выходит на свободу. Впервые гротеск тематически оформляется, обретает лицо. В остро карикатурном облике выступает главная тема части. Грубовато-воинственная в своей энергии и мужественности (и в этом чем-то предвосхищающая тему финала IX симфонии), она оборачивается здесь саркастической мефистофельской усмешкой.

В плясовом аккомпанементе, подчеркнутых синкопах обнажается ее бытовое происхождение. В музыкальном истолковании элементов городского фольклора Стравинский торжествует над Малером. Гротескная пародия представляет напоказ вульгарность, бездушные, марионеточный автоматизм мещанского танца.

Такое решение не было у Шостаковича ни новым, ни случайным. Оно встречалось уже в судорожном, механическом галопе I симфонии. Встреча с бытовой пародией «Маленькой сюиты» № 2 и октета духовых Стравинского произошла на подготовленной почве. Излюбленный прием усовершенствовался и отточился. Музыкальное обличение воинствующего мещанства стало одной из главных тем музыки балета «Золотой век», кинофильмов «Новый Вавилон» и «Одна», фортепианного концерта; ему посвящены многие страницы «Катерины Измайловой».

Этот вполне реальный, хотя и окарикатуренный образ торжествует в первом разделе разработки. В ансамбле деревянных духовых, торопливо плетущих паутину холодных, словно обескровленных звучаний, галопирующая тема делается все более вызывающей, разнузданной. Но мысль идет дальше. Реальный бытовой образ внезапно распыляется, теряет предметность, обретает иррациональные черты.

Во втором разделе разработки ([63]), продолжая нагнетать напряжение, раздражается свирепая, слепящая, перехватывающая дыхание пурга — вихревое четырехголосное фугато струнных; в его равномерном движении

¹ Л. Данилевич («Наш современник», М., 1965) справедливо относит ее к цифре 51. Того же мнения придерживается И. Нестьев, с которым полемизирует М. Сабинава, считающая «переходом к разработке» цифру 42 (цит. изд., стр. 97—98).

шестнадцатью можно уловить лишь отдаленный намек на интонации главной темы части.

Следующий, третий раздел, к которому приводит стихийное нарастание, выдвигает на передний план группу медных (75).

В громогласном четырехголосном каноне, сопровождаемом мерным грохотом ударных, очертания темы восстанавливаются, однако ее ровная тяжелая поступь снимает и оттенок гротеска, и самые признаки бытового жанра. Так от смутного, неуловимого беспокойства (экспозиция), через предметную иллюстрацию (начало разработки) и аллегория (фугато струнных) развитие приходит к абстрагированному от бытовых и поэтических ассоциаций музыкальному образу зла и уничтожения.

К такому способу идейно-драматургического развития Шостакович обращается впоследствии неоднократно. Последовательное проникновение в ядро конфликта, приближение к источнику драматических противоречий в сонатных аллегро V, VIII, X симфоний также связано с серией упорных образно-понятийных трансформаций темы главной партии, которые достигают цели на вершине разработки, в ее переломной точке.

В отстраняющей послекульминационной фазе разработки IV симфонии (М. Сабинина удачно характеризует ее как «вальс-скерцо»), в зеркальной репризе первой части лирический тематизм концентрируется в проясненном виде, очищенный от гротескных теней и пацывов. В конце «вальса-скерцо» первая тема побочной партии мечтательно парит в звучании высоких скрипок, сопровождаемая прозрачным вальсовым аккомпанементом (*Des-dur*), затем медленно тает в таинственных *frullato* и флейт (тема у бас-кларнета соло, унисона виолончелей и контрабасов). В репризе ее певуче и твердо проводят трубы и тромбоны в октаву. Большое соло английского рожка (96) возобновляет в памяти остальные тематические образования побочной партии. Солирующая скрипка вплетает в петоропливый ровный узор лирическую мелодию среднего раздела главной (101). И только потом в сумрачном тембре фagота как тень возникает главная

тема части¹; так в последних тактах Allegretto VII симфонии всплывает далекий отзвук вражеского нашествия. Заключительные такты — оцепенение, тревожное вслушивание в тишину, предчувствие новых катаклизмов.

Первая часть IV симфонии вмещает мысль всего произведения, полно формулирует существо общей концепции. Две остальные добавляют к законченному рисунку новые краски, придают ему живость, сочность картины; перед слушателем, усвоившим авторское миропонимание, жизнь предстает теперь в своей чувственной конкретности. Сквозное развитие сменяется более устойчивыми приемами экспозиционного изложения. Драматургия падающих линий — чередованием широких пластов, уравновешенных формой. Резко возрастает значение интонационно-жанровых признаков бытовой музыки. При этом мысль первой части подспудно сквозит повсюду — в беспокойстве контрастов и динамики, остроте тембров, гармоний, ритмов.

Вторая часть — скерцо в умеренно быстром движении, напоминающем вальс, точнее, лендлер малеровского типа. Об этой близости говорят характерные ритмо-мелодические формулы и грубовато лапидарный ритм в сочетании с ладово усложненной мелодикой, вносящей в просветление нотку щемящей печали (вспомним лендлер и скерцо II симфонии Малера!).

Здесь развиваются лирические образы предшествующей части. Прихотливая гибкость льющихся мелодических линий, ровная эмоциональность сохраняются в безостановочно движущейся полифонической ткани первой темы. Во второй лирическое выступает в более простом паневно-танцевальном обличье. В изложении преобладают приемы концертирования — длинные соло, смены оркестровых групп. Скомпонованное на этой основе двухтемное рондо обладает простотой и завершенностью своеобразного интермеццо. Лирика, однако, теряет былую невозмутимость, зловещие отсветы играют в ней. Мелодические изгибы порой заостряются изломами, приобретают тембровую терпкость — в лирической мягкости обнаруживаются колющие иглы гротеска. Нервная импульсивность проры-

¹ Излюбленный прием Шостаковича. Подобные «фаготовые постскриптумы» есть и в коде первой части I симфонии и в репризе финала X симфонии.

вается в резких динамических взлетах, колеблющихся внутреннее равновесие симметричной формы. Одним из таких взлетов завершается изложение первой темы, другой приводит к кульминации части — повторению второй темы мощным унисоном четырех высоких валторн на фоне лапидарного ритмического остинато всего оркестра. Сумрачна концовка: первая тема у тремолирующих скрипок с сурдинами сопровождается монотонным ритмическим узором ударных и *pizzicato* — зловеще-сухим постукиванием костей.

Финал по своим размерам немногим уступает первой части, но превосходит ее протяженностью пластов непрерывного развития, интенсивностью тематических трансформаций, размахом динамики. Общий композиционный принцип здесь тот же, что во второй части, — динамизация симметричной формы, на этот раз концентрической. Однако общий план финала распознается лишь «с высоты птичьего полета». Непрерывное мелодическое «почкование» делает каждый раздел многотемным, придает ему структурную автономию. Обилие материала кажется чрезмерным. Дробление звеньев разрыхляет форму, понижая прочность конструкции. Сам Шостакович позднее отмечал, что IV симфония «страдает манией грандиоза»¹.

Основной образ финала — медленный траурный марш; солирующие духовые, хроматически обостренные скорбные фанфарные возгласы, мерная поступь басов сближает его с аналогичными эпизодами у Малера, особенно с начальным маршем V симфонии.

Массивный раздел с собственной кульминацией организован наподобие рондо; трижды, как рефрен, звучит заглавная тема, продолжающие ее ответвления играют роль побочных тем.

Та же картина — в следующем, быстром разделе ([166]). Его развитие, громадное по размаху и напору, объединено неистощимым ценным трансформированием исходной ритмо-мелодической формулы. Тяжелый стальной скок этого грозного скерцо-марша предвещает разработку VII симфонии, вторую и третью части VIII, фугато

¹ Д. Шостакович. Думы о пройденном пути. «Советская музыка», 1956, № 9, стр. 14.

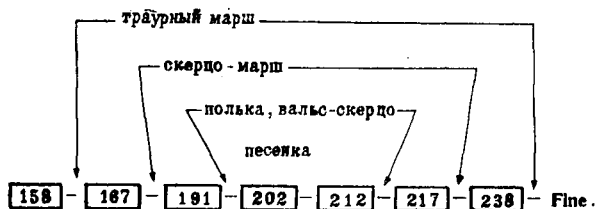
«9-го января» XI симфонии — те страницы музыки Шостаковича, в которых бушуют сленные бесстрастные стихии.

Угрюмый рокот смолкает, действие переносится в следующий круг ([191]). Краски светлеют, колорит становится призрачно-легким, воздушным. Птичий щебет флейты пикколо в характере польки, умиротворенный напев виолончелей, порхающие фигурки венского вальса, воркование валторны, журчащие трели наполняют музыку голосами природы, рисуют просторный ландшафт, полный импрессионистически смутных отголосков карнавального веселья. Тематические фрагменты гибко сдвигаются, свободно сменяют друг друга. Однако и в этой кажущейся импровизации есть свой порядок: периодические возвращения мотивов, элементы концентричности и обрамления.

Центральный эпизод части ([202]) бесхитростно напев. Солирующий фагот запевает живую задорную песенку. Струнные заканчивают ее бравурным аккордовым ригурнелем. Диалог разворачивается в песенную куплетную форму, украшаемую легким юмористическим орнаментом. Тромбон включает в нее подчеркнутую банальные «уличные» фразы (например, перед [209]).

Это — центр концентрической формы. Дальнейшее, однако, — не повторение, а продолжение: вариации на темы первой половины финала, следующие в обратном порядке. Знакомые темы почти нигде не звучат в первоначальном виде; о них беглыми намеками напоминают отдельные фразы, развиваемые по-новому, характерные ритмические обороты, детали фактуры¹. Точная симмет-

¹ Необычную конструкцию многотемных вариаций Финала можно схематически представить следующим образом:



рия отсутствует и в архитектонике. Вторая половина концентрической формы сильно сокращена и устремлена к коде.

При всей своей нестроте и разнохарактерности внутренние круги финала рельефно противостоят основному образу, открывающему и завершающему часть. Мужественная скорбь, благородная сдержанность трагического чувства наполняют траурный марш глубокой человечностью, ощущением величия и крепости духа. В средних разделах нафос мысли, упорство воли, горячность высказывания исчезают. Скерцо-марш грозно бесстрастен, равнодушная природа без человека предстает в пасторальном поктюрше, беснечная песенка фэгота, простодушно банальные отзвуки городского быта охлаждены пронией и стоят на грани циркового веселья. Все эти лишенные духовности эпизоды звучат подчеркнуто отстраненно и безразлично.

Тем резительнее контраст, возникающий на последнем рубеже. Музыка вновь наполняется горячей кровью, неуправляемой страстностью. Тема траурного марша возвращается не сразу. Ее подготовка занимает более 60 тактов. Мерная, мощно напряженная поступь хора, звучащего в разных тембровых планах на фоне литавр, медленно накаляет эмоциональную атмосферу. Тема, развивающаяся у деревянных, затем труб и струнных (иначе, чем в начале части), достигает экстатического подъема. По выпуклости и силе выражения героической скорби эту музыку можно поставить рядом с вагнеровским «Траурным маршем на смерть Зигфрида»; ее смысл — шествие воинов Фортинбраса с телом поверженного, но не побежденного Гамлета, в этом своем значении она оставляет далеко позади соответствующие музыкальные эпизоды, написанные Шостаковичем для постановки Н. Акимова в 1932 году и для фильма Г. Козинцева в 1964-м.

Продолжать эту аналогию излишне. Если трактовать траурный марш в сюжетном плане, только как триумф поверженного героя трагедии, то можно обеднить замысел IV симфонии.

Для Шостаковича-симфониста в высшей степени характерны финалы синтезирующего, а не суммирующего типа. Идейный итог развития, заключительное обобщение

достигается не сжатым пересказом предшествующего, а утверждением нового целостного музыкального образа, заключающего в лапидарной форме многогранный психологически сложный смысл. К этой конечной резюмирующей мысли сходятся многочисленные нити авторских наблюдений, чувств, раздумий. Подобно замковому камню, она скрепляет свод возведенного здания.

Такую трактовку финала можно найти уже в I симфонии, где в коде темы неудержимо нарастает от *Adagio* до *Presto*, разнохарактерный тематизм сипрессовывается до краткого трехнотного мотива. Сложность резюмирующего образа была оценена не сразу. Несомненно драматическая концовка, основанная на «роковой» теме литавр, долгое время воспринималась как юношески бодрая и жизнерадостная. Аналогичные многозначные решения можно найти в финалах V, VII, X симфоний¹.

В этом ряду стоит и траурный марш Четвертой. Бытовой жанр придает финальному обобщению необходимую широту и монументальность, но едва ли предназначен служить поводом для сюжетных домыслов. Мощь очищающего страдания, благородство скорби, пламенный нафос нравственного самоутверждения — этим полнозвучным эмоциональным аккордом Шостакович завершает свою повесть о битве человеческого с бесчеловечным. Такой вывод не назовешь безоблачным. В его трагедийности есть зрелый, инекспировский оптимизм мужественного принятия жизни в ее сложности и драматизме, верности нравственному долгу, непоколебимой решимости человека отстаивать свое достоинство и духовную цельность, даже если надежда на успех невелика.

Эта мысль углубляется в коде. Грозная поступь траурного шествия обрывается. Визанное *piano* приходит на смену трем *forte* — как отдаленное эхо. Кода и воспринимается как медленно гаснущий след только что прозвучавшего. Здесь сохраняются основные элементы шествия: мелодия марша, хоральные последования аккордов (арфа и виолончели *divisi*), мерный ритм литавр и контрабасов. Ближе к концу добавляется новый элемент — короткий,

¹ Об этом подробнее см. соответствующие главы моей книги «Симфонии Шостаковича» (Л., 1961).

монотонно повторяющийся терцовый мотив челесты — скупой ответ лирических образов. На протяжении более 200 тактов звучность неуклонно убывает, истаявая в бесконечно долгом *c-moll*'ном аккорде струнных.

Несомненна переключка этого эпизода с заключением малеровской «Песни о земле». Впоследствии, в VIII симфонии, Шостакович вновь прибегнет к тому же решению. Он наделяет его, однако, собственным смыслом. Малер завершает свое повествование прощанием с вечной природой, чьи гармония, красота, покой остались недоступными человеку в его брэнной, полной страданий жизни. Шостакович — мыслью о бесконечности борьбы, на которую обречен человек, молчаливым вопросом, обращенным к грядущему. Так кончаются чаплинские фильмы «Пилигрим», «Новые времена»: герои уходят от зрителя, постепенно уменьшаясь, по нескончаемой пустынной дороге.

Мысль о безостановочном беге времени присутствует у Шостаковича постоянно. Она выражается по-разному, в действенном и в созерцательном плане, окрашивает не только окончательные выводы финалов, но и частичные выводы сонатных аллегро: ощущение настоящего как мгновения, через которое будущее перетекает в прошедшее, — одна из самых характерных черт его симфонической поэтики.

Замысел тридцатилетнего композитора был слишком смелым и грандиозным, чтобы осуществление его могло быть совершенно безупречным. IV симфония — произведение неровное. Дело не только в отмеченных изъянах формы, в перегруженности деталями, которые затрудняют восприятие «на слух» общего, в целом ясного плана, но и в погрешности музыкального стиля, местами отмеченного печатью не вполне преодоленных, хотя и плодотворных влияний.

Концертная биография этого произведения началась на 25 лет позже, чем следовало. На его восприятии неизбежно сказался сложный содержательный идейно-эстетический опыт, почерпнутый слушателем из всего последующего творчества Шостаковича. Мысленные поправки бессильны устранить невольную аберрацию впечатлений, вызванную нарушенной хронологией. В конфликтных коллизиях, образах, композиционных приемах, стилистике

IV симфонии буквально на каждом шагу угадываются намерения, более совершенно и отточенно осуществленные в V, VI и последующих симфониях.

Естественно, что более совершенному отдается предпочтение перед менее совершенным. Однако в данном случае это глубоко несправедливо. Соотношение нужно перевернуть. Тогда IV симфония предстанет в своем истинном значении как завязь всего зрелого симфонизма Шостаковича, свод существенных черт идейной проблематики, эстетических принципов, художественных средств, как богатейшая россыпь творческих открытий, которыми впоследствии мастер, достигший зрелости, пользовался обдуманно, экономно, с максимальным художественным эффектом.

Сдержанность, чувство меры, суровый самоконтроль отнюдь не характеризуют творческий темперамент создателя IV симфонии. Классической стройности, гармонии пропорций, взвешенных ответов на мучительные вопросы бытия в ней нет. Зато есть нравственный ригоризм, сила и острота мысли, захватывающее буйство фантазии, юношески нерасчетливая щедрость самоотдачи, искоряющее стремление высказаться о самом главном и до конца.



Г. Орджоникидзе

ХІІІ СИМФОНІЯ Д. ШОСТАКОВИЧА

Никогда еще человек не был так могуч и прекрасен, как в наше время. Великая Октябрьская социалистическая революция раскрепостила его творческие силы, открыла пути осуществления лучших чаяний человечества.

Но XX век примечателен могуществом не только положительных явлений. Дважды на его протяжении человечество было ввергнуто в истребительные и разрушительные войны. Вспышка коричневой чумы фашизма при-

несла народам Европы неисчислимые страдания и миллионы смертей.

Контрасты и противоречия XX века воистину грандиозны. Они порождаются различными социальными факторами в разных странах. Но затрагивают они буквально всех.

Сопричастность к происходящему вокруг и в максимальном от нас отдалении — великое знамение времени. И наша эпоха потребовала художников, которые рассказали бы народам о судьбах мира, о главном и значительном, волнующем всех.

Дмитрий Шостакович — художник именно такого плана. Его творчество — музыкальная исповедь века, оно повествует о личности и народах, о неразрывной связи их судеб. В музыке Шостаковича воплощены многие темы — от масштабных, эпохальных до очень субъективных. В музыкальных образах выдающегося советского композитора мы познаём нашу действительность во всем богатстве ее проявлений: одухотворенную жизнь человека мысли, красоту природы, быт в вечной игре поэтического и обыденного. Но все это многообразие концентрируется вокруг главной идеи всего творчества композитора — обличения зла, показа его чудовищной разрушительной силы и утверждения гуманистических стремлений человечества.

Проблема социального зла привлекает Шостаковича как проблема непосредственной угрозы ценностям жизни. В V симфонии композитор выступил как страстный защитник личности, ее права на поиск, на духовную жизнь.

В годы Отечественной войны композитор разоблачал главную опасность миру — фашизм. Музыка Шостаковича глубоко современна и злободневна, направлена на зло конкретное, жизненно достоверное. Поэтому и можно говорить применительно к ней как о духовном оружии.

В X симфонии, созданной в эпоху атомного психоза, прощесов империализма против мира, Шостакович вновь поднимает кардинальные проблемы нашего времени, показывая народы и личность в сложной исторической ситуации, сопоставляя картины разрушений и бедствий с могучими порывами жизни.

Во второй половине 50-х годов значительно усиливается интерес композитора к теме народно-освободительной борьбы (от XI симфонии до «Казни Степана Разина»).

История наверное еще не скоро уточнит иерархию современных композиторов, соответствующую их вкладу в духовную культуру человечества. Но и сегодня с твердой уверенностью можно сказать, что Шостакович — первый среди музыкантов, кто не только с ненавистью и неприимимостью относится к социальному злу (таких художников XX век знает не мало; назовем хотя бы Малера, Шёнберга, Берга, Хиндемита), но и твердо верит в разум человека, в силу интеллекта, мысли.

Давно уже замечено, что главный герой концепционных инструментальных произведений Шостаковича — человек мысли. Недаром же применительно к главной теме V симфонии возникла правомерная ассоциация с шекспировским Гамлетом. Но ведь настроение и весь психологический склад этой темы, ее интонационный облик — глубоко характерное явление в творчестве Шостаковича, отнюдь не ограниченное содержанием V симфонии.

Наибольшей красотой и выразительностью в музыке композитора отмечены те мгновения, в которых воплощаются состояния сосредоточенных раздумий, одухотворенных переживаний. Мелодически наиболее совершенные темы Шостаковича можно унудобить свободному течению мысли, человеческой и глубокой, внутренне напряженной и чистой. Именно вера в человека, в его разум, в его социально-этическую силу являются у Шостаковича антитезой зла. И в этом — главный эстетический принцип творчества композитора. В такой трактовке жизненной драмы сказывается принципиально новый, глубоко современный подход к задачам искусства, осознание огромных возможностей его воздействия и ответственности художника перед народом. С этой точки зрения Шостакович — виднейший представитель социалистического реализма в музыке.

XIII симфония пронизана пафосом защиты человечности, обличения зла и в этом смысле очень типична для творчества композитора. Ухо слушателя без труда улавливает в ней стилистические черты музыки Шостаковича, свойственные его произведениям жанровые обобщения,

угадывает особенности выразительных средств, нередко применяемые композитором в других сочинениях. Многие здесь в какой-то мере должны показаться знакомым, но в целом XIII симфония производит впечатление необыкновенно новой и оригинальной, самобытной по замыслу и его воплощению. Эта новизна в какой-то мере объясняется тем, что в симфонии соединяются такие особенности мышления Шостаковича, какие ранее формировались в разных областях его творчества, проявляясь явно или подсудно, но не вступая в ощутимый контакт. Теперь же новый идейный замысел потребовал их объединения, органического синтеза.

Главное в этом замысле — характер героя симфонии. В центре нового произведения Шостаковича стоит мыслящий народ, повествующий о своем историческом пути, о событиях современности и прошлого, судящий о них с точки зрения своей нравственности.

Симфония злободневна, публицистична. Она содержит ответы на многие актуальные вопросы своего времени, но вместе с тем в этом произведении охватываются и вечные проблемы борьбы добра и зла, возвышенного и уродливого.

В основе XIII симфонии лежат пять стихотворений Е. Евтушенко: «Бабий Яр», «Юмор», «В магазине», «Страхи» и «Карьера».

Каждая из частей симфонии имеет не только подзаголовок, но и цельную сюжетную линию. Особенность этой программной симфонии заключается в том, что, вопреки традиции, отдельные ее части не связаны сюжетно. Тем не менее в симфонии не ощущается тематическая разбросанность или фрагментарность. Музыка придала стихам смысловую и стилевую взаимосвязь.

В XIII симфонии возникает качественно новый тип драматургии, в равной мере зависящий от выразительности слова и симфонических методов обобщения.

Несколько схематизируя, можно сказать, что в эпическом жанре русской оперы с наибольшей глубиной раскрывалось народно-характерное, национально-самобытное начало. В народных драмах претворялись мощь освободительного движения, специфический бытовой колорит и черты социальной психологии. Успехи же лирико-психо-

логической симфонии Чайковского связаны с глубоким проникновением в эмоциональную жизнь человека. Возвышенность стремлений героя и напряженный драматизм борьбы за их осуществление придают музыке Чайковского неотразимую привлекательность.

В симфонизме Шостаковича скрещиваются две магистральные линии русской музыки, но не только они... Наряду с Чайковским и Мусоргским, Бах, Бетховен и Малер повлияли на возникновение драматического симфонизма Шостаковича, на формирование черт героя его инструментальных трагедий — мыслящего Человека эпохи, способного разобраться в сложнейших событиях современности и дать им оценку.

В VII симфонии Шостакович показывает героя, который противостоит фашизму. В этом произведении имеет место максимальная обобщенность музыкальных образов. Народное ощущается в мощи сопротивления, в грандиозном масштабе наступательного движения, героике порывов, но не в характерных чертах национально-народного.

Конечно, эпико-национальное начало не было чуждо композитору и ранее. Чтобы в этом убедиться, достаточно познакомиться с финалом «Катерины Измайловой». Эпическое начало проявилось и в XI симфонии; правда, в ней тишиный герой инструментальных драм Шостаковича — мыслитель и борец — уступил место скорбящему народу, мучительно пробуждающемуся к революционной борьбе. Истрадавшаяся и восставшая масса в XI симфонии изображена в лучших традициях Мусоргского, и все-таки она существенно отличается от народа «Хованщины» и «Бориса Годунова». И эту разницу обуславливает опора современного композитора на песенный фольклор первой русской революции.

Его значение для симфонизма Шостаковича не ограничивается интонационно-драматургическим влиянием, воздействием на особенности музыкального языка, хотя во все эти сферы он внес свежую струю обновления. Революционные песни, пусть порой эскизно и несколько плакатно, позволяют воплотить тот тип героя, который раскроется в поздних симфониях (XI—XIII) Шостаковича на интонационно новом, но эстетически родственном песням революции материале. Герой этот и есть мысля-

щий народ, в борьбе осознающий свою судьбу, выступающий с определенной социальной и нравственной программой, стоящий на страже человечности. В XI симфонии путь единения народно-эпического и творчески-мыслительного еще не найден. В XIII симфонии синтез между ними осуществлен, и, быть может, импульсом к нему послужило творческое развитие традиций революционных песен.

Эпическое начало в симфонии Шостаковича раскрывается как история народа, прошедшего сквозь тяжелые испытания военного времени, познавшего силу международной солидарности. Композитор клеймит жестокости, высмеивает временщиков, побеждает страхи, воздаст хвалу героям труда, научного подвига, всем борцам за светлое будущее.

В связи с симфониями Шостаковича нередко приходится говорить о слиянии эпического и лирического начал. В трагедийных симфониях — V, VII, VIII, X — постоянно ощущается связь между беспокойной мыслью, познающей суть явлений, и судьбой народа. В XIII симфонии эта традиция продолжена, но существенно обогащена.

Лирическая линия порою пересекается комментариями и «обращениями к миру», сочными бытовыми зарисовками. Эти картины не нарушают ритма повести, а вливаются в ее общий поток, обуславливая широкоохватность лирики.

Народное начало в XIII симфонии ощущается как органическая часть мировосприятия композитора.

Каково было бы значение картины художника, если бы в ней была изображена действительность, а внутренний смысл событий остался неразгаданным? Картины суровой жизни в симфонии Шостаковича пронизываются поэтически возвышенной мыслью. Эпизоды, рисующие погромы и расстрелы под Бабьим Яром, потеряли бы долю своего драматизма, если бы не мысль о конечном торжестве интернационализма. Само по себе изображение очереди в магазине осталось бы колоритной бытовой картиной, если бы не гимн в честь женщины. Песня о карьере не поднялась бы выше шутливой притчи, если бы в ней не слышалось грозное предупреждение от лица народа об ответственности каждого при выборе пути.

Разгадка жизни приходит лишь тогда, когда художник активно вмешивается в ее процессы. Главное, что волнует Шостаковича, — это «темное царство» социального зла, изуверства, насилия, свирепых нравов, лицемерия. И он отражает именно те стороны жизни, в которых конфликт между положительным и отрицательным достигает особой остроты.

Симфония принадлежит к жанру энической музыки. Но вместе с тем народная тема воплощена в ней с углубленной психологической правдивостью. Эническая широта и лирическая одухотворенность образов определяют самобытность и оригинальность этого произведения.

XIII симфония не нарушает нашего представления о стилистических чертах музыки Шостаковича, однако существенно дополняет их благодаря многим интересным находкам.

Собственно музыкальный облик XIII симфонии обусловлен синтезом вокально-театральных и симфонических форм, сочетанием принципов развития и интонационных особенностей, свойственных этим жанрам.

Симфония и вокальное искусство могут бесконечно сближаться и пересекаться. Разумеется, даже не соприкасаясь, они влияют друг на друга, так сказать, на расстоянии. Но достичь органического единства этих в сущности независимых проводников музыкальной мысли — сам по себе факт огромной художественной значимости.

Часто подчеркивают, что жизненный материал подсказывает художнику соответствующую форму. Вернее было бы сказать, что мастерство художника заключается в создании той единственной формы, которая в наибольшей степени соответствует данному материалу и с возможной полнотой выражает идею. Высокая индивидуализированность формы свидетельствует именно о таком мастерстве Шостаковича, поражающего в любом своем произведении не только взаимообусловленностью материала и формы, но и свежестью, повизной, непредугаданностью их.

XIII симфония — рассказ драматический, и композитор нашел общий тон музыкального языка — скорбную повествовательность. Ее проникновенную интонацию Шостакович угадывает в простой народной речи, выдвигает

се на первый план, углубляя психологический подтекст приемами чисто симфонического развития. На музыкальный стиль XIII симфонии влияют трагедийная песенность, идущая от Мусоргского, песни каторги и ссылки, революционный фольклор.

С другой стороны, в ладовой природе этой музыки, во внутренней интенсивности тематического материала (словно отражающего ход мысли), в его сконцентрированности и одухотворенном характере сказывается влияние инструментальных сочинений композитора.

Пафос, публицистическая страстность песенного тематизма несомненно усиливаются внутренней импульсивностью психологически обостренной и динамической инструментальной интонации. В то же время сама инструментальная интонация очищается от всего преходящего, мгновенного, подчиняясь ритму и формам эпической повествовательности.

Музыкальный язык XIII симфонии очень прост и лаконичен. Так «говорить» можно при условии сосредоточенности на самом главном и при желании высказаться искренне и доходчиво. Композитор совершенно освобождает интонацию от всего, что могло бы отвлечь внимание слушателя от собственно поэтического начала. Можно отметить большую естественность песенно-декламационной линии, ее сдержанность и проникновенность. В ней мало особенно экспрессивных интонаций, напряженных, острых мотивов, резких скачков. Избегаются большие интервалы, чаще всего высота звука меняется в пределах терции, градации громкости очень незначительны. Песенной размерности декламации соответствует и спокойствие ритмических рисунков. Однако добиваясь простоты выразительных средств, их общезначимости, композитор вовсе не упрощает психологию героя — мыслящего народа, ибо только подобный герой может быть ответственным за свое время.

Многогранен интонационный стиль сочинения, отличающийся единством и одновременно образной контрастностью различных его пластов. Один из них отмечен большой рельефностью, «зримостью», отражает жестокие эмоции (например, эпизоды фашистского нашествия, нашествия в первой части). В них композитор прибегает к

утрированию выразительных средств, дает музыкальные образы в гротескном преломлении. В гротескном характере написаны и многие эпизоды «Юмора», в которых слышится саркастический смех.

Оба этих пласта, конечно, различны по смыслу, но несомненно обладают общими выразительными особенностями: отмечены колючей интонацией, нередко угловатой, порою же разящей, отличаются остротой ритмического рисунка, «крикливым» оркестровым нарядом.

На другом полюсе возникает песенно-декламационная мелодика, отразившая переживания народа, являющаяся своеобразным комментарием к описываемым событиям. Порою она имеет патетически-страстный, публицистический характер. Это речь оратора, «обращенная к миру», рассказывающая о драматических событиях нашего века. Здесь песенная интонация эмоционально обострена, психологически напряжена.

Речь рассказчика звучит страстным обличением оратора, пропизывается народным юмором потешающегося скomorоха. Временами в ней слышится суровый глас народа, произносящего свой приговор, в других эпизодах она овеяна высокой поэзией чувства. В речи героя воплощены моменты размышления вслух, она течет неторопливо, порою же подчиняется ритму острой, завлекательной буффонады. По повсюду она сохраняет безыскусственность именно речевой интонации — в моментах патетических и лирически-проникновенных, мучительного напряжения и облегчения, расслабления.

Каково же соотношение разных интонационных пластов в XIII симфонии? Обычно в драматургии инструментальных циклов Д. Шостаковича контрастность приобретает универсальный характер. Сопоставление разных жанров, темов, фактур, способов изложения и, что самое главное, интонационно контрастных образов — все это призвано вскрыть противоречивость отраженных в музыке явлений, диалектичность процесса развития, динамику жизни.

Несколько иначе обстоит дело в XIII симфонии. Здесь все время рассказ идет от первого лица, и повествовательность становится своеобразным жанрово определяющим фактором. Повествовательность эта реализуется через

декламационную песенность строфического строения. В основном она отражает медленное течение мысли, в другие моменты приобретает моторный характер (как в «Юморе» и «Карьере»). Какими бы ни были формы этой повествовательности, их взаимоконтрастность отмечена большой мягкостью. Вместе с публицистически обостренными моментами они образуют единую линию. Однако в контрапункте с этой линией возникает параллельный интонационный пласт как дополнение, «иллюстрация» к повествовательности, и применительно к их сочетанию можно говорить о драматической контрастности.

У слушателей музыки Шостаковича нередко возникают зрительно-театральные ассоциации. При этом живописная яркость отдельных картин, кадров непременно чередуется с лирическими отступлениями и погружением в область мысли. Эта многоплановость изложения с обязательными вспышками театрально ярких кадров — одно из удивительных свойств симфонической драматургии Шостаковича. При этом, обладая способностью поставить слушателя перед необозримой картиной событий (вспомним хотя бы «военные эпизоды» VII и VIII симфоний), Шостакович одновременно может более ярко осветить одну из ее частей, деталей, давая почувствовать их суть в контексте всей панорамы.

Многоплановость драматургии, резкость сопоставлений противоборствующих начал свойственны и XIII симфонии. Однако при сравнении этого произведения с трагедийными симфониями композитора нетрудно убедиться в умеренности использованных средств, уравновешенности тона высказывания. Эмоционально острые вспышки не нарушают в целом поэтику внутренней сдержанности, собранности. Этой особенностью своего эмоционального тона XIII симфония приближается к документальной повести, впечатляющую силу которой определяет скорее достоверность факта, чем степень экспрессивности его изложения.

В музыкальном искусстве канонизировавшиеся формы, средства выразительности могут сохранять в отношении образного содержания и определенную независимость. В музыке несравненно шире возможности модулирования содержания, чем выразительных средств. Последние используются далеко не столь интенсивно, как образность,

и являются весьма емкими и гибкими для воплощения различного содержания. В этом отражается одна из чудесных закономерностей музыкальной формы — ее многозначность.

Однако свойство формы выступать «оболочкой» разных содержаний — не только сильная, но и слабая сторона музыки: если постоянно не освежать форму разными «приметами», вызывающими определенные ассоциации с конкретными явлениями действительности, то «оболочка» может приобрести известную автономность по отношению к материалу.

Одна из самых примечательных особенностей новаторства Шостаковича заключается в непрестанном стремлении композитора к раскрепощению музыкальных форм от схемы, от канонизированных типов. Форма произведений Шостаковича, подобно фокусу, направлена на живые явления и «живет» в их ритме, располагаясь согласно их «силовому магнитному полю».

Не удивительно, что автор 13 симфоний, 11 квартетов и ряда других циклических форм, Д. Шостакович так и не абсолютизировал какой-нибудь вид сонатной структуры, предпочитая в каждом случае заново строить форму, а не втискивать новый материал в отстоявшуюся схему.

Такое отношение к проблеме формы принципиально, и в XIII симфонии оно приобретает особенную остроту из-за специфического для симфонии сочетания слова и музыки, оперно-вокальных и симфонических методов развития, лирики и эпоса, публицистической и повествовательной манеры изложения. При этом интересно отметить следующее: если структуру и форму нового сочинения Шостаковича рассматривать в соотношении с классическим циклом, то, очевидно, следовало бы отметить гораздо больше нарушений, чем соответствий. Взятая же сама по себе форма XIII симфонии не оставляет впечатления сложной. Наоборот, здесь все предельно ясно, просто. И вместе с тем простота эта — результат как непрестанной эволюции симфонического мышления композитора, так и творческого развития особенностей песенно-вокальных форм. Эти два компонента, пожалуй, постоянно следует иметь в виду при рассмотрении композиции произведения.

Наибольшие отклонения от норм сонатной формы наблюдаются в первой части XIII симфонии. В связи с ней трудно говорить о сонатности в ее чистом виде, но не менее трудно и полностью отрицать ее. Скорее всего в ней скрещиваются закономерности инструментально-симфонического и вокально-оперного мышления. От первого идет конструктивная расчлененность, репризность, принцип волнообразной драматургии с контрастом экспозиционных и разработочных разделов, не говоря уже об удельном весе инструментального начала.

Песенно-вокальные особенности сказываются в характере интонации, вариантно-вариационном принципе развертывания материала с тенденцией сплошного обновления смыслового содержания при относительном постоянстве чисто мелодических форм (закономерность, наиболее непосредственно проявляющаяся в песенных жанрах с присущим им соотношением «меняющегося текста» и «неменяющейся музыки»).

В первой части вся музыка скорбного эноса вырастает из одного мелодического ядра, подобно тезису, утверждающемуся в главной теме. Он сопоставляется с отрицательными образами, но в свою очередь проходит сложный путь развития: в зависимости от характера речи преобразуется и основная мелодия, в которую словно вливаются новые интонационные обороты. Так возникает тот стиль свободно развивающегося мелодизма, тесно спаянного с речью, который знаком по оперной форме Мусоргского.

Два эпизода, посвященных отрицательным образам, выделяются не только в интонационном, но и в конструктивном плане. Резкость мелодических сопоставлений позволяет рассматривать эти эпизоды в качестве определенных узлов драматургии, ее смысловых центров.

Структура первой части: четырехкратное проведение главной темы (последнее из них, падающее на код, сильно усечено) и два эпизода, построенных частично на новом материале (первый эпизод), частично на совершенно преобразованном главном (второй эпизод). Соотношение разделов этой композиции можно обозначить следующей схемой: А—В—А—С—А—А. Главная тема А в свою очередь проходит через своеобразный цикл вариационного развития.

Поэтому применительно к первой части скорее всего можно говорить о рондообразности. Что касается сонатности, то она в основном проявляется в гибких перевоплощениях главной темы, отдельные интонации которой приобретают в процессе развития различных, даже противоположный смысл. Сонатность ощущается и в драматической напряженности развития, остроте контрастов, интонационных «схваток», симфонической обобщенности.

По отношению ко всему циклу первая часть воспринимается как грандиозная экспозиция с двумя разработочными эпизодами. И хотя остальные части симфонии образно и структурно вполне самостоятельны, они сливаются с первой на правах притоков широкой реки.

«Бабий Яр»

Нафос первой части симфонии — осуждение расовой дискриминации, утверждение великих идей интернациональной солидарности.

«Бабий Яр» — символ современного варварства, документ, обличающий расизм.

Первая часть симфонии — повесть-реквием. Она поразительно законично рассказывает о поразительно многом. Вся музыка пронизана скорбью по поводу гибели людей и нафосом обличения темных сил.

Возникает широкая историческая панорама, соединяющая далекое прошлое с событиями минувшей войны. Особенностью изложения является то, что летопись органично связана с публицистикой. Рассказ о событиях сменяется их непосредственным показом, слышатся голоса «действующих лиц» и голоса народа.

Основной музыкальный образ «Бабьего Яра» — главная тема. Она обрамляет часть, возникает на стыке различных по смыслу эпизодов. Этот музыкальный образ можно обозначить как тему реквиема. Она является своеобразным эпиграфом к «Бабьему Яру», из нее вырастает повесть о судьбе народа. Она приобретает характер символа, ибо в ней сжато отражаются существенные черты

музыки части: народный характер, песенно-кантиленная мелодика.

По ходу повести возникают драматически яркие картины: расправы над Дрейфусом, белостокским мальчиком, Анной Франк и ее возлюбленным, еврейских погромов и варварства фашистов. Каждый раз об этих событиях речь идет от первого лица, что придает всем эпизодам глубокую психологическую правдивость. Более того, у «различных драматических сцен» неповторимая интонационная характерность. Но своеобразие замысла в том и заключается, что названные эпизоды вовсе не являются звеньями исповеди, не носят характера автобиографических записок. О своей жизненной трагедии рассказывает не белостокский мальчик и не Анна Франк, а безымянный летописец — народ. Он переживает судьбу погибших как собственную и остается до конца непримиримым к злу. Чувство интернациональной дружбы и солидарности в симфонии Шостаковича раскрыто как подлинно народная черта нравственности.

Драматургию первой части можно уподобить композиции с двумя «концентрическими кругами»: в каждом из них рассказывается о зверских расправах над евреями, но наряду с драматическими сценами и публицистически страстными выражениями гнева, сочувствия русского народа имеются и моменты лирических отступлений: переживания и размышления над смыслом трагических событий.

Между этими «концентрическими кругами» возникает тема-реквием, как обобщенный образ скорбного эпоса, как память о жертвах насилия.

Что касается самых «кругов», то они построены примерно по одинаковому принципу острых столкновений контрастных интонационных материалов. При этом второй «круг» отличается более масштабным характером, большей резкостью драматической коллизии, он психологически экспрессивнее, чем первый. Это и понятно, так как он сохраняет непосредственную связь с трагическими событиями минувшей войны. Постепенная драматизация «рассказа» сказывается и на теме реквиема. Она приобретает большую эмоциональную остроту, а в кульминации — трагическое звучание.

Именно с этой темы и начинается симфония. Унисон низких струнных и деревянных ведет свой скорбный рассказ. На их песенно-декламационную тему наслаиваются хроматически расползающиеся короткие мотивы валторн и тромбонов, тревожно-печальные удары колокола. Сразу же возникает драматическая атмосфера:



Глубокое страдание отразилось в этой мелодии, текущей печально и словно из самой души. Эпической скорбью пронизана и мелодия хора, которая возникает как одно из звеньев в развитии темы реквиема.

Сосредоточенность и внутренний драматизм повести достигаются сочетанием спокойной песенно-декламационной мелодии (она лишена какой-либо интонационной остроты, резких интервальных и гармонических смен) с прерывистым ритмическим пульсом коротких оркестро-

вых мотивов (сигналы труб, валторн), контрапунктически насаждающихся на вокальную линию мотивов стенаний и вздохов струнных и деревянных.

Весь мир был в свое время потрясен делом Дрейфуса, жестокостью и лживостью выдвинутых против него обвинений.

В симфонии Шостаковича возникают образы затравленного арестанта, упрятого за решетку, и топчущей его толпы мещан, и дамочки с брюссельскими оборками, что плюет ему в лицо.

Короткие, хроматически восходящие фразы струнных звучат жестко и судорожно, сочетаясь с всплесками медных. В вокальной линии намечается поворот к эмоционально более обнаженным патетическим возгласам, тон повести приобретает более личную окраску («Мещанство — мой доносчик и судья... Я попал в кольцо. Затравленный, ослепленный, обоглаженный»).

А вот новый круг воспоминаний, связанный с эпохой царизма и тем не менее сюжетно перекликающийся с предыдущим. Он наступает велед за коротким инструментальным отыгрышем:



Возникает злобная картина еврейского погрома. Рассказ ведется от лица белостокского мальчика, видящего, как избивают его мать.

Оркестровая тема в характере тулого и колючего марша с визгливой интонацией и наступательным пылом ассоциируется с перекошенными лицами погромщиков. Наряду с нею появляется и вокальная тема, олицетворяющая грубое насилие. Их чередование, а затем и сопоставление с патетически-страстной музыкой обличения, обращения к русскому народу обуславливает драматизм эпизода.

Вторая тема появляется у хора: «Бесчищуют вожди трактирной стойки». Слух сразу обнаруживает ее полнейшую контрастность со всей вокальной линией произведения, идущей от сердца и выражающей размышления, скорбь и сочувствие. В этой же теме обращает на себя внимание резкость мелодических очертаний, почти всецело основанных на кварто-квинтовых скачках, придающих ей угловатый характер. В ней своеобразно претворяется фанфарная интонация, разносящаяся подобно призывному кличу карателей-черносотенцев.

Голос мальчика на какое-то мгновение прорывается сквозь жесткие созвучия: «Я, сапогом отброшенный, бессиленный, напрасно я погромщиков молю». Жалобную мелодию захлестывает новая волна образов ярости. Тревожно бьет малый барабан, рокочут струнные, жестко звучат удары литавр и медных.

Тонет слабеющий голос мальчика. Звучание оркестра приобретает беспоощадно-наступательный характер. Интересно отметить, что постепенно вытесняются все тембры, оголяя «агрессивные» краски хора медных.

И как эпилог трагической сцены, как печальное послесловие возникает тема реквиема. Она звучит здесь надломленнее, чем при первом проведении. Появляясь в мягких тембрах струнных, она непосредственно ассоциируется с людскими стенаниями. К печальным перезвонам колокола добавляются нежные звуки челесты.

Картина жестокой расправы постепенно меркнет, и слышится голос совести, голос, обращенный к народу. Проникновенно звучат слова баса соло: «О русский мой народ, я знаю, ты по сущности интернационален... я знаю доброту моей земли». Это речь оратора, пронизанная страстной верой в народ и любовью к нему. И вновь яростно вспыхивает тема «злого шествия», символизирующая преступления погромщиков, кровавую резню.

Второй «круг» развития образов, вторая волна в разработке посвящается современным событиям, злодеяниям гитлеровцев. Здесь многое перекликается с теми эпизодами прежних произведений композитора, где он клеймил фашизм. «Инерция традиции» проявляется в самом типе жанровых обобщений (темам еврейского погрома и нашествия придан характер гротескных маршей, к кото-

рым композитор часто прибегает для воплощения отрицательного начала). Однако в XIII симфонии композитор вовсе не стремился нарисовать огромную историческую панораму битвы народа с полчищами захватчиков, подобную той, которую он изобразил в VII симфонии. В XIII симфонии композитор словно показывает лишь один эпизод борьбы против фашизма, вернее, фашистских злодеяний. В сравнении с аналогичными моментами ранних симфоний, это более камерный эпизод, однако он заставляет слушателя заново пережить былое. Композитор нашел совершенно новый ракурс изображения фашистского преступления. «Эпизод нашествия» из XIII симфонии можно было бы назвать «Гибелью Анны Франк».

Зыбкая, «ползучая» фактура струнных полна тревожного ожидания, каких-то неясных шорохов. Но из сгустившегося мрака рвется просветленная мелодия баса соло:

Удивительно трогательна эта мелодия — грустная и трепещущая, с чарующим высветлением гармонического колорита. Она ассоциируется с безыскусственной и наивной лирикой «Перед долгой разлукой» вокального цикла «Из еврейской народной поэзии»:

10 Allegretto

Бас

p

Мне кажет-ся, я э-то Ан-на

pp

8

pp

Франк, про-зрач-на-я, как

pp

8



Силуэт мелодии возникает неожиданно. Ее порывистость («Нельзя нам листьев и нельзя нам неба, но можно очень много: это нежно друг друга в темной комнате обнять») вселяет тревожное предчувствие — уж очень печальна эта любовь, таящаяся во мраке убежища.

Шаги. Негромкие, но с неотвратимой настойчивостью приближающиеся. Смятенный возглас хора: «Сюда идут!» С жуткой последовательностью воссоздана сцена гибели возлюбленных.

Слова утешения бессильны заглушить грозное шествие.

Войль хора: «Ломают двери!» и последние слова обреченного: «Нет, это ледоход» — заглушаются врывающимися сюда звуками воинственного марша.

Словно со всех сторон надвигается сила, сломавшая «прозрачную веточку», растоптавшая любовь и жизнь. Бескопечные удвоения голосов, свинцовые тембры духовных придают музыке массивный, тяжеловесный характер. Плотную звуковую оболочку «разрывают» «выстрелы» ударных. Тема словно наваливается со всей силой, топчет и давит.

Для показа жестокого триумфа карателей композитор использовал начальный мотив главной темы первой части. Мотив человечнейшего реквиема, полностью преображаясь, олицетворяет жестокий террор, насилие. Так раскрывается связь между наиболее человеческим и наиболее бесчеловечным, возвышенным и уродливым, сочувствием и жестокостью.

«Эпизод нашествия» выполняет роль подступа к кульминации. Последняя совпадает с началом репризы на ма-

териале главной партии. Мелодия реквиема приобретает здесь обобщенно-трагическое звучание.

В этом эпизоде с наибольшей отчетливостью чувствуется монументально-эпический характер темы. Расширяясь, она словно заполняет необозримые просторы, возникает в густом звучании низких регистров медных, струнных и деревянных. Благодаря ритмическому укрупнению (появляются такты на $\frac{3}{2}$) тема звучит более весомо, с обличающей страстностью. Горе, плач и стоны воплощены в этой музыке, сочетающей максимальную психологическую выразительность с яркостью плаката, осуждающего, изобличающего и наполненного подлинно человеческим состраданием.

Хорошо известно, что репризы в драматических сонатных формах Шостаковича обычно бывают динамически сжатыми, воплощают принципиально новую ступень в развитии музыкальных образов. Так и здесь: тема реквиема и отпочковавшаяся от нее мелодия хора «Над Бабьим Яром шелест диких трав» охватывают новый круг явлений, утверждая основное настроение части — суровую скорбь. Эпизод части по своему тону родствен экспозиции, но в нем происходят существенные интонационные и смысловые сдвиги, перестановка акцентов. Повествовательность уступает место более непосредственному излиянию чувств, острее проявляется публицистический пафос.

Сумрачный колорит заключительного раздела первой части вызван предшествующими ему драматическими сценами. Музыка прочно «оседает» в более «темном» нижнем регистре, своеобразный остипатный пунктированный ритм придает ей характер траурного шествия. Вокальная линия сосредоточенна, отмечена сдержанностью чувств, но порою эмоция словно прорывается наружу, окрашивая интонацию в остросубъективные тона.

Зловещи тишина Бабьего Яра и шелест диких трав: «Я чувствую, как медленно седею». Удивительно выразительна в этот момент модуляция из *b-moll* в *fis-moll*, словно отразившая трагический перелом в сознании человека, эмоционально и мысленно прошедшего путь погибших людей.

В этом эпизоде психологически верно воплощен и момент преодоления скорби. Печальные воспоминания вы-

зывают мысль о России, преградившей собою путь фашизму,

До самой наикрохотной росинки
Мне близкой всюю сутью и судьбой.

Горячие слова, идущие от глубокого сознания величия народного подвига в защиту человечества. Сочетание торжественно-проникновенной речи и траурного шествия. Параллелизм двух контрастных линий произведения: печального пейзажа, отголосков пронесшейся бури и благоговейных слов сына Родины, в ее величии черпающего духовную силу. С одной стороны — пепел и слезы, руины и жуткие памятники зверства, с другой — поднимающиеся из самых народных глубин силы преодоления и созидания.

Чувство интернациональной солидарности позволяет человеку познать величие своего народа. Звучат устремляющиеся ввысь фанфарные мотивы. И опять-таки неожиданное и отдаленное становится логическим и естественным. Тема реквиема — символическое «Помни!» — сливается с патетическими возгласами и тревожно-набагными мотивами, призывно будоражащим ритмом литавр и с мужественно решительными фанфарами.

«Юмор»

Вторая часть симфонии — своеобразный музыкальный памфлет, направленный на гонителей смеха, на врагов юмора. Отрицательное в жизни никого не обманет и не обольстит пока жив смех. Его боялись все угнетатели. Кляли его и преследовали, предавали суду и огню, загоняли в подполье и вели на казнь. Но смех бессмертен, он возрождается, с новой силой разит и срывает покровы лжи.

Вся музыка «Юмора» пронизана неумолимой энергией. В ней преобладает мажорный тон, тон уверенной в себе силы. В самом характере музыки подчеркивается народность юмора, ибо в ней претворяется и хлесткость чашушки, и плутовское начало, связанное со скоморошным искусством, и откровенная буффонада в духе народных представлений.

В музыке возникает целый спектр комедийных образов: обличающе-обжигающих, добродушно-проницательных, полных тонкого юмора, злой издевки или разящей сатиры. Гротескная скерцозность пронизана полемическим задором, кипучей энергией. Музыка «Юмора» зрелищна, «смотрится». Она словно звучит с подмостков театра, на которых сам юмор торжествует победу.

«Юмор» и впрямь занимает место скерцо в сонатном цикле и оправдывает репутацию скерцо Шостаковича: остроумных и зажигательных, картинно-изобразительных и драматически действенных. В его оживленной музыке ощущается динамика самой жизни: каскад тем, ритмов, внезапных образных переключений, резких сопоставлений фактур, гротескно-танцевальных и шуточно-песенных форм.

Любопытно само начало части: сопоставление торжественных *S-dur*'ных аккордов с тяжелыми нисходящими мотивами струнных и их короткими разбегами вверх. Согласно какой-то причудливой логике здесь демонстрируются некоторые фактурные особенности скерцо и его опорные тональности, в которых будут возникать темы этой части. Кстати, необыкновенная подвижность, взрывчатость мелодий «Юмора» помимо чисто ритмического импульса обусловлена их ладовым своеобразием. Да и постоянные «вылезания» мелодий в соседний строй, «задевания» чуждых данной тональности звуков вносят ярко комедийные эффекты.

Главная *S-dur*'ная тема, в характере куплетной песни, посвящена восхвалению силы юмора. Начальный ход на кварту вверх, совпадающий с утверждением тоники на сильной доле такта, многократное ее повторение придают теме волевой, настойчивый характер.

Гротескную окраску вносит изломанная фраза медных («неуклюжий» мотив, наслаивающийся на подвижную фактуру остальных голосов), ритмические перебои и появление скачков на «нестественно» большие интервалы в вокальном голосе («не могли, не могли»).

Образ торжествующего юмора удерживается сравнительно долго. Новые оркестровые и гармонические штрихи, «незначительные» интонационные отклонения играют роль освежающих факторов. Так, в строфах о Ходже Насреддине, который своими шутками «сшибал всю пош-

лость», появляется «ухмыляющаяся» мелодия кларнета пикколо.

После куплета в диалогической форме:

Бас соло: Хотели юмор купить,
Хор: Да только его не купишь!
Бас соло: Хотели юмор убить,
Хор: А он показывал кукиш —

возникает интонационно изломанная, ритмически капризная мелодия скрипки соло. В ее кажущейся безобидности и хрупкости, в характере уличной танцевальности раскрыта новая грань комедийного.

Итак, поначалу торжественно провозглашается сила смеха, а затем показаны «будни юмора», его трудный и увлекательный путь. Нет, здесь не меньше веселья и шутки, но они звучат острее и злее. И буффонная музыка, которая вскоре появится, будет пронизана обжигающим юмором.

Да, тернист путь схема. В борьбе пробивает он себе дорогу: «Бороться с ним — дело трудное, казнили его без конца».

Зловеще звучит унисон хора и тубы: царь мог утешаться, что голова юмора торчит на пике стрелца. Но не тут-то было!

Словно на экране возникает картина далекого прошлого: до нас доносится дыхание вечно живого искусства скоморохов, мастеров комедийного дела, чародеев смеха.

Удивительно свежо и национально самобытно звучит этот эпизод, необыкновенный по своему интонационному и оркестровому колориту. Роль «гудочного» фона выполняет остинатный мотив английского рожка и арфы, на который накладывается целый «оркестр дудок». В остроумнейшей фактуре деревянных возникает танцевальный мотив с резкими форшлагами и замысловатыми «приседаниями». Наивный характер темы (подчеркнута народная манера ведения мелодии в квинту) причудливо сочетается с неприкрытой издевкой, усмешкой.

И вот еще одна его грань — веселая буффонада. Она претворяется в новой теме e-moll, которая ассоциируется с главной темой финала IX симфонии. Гротескная танцевальность — основная черта нового музыкального образа. Крутые повороты, скачки и пританцовывающий ритм,

улыбка и энергия воплотились в этом ярко комедийном образе:



Новая тема проходит свой круг тембрального развития от прозрачного колорита скрипок и легких ударов деревянных и струнных *pizzicato* до плотного звучания медных, прорезывающих густую ткань *tutti*.

Развитие гротескно-танцевальной темы обрывается на пороге повой, театрально-яркой сцены, в которой с особой силой подчеркнута зрелищность.

В связи с этим хочется напомнить об одном эпизоде из симфонической поэмы Р. Штрауса «Тиль Уленшпигель». В нем изображены суд над озорником и шествие на казнь Тиля. Зловеще-торжественно звучат медные и барабанный дробь: суровые судьи непоколебимы в своем стремлении разделаться с бунтарем. Их грозные вопросы и жестокий приговор способны повергнуть в страх любого, но только не Тиля. Даже в этот роковой момент он отпускает по адресу судей издевательскую шутку и строит им гримасу. В «Юморе» также возникает картина грозного шествия к лобному месту. Только в ней царит несравненно более мрачная атмосфера, чем в комедийно-яркой поэме Штрауса.

В зловещем ритме литавр, нанизываемом на *es-moll* низких струнных, в бьющих тревогу военных сигналах меди, в звучащем с огромным эмоциональным возбуждением мотиве струнных и деревянных воплощена яркая картина расправы, атмосфера казарменного правосудия, запугивания и жестокостей.

А юмор? Он всем видом покорность показывал,
Готов к неземному житию.

Словно подавив сопротивление главного своего врага — юмора, злые силы празднуют победу. Звучание принимает оргиастический характер. Неистово взвинченные мотивы иступленно звучат у труб, тромбонов и тубы, грохот литавр, сигналы валторн, тремоло и трель деревянных и струнных смешались в грозный гул. Но как ни устрашающа эта звуковая громада, она беспильна убить юмор: беззаботный мотив флейт и кларнетов выскальзывает на свободу, а вслед за ним возникает и гротескно-танцевальная тема — символ бессмертия юмора.

Это уже реприза, в которой некоторые темы опущены, да и сама главная тема с ее вариациями подана в более сжатом виде. Некоторые интонационные отклонения обусловлены новым текстом. Так, например, при упоминании пшурма Зимнего звучат характерные мотивы частушки. В коде в основном *C-dur*'е возникает и гротескно-танцевальная тема, приобретая празднично-торжественный характер в честь «мужественного человека — юмора».

«В магазине»

Поэт и композитор отлично почувствовали в будничном возвышенное и вдохновенно рассказали о нем в третьей части произведения — «В магазине».

Однако будничная сцена вызывает у поэта лиричнейшие чувства. И в ритм грустного рассказа вливаются поэтические строфы, воздающие хвалу «добрым ангелам семьи» — жемчужинам России:

Это женщины России.
Это наша честь и суд.
И бетон они месили,
И пахали и косили,
Все они переносили,
Все они перенесут.

Весь музыкальный облик третьей части — простой и будничный, одновременно возвышенный и чистый.

Бытовое — сфера реальной действительности, и если речь идет о музыкальном произведении, то естественнее

всего искать бытовое в жанровой характеристике. Музыка по своей поэтической природе чужда будничного и, обращаясь к бытовому, поэтизирует его. Такое утверждение правомерно даже по отношению к произведениям Мусоргского, Бартока, где бытовое сохраняет остроту характерного и весь свой первобытный аромат, первозданность. Обострение характерного в таких случаях является своеобразной формой поэтического обобщения. Правда, возможны трансформации бытового материала в противоположном направлении — гротескные его преобразования. Этот метод приобрел большое значение в музыке XX века (в творчестве Малера, Бартока, Шостаковича) и служит действенным средством обличения мещанства, обывательщины.

В XIII симфонии найден совершенно новый тип сочетания будничного и поэтического. В музыке третьей части — «В магазине» — нетрудно различить определенные пласты музыкально-поэтического и бытового. Будничное сохраняется в стихотворном тексте и играет роль своеобразного импульса для возникновения возвышенных музыкальных образов. Даже тогда, когда в музыке рассказывается о самых прозаических сторонах жизни, неизбежным остается возвышенный тон эпической песенности, поэтических излияний и публицистического пафоса, знакомого по первой части симфонии.

В связи с анализом части можно поставить и более общую проблему. Национальный эпос обычно зиждется на героике борьбы, исторически масштабных подвигах, воплощении всенародных движений. (Сама художественная практика канонизировала и музыкальную форму выражения.) Шостакович же приподнимает до эпического будничное, и в этом художественное значение музыки третьей части XIII симфонии. Народность интонации ощущается в ее колорите, в характере спокойного повествования и благоговейного созерцания, в настроении и особой простоте мелодики, освобожденной от всего преходяще-случайного. Она идет от живой речи, и поэтому корни ее теряются в повседневности.

В этой части использован разнообразнейший мелодический материал, отразивший различные стороны повествования. Однако, несмотря на яркость интонационных

сопоставлений, для всего тематического облика части существенны не столько различия, сколько тематическое единство.

Не случайно, разные мелодические образы третьей части находятся в некоей смысловой и отчасти интонационной связи с темой вступления. Она возникает в сумрачном тембре виолончелей и контрабасов и обрамляет всю композицию. И хотя на протяжении всей повести она больше не используется, дух ее витает и характерные ее интонации вплетаются в мелодическую ткань рассказа:



Да и в ладовом отношении она предвосхищает основные моменты тональной структуры части, являясь сложнейшим сплавом минорных звукорядов с тоникой на *h* и *e*, *f* и *fis*. Кстати, тональное единство всей части обусловлено преобладанием минорного звукоряда от *e*.

Не содержа острых интонационных контрастов, третья часть особенно интересна другим: тонким нюансированием психологических состояний. Наряду с песенным мелодизмом рассказа, претворяющегося главным образом в вокальной линии, особенной психологической активностью отмечены оркестровые мотивы, нанизываемые на «речь». В них проникновенность интонационных оборотов сочетается с красочными модуляционными сдвигами, изысканнейшая лиричность — с ее неназойливым, спокойным выражением.

В третьей части — «В магазине», как и в последующей — «Страхи», с особой силой ощущается связь с оперными формами, ибо по характеру музыки и композиции — это вокально-инструментальные монологи¹ со свободным тематическим развитием. Разноинтонационные пласты

¹ Существо данного определения не может изменить и то обстоятельство, что в «монологах» участвует хор.

свободно вторгаются друг в друга, идут «сплошным потоком». Каждый поворот в тематическом развитии, исчезновение мотивов или повторность их проведений, варьирование или смена относительно новым материалом зависят скорее от логики стихотворного текста, чем от закономерностей сугубо инструментальных форм мышления.

Вот важнейшие моменты в развитии третьей части. После сумрачной темы вступления, рисующей картину предраассветной мглы, у альтов возникает короткий хроматический мотив с красочной внутритемной модуляцией *e* — *A*. Пронизанная печалью и теплом, словно оторвавшаяся от мрачной линии низких струнных, фигура альтов контрапунктически соединяется с мелодией баса соло:

Скорбно-задумчивая тема по характеру скорее эпическая, чем бытовая. Новый мелодический образ возникает во втором куплете («О, бидонов их бряцанье...»).

Мелодия идет на фоне *pizzicato* струнных и сухих ударов фортепиано. Эта музыка непосредственно ассоциируется с шествием. Вокальная линия сохраняет песенность, несмотря на ритмические дробления каждого звука. Образ шествия обрамляется характерной ритмической фигурой кастаньет и бича (*Holzton*).

У кларнетов возникает новый мотив, интонационно несомненно близкий мотиву альтов. Хроматическая мелодия воплотила ласку, нежность. В дальнейшем она сохраняет значение своеобразного «внутреннего потока», второго мелодического плана, придавая музыке теплоту, возвышенный характер:



Музыка в основном связана с просветленным звучанием скрипок. Проходя через круг секвенций и меняя ладовый наклон, она привносит в лирическую повесть интимность.

При повторном проведении песенной главной темы все время сохраняется сумрачный тембр низких струнных и «стучащий» мотив бича и кастаньет.

Свежим интонационным поворотом отмечен новый эпизод: «Они тихо поджидают, боги добрые семьи». Колорит просветляется благодаря модуляции из *e* в *A*, тембральному сдвигу от сумрачной фразы кларнета к проникновенным «зовам» валторны. Да и в вокальной мелодии много внутреннего движения, более открыто звучит лирическая нота. Светлый узор солирующей валторны удивительно тонко гармонирует с настроением благоговения, выраженным в вокальной линии.

Углубленной передаче психологических переживаний, емкости содержания музыкальных образов несомненно способствует интонационная многоплановость, сохраняющаяся на протяжении всей части. К тому же меняются слагаемые контрапункта, что создаст дополнительный импульс для внутренней подвижности материала.

Так, например, при новом появлении аккордовой фактуры темы шествия она поначалу сочетается с прежней мелодией, а затем с новой темой «Это женщины России...», в которой, пожалуй, с наибольшей яркостью выражен песенный характер.

В третьем же проведении, после драматических восклицаний хора: «Их обвешивать грешно!» — тема шествия приобретает грозный, осуждающий характер, звучит жестко, с непреклонной волей.

Между этими двумя проведениями темы шествия находится обширный эпизод, где углубленное развитие получает мотив «ласки», обволакивающий вокальную линию. Здесь воздается хвала стойкости женщин.

Послекульминационное затухание свершается быстро. «Стучащая» фигура кастаньет и бича растворяется в инструментальном эпизоде, построенном на теме вступления.

«Страхи»

Мелодия словно уползает в мрак, покрываясь зыбкой, туманной звучностью. На застывший, как будто не дотянувшийся до тоники звук низких струнных накладывается

глухое тремоло литавр, доносятся удары тамтама и большого барабана. В низком, «хрипловатом» тембре тубы возникает странная по своим угловатым очертаниям мелодия. Ее мрачный силуэт подобно тени ложится на конец предыдущей части. Мелодия опускается в еще более низкий регистр, словно стремясь слиться с тишиною, переходя в еле слышимое шуршание. И вновь раздаются удары тамтама и большого барабана, и вновь возникает мрачная тема тубы:

14 [Largo]



Это символ чего-то пугающего, скрывающегося в тени. Тема тубы — гротескная трансформация романтических музыкальных образов рока, олицетворяющая таинственную мрачную силу. В ответ ей звучит приглушенная псалмодия хора:

Умирают в России страхи
Словно призраки прежних лет.
Лишь на палерти, как старухи,
Кое-где еще просят на хлеб.

И даже на эти слова ложится зловеющая тень мотива тубы. Так начинается четвертая часть симфонии — «Страхи».

Страх перед расправой, произволом, «слепым законом» деморализует людей, убивает в них моральную ответственность за свои поступки, самое лучшее, что есть в человеке, — человечность. Страх способен заставить людей отречься от принципов, убеждений, от своего пути. Он принуждает человека «уйти в себя», замкнуться. Страх ослепляет, оглушает человека, заставляя его кричать там, «где надобно молчать», и молчать там, «где надобно кричать». Страх — сила социальная, он способен повернуть развитие общества вспять, если не положить конец действиям этой болезни, яда. Страх действует разлагающе, убивает веру и мечту.

Шостаковичу удалось претворить в музыке самую атмосферу страха, гнетущей неопределенности. Это выражается и в скорбном тоне повествования, и в новой волне развития темы вступления из предыдущей части. О страхе повествует патетическая мелодия валторны, тревожно-приглушенные фанфары труб, словно ошетилившиеся аккордовые гроздья низких деревянных и тремолирующих струнных.

С особой силой выражен страх в шуршащем звучании струнных. Их выющиеся фигуры сочетаются со стуком литавр и большого барабана, причудливо смешиваются с печальными перезвонами колоколов.

Однако страх не смог остановить революционную энергию народа, который отбросил чуждые явления столь решительно, что «это стало сегодня далеко, даже странно и вспомнить теперь».

И как символично, что зыбко-ползучей фактуре начала композитор противопоставляет мелодию в характере походно-революционной песни. От нее веет романтикой гражданской войны, подвигов советского народа:

Не боялись мы строить в метели,
Уходить под снарядами в бой...

Вместе с возникновением песенной мелодии очень непосредственно и художественно убедительно выдвигается на передний план образ народа:

Нас не сбили и не растлили,
И недаром сейчас во врагах
Победившая страхи Россия
Еще больший рождает страх.

Происходит удивительный перелом во всем развитии музыки: мрачная картина прошлого тускнеет, подобно свежему ветру, вырывающемуся на свободу и напевающему песню радости, проносится мелодия альтов. Облик героя светлеет при мысли о могуществе Родины, с которой никто не должен быть неискренним.

И удивительнее всего то, что этот перелом в мировосприятии и настроении выражен резкой трансформацией темы вступления из третьей части, приобретающей таким образом характер сквозного лейтмотива. Сумрачная и затаившаяся, она все время оставалась во мраке. Теперь в ней слышится голос поэта:

И когда я пишу эти строки
И порою невольно спешу,
То пишу их в единственном страхе,
Что не в полную силу пишу.

Тема звучит с большой внутренней экспрессией, как поэтическое откровение. И как символичны проникновенно-призывные звучания солирующих валторн, наплывающих на мотив «признания поэта», устремленных вдаль, в просторы природы.

«Карьера»

Главное впечатление, которое выносишь от прослушивания пятой части, — это радостное чувство облегчения, удивительное ощущение гармонии. Драматизм событий, трагические испытания, через которые прошел человек и его поколение, горечь и негодование — все это осталось позади. Грозные препятствия не просто отстранены, а преодолены, и тем большая радость выражена в музыке.

Жизнь дает человеку мудрость. Лишь тот, кто проникает в самую суть борьбы и трагических противоречий, лишь отзывчивая душа и пытливая мысль способны в самой действительности ощутить красоту. Именно она и предопределяет внутреннюю просветленность финала, его лиризм.

В заключительной части симфонии Шостаковича преобладают образы камерной лирики, оттеняемые сочными эпизодами юмора. «Карьера» — последний узел в раскрытии судеб человеческих. Но камерность ее не равнозначна ограниченности или узости этических идей. «Карьера» наполнена полемическим задором, борьбой за человека, за его будущее.

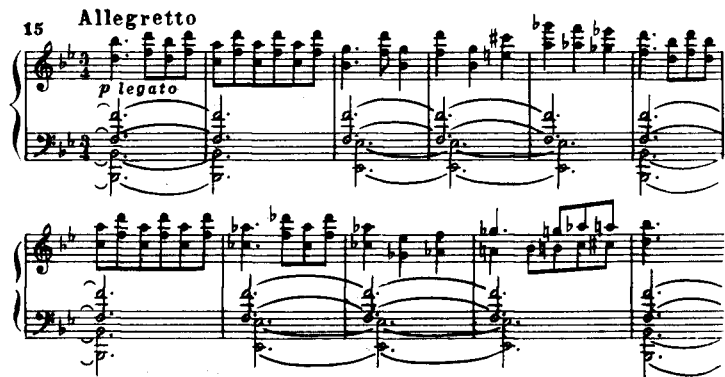
Мягко и с улыбкой, в тоне забавной притчи рассказывается здесь о значительном и главном в жизни личности — о выборе пути.

Здесь затрагивается одна из острых проблем нравственности: об опасности конформизма. Умение приспосабливаться к обстоятельствам, даже если они противоречат

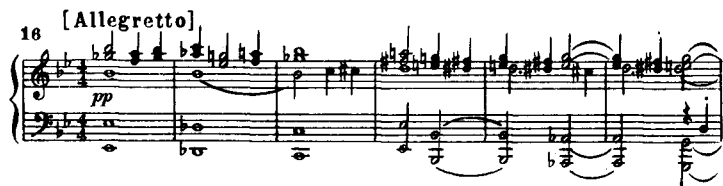
голосу совести, если они толкают на ложный путь, — это трагедия изворотливого ума, пусть даже талантливого.

Музыка «Карьеры» словно течет по двум руслам: она подтрунивает над близорукими карьеристами и с воодушевлением рассказывает о рыцарях истины. Легкая язвительность сопоставляется с тонким лиризмом. В финале симфонии Шостаковича возникает лирико-комедийное рондо.

Удивительно чиста и грациозна главная тема, появляющаяся в прозрачном тембре флейт. Она трепетна и в какой-то мере беспечна, подобна крылатой мечте. Нежность ее подчеркнута ведением мелодии в сексту на бархатистом фоне струнных. Лирические напевы гобоя и узоры кларнетов сливаются с линией флейт в ажурной фактуре, не лишенной колорита пасторальности:



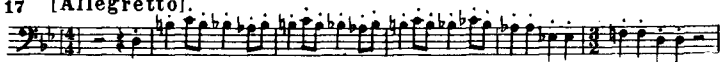
С переходом темы к скрипкам и возникновением мягких звучаний струнных она эмоционально углубляется, и как завершение этой линии развития появляется вторая тема, порученная скрипкам:



Тема привлекает своей эмоциональной наполненностью и порывистым характером, благородством и сдержанностью.

Первые две темы родственны, объединяются на широкой лирической основе. Мечту и романтическую их взволнованность как-то «незаметно» снимает стаккатирующий мотив фagота, открывающий путь юмористическим образам. Это типично комедийный «персонаж» со скороговоркой, угловатыми движениями, забавными прыжками мелодии:

17 [Allegretto].



Вслед за ним появляются и другие комедийные мотивы: в вокальной партии, у деревянных (шарманочная попевка, комментирующая каждую строфу притчи). Юмористическое начало раскрывается в совокупности всего этого материала. Внутри финального рондо возникает и своеобразное «малое рондо», в котором на роль рефрена претендуют мотивы фagота, вокальной партии и хорового ответа.

Веселая притча «О карьеристах» рассказывается в характере диалога между солистом и хором. Хор подхватывает мысль солиста, акцентируя смысл сентенций:

Твердили пастыри, что вреден
И неразумен Галилей.
Но, как показывает время,
Кто неразумней — тот умней.
Ученый, сверстник Галилея,
Был Галилея не глупее,
Он знал, что вертится земля,
Но у него была семья.
И он, садясь с женой в карету,
Свершив предательство свое,
Считал, что делает карьеру,
А между тем губил ее.

Музыкальная драматургия финала строится на сочетании двух планов — лирического и комедийного. Так, на смену комедийному рондо вновь приходят лирические темы. Правда, сюда врывается и комический мотив фagота,

но не надолго: он словно растворяется в долгих и проникновенных «зовах» валторны. Главная лирическая тема проходит у струнных *pizzicato*, и ее развитие вновь завершается эмоционально насыщенной второй темой.

Новый эпизод с продолжением притчи по сравнению с первым несколько обновлен. Он заканчивается шутливой фугой. В ее основе лежит тема, в которой обобщаются характерные особенности комедийных мелодических образов.

Это — темпераментная бурлеска, привлекающая своей неумной энергией и наступательным пылом, но сохраняющая характер забавы, пронизанная улыбкой. В заключительной части фуги на моторно-подвижную фактуру накладывается вторая лирическая тема, звучащая на сей раз у кларнетов и валторн.

Своим созерцательным спокойствием она контрастирует с динамикой движения и предвосхищает тон всей заключительной части. Комедийно-сатирическая тема произведения исчерпана, и голос героя становится серьезным и проникновенным.

Да, победили все те, кто жертвовал собою, прокладывая новые пути. С их «карьеры» и следует брать пример. В вокальной партии появляются эмоционально сдержанные мотивы. И хотя в напластовании оркестровых голосов ощущаются интонации также комедийных тем-образов, они полностью преображаются, попадая под общий тон благоговейного настроения.

Бесконечные дали открываются перед слушателями. Вновь начинают вибрировать чудесные звуки колоколов — одного из лейттембров произведения.

Колокола действительно создают совершенно особую звуковую атмосферу XIII симфонии. В них очищается любая интонация, любое настроение. Их словно радиально расходящиеся волны ассоциируются с широким пространством, в котором совершается музыкальное действие. Благодаря этой особенности в первой части подчеркивается эпический размах. Колокола «накрывают» волну звучания любую фактуру и придают ей то печальный, то набатно-тревожный характер.

В финале же симфонии с серебристым тембром колоколов связана линия лирической просветленности. Звон-

кие звучания колоколов сливаются с мягкими аккордами арф и струнных.

Кода симфонии построена на широком развитии первой лирической темы. Слушатель словно погружается в ее чистый поток. Звонящий тембр челесты, прозрачные волны колоколов — последние тембральные штрихи в звуковой акварели. Здесь словно приоткрываются светлые, чистые дали, к которым устремлена мечта человека.



С. Шлифштейн

«КАЗНЬ СТЕПАНА РАЗИНА» ШОСТАКОВИЧА И ТРАДИЦИИ МУСОРСКОГО

А нужен ли рассказ или роман,
Который... вводит нас в обман
Приятной нам действительностью
мнимой?
Нет, не нужны романы-подхалимы.

С. Маршак. Из посмертных стихов

Правда, как бы ни была солоня...

М. Мусоргский

Что так неодолимо влечет к себе в музыке Шостаковича? Обаяние великого таланта композитора? Новизна художественных идей? Эстетическое совершенство?

Да, разумеется. Без этого не было бы ни «Катерины Измайловой», ни VIII симфонии, ни цикла «Из еврейской народной поэзии» и революционных хоровых поэм, ни всего того, что составляет волнующий мир музыки наших дней, именуемый искусством Шостаковича.

Но если спросить, в чем прежде всего проявляет себя могущественная сила этого искусства, — ответ, как мне

кажется, может быть один: в мужественности, с какою оно смотрит в лицо жизни, не допуская никакого облегченного подхода к ее изображению. Искусство Шостаковича несет в себе то, чего больше всего жаждут наши души, то есть истину. Истину сложности мира, в котором мы живем, его драм и трагедий, всепобеждающих идей человечности и, одновременно, угрожающих им сил зла.

Непримиримый, страстный тон их изобличения не может не вызывать ответного чувства. В нем — требование самой жизни. Более чем когда-либо искусство в наше время несовместимо с благодушием, в какие бы наряды оно ни рядилось. И может быть, ни у кого из современных творцов музыки этот голос времени не заявляет о себе так повелительно, как у Шостаковича. Везде, во всем, всегда быть защитником и другом человека — таким душевно отзывчивым, будоражащим нашу совесть предстает Шостакович в своих симфониях, в вокальной и инструментальной лирике. Таким выступает он и в симфонической поэме для хора, солиста и оркестра «Казнь Степана Разина».

Шостакович и XVII век! Но даже обращаясь к далекому прошлому, — в этом одно из удивительнейших свойств подлинного искусства, всегда глубоко современного, — искусство заставляет переживать далекое как свое настоящее. Стиховой размер (поэма написана на стихи Е. Евтушенко), литературная и музыкальная лексика, былинный характер тематизма — все настраивает на старинный лад, вызывает исторические ассоциации: что-то идущее от самых корней народной жизни, от «Хованщины» и «Руси подоонной» Мусоргского. Вместе с тем во всем, с первых же тактов оркестрового вступления, чувствуются слух, зрение, ритмический нервный пульс, рожденные мыслью передового художника наших дней, стремлением проникнуть в глубь исторического процесса, представить его во всей его истине, без идеализации и подбострастия.

«Что за дикое, неслыханное явление какой-нибудь Стенька Разин! Это какое-то безумное метание барса, какие-то опыты мончи бессознательной, но страшной — удаль, дерзость, злодейство, отвага. Прибавьте Стеньке Разину

определенную цель, дайте ему вместо казацкой голи армию и посадите его на престол, вот вам и Петр I»¹.

Герцен, которому принадлежит этот исторический портрет Разина, одним из первых увидел в нем живое воплощение революционной крестьянской стихии, ее силы и ее слабости, героически смелой отваги и самой что ни на есть политической и нравственной одичалости. Не романтическая идиллия в духе умильного воспевания национальной самобытности русского характера, какую разинская эпопея изображалась вплоть до наших дней многими поэтами, историками, музыкантами, а социально-историческая трагедия.

О героизме личного поведения Разина писал Маркс². Ленин в речи на открытии памятника Степану Разину назвал его в числе лучших людей пролетариата и крестьянства, сложивших головы в борьбе за свободу. «Это Лобное место напоминает нам, сколько столетий мучились и тяжело страдали трудящиеся массы под игом притеснителей, ибо никогда власть капитала не могла держаться иначе, как насилием и надругательством, которые даже и в прошедшие времена вызывали возмущение»³.

Несколько слов о памятнике Разину. Его автор — знаменитый Сергей Тимофеевич Коненков. Сейчас — это полузабытая страница нашего искусства, о которой небезынтересно вспомнить именно в связи с новой волной интереса к разинской теме, вызванной поэмой Шостаковича. По содержанию памятник представлял собой многофигурную композицию «Степан Разин со своей дружиной», в которую входили помимо самого Разина (раскрашенное дерево) и лежащей персидской княжны (окрашенный цемент) пять голов разинских сподвижников, установленных на стоявших по сторонам нестро ornamentированных блоках. Как и многие другие сооружения тех лет, возник-

¹ А. И. Герцен. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 14. М., 1958, стр. 31.

² К. Маркс. Стенька Разин. «Молодая гвардия», 1926, книга первая.

³ В. И. Ленин. Речь с Лобного места на открытии памятника Степану Разину. Сочинения, изд. 4-е, т. 29, стр. 304. Впервые напечатана в «Вечерних известиях Московского Совета» от 2 мая 1919 г. Открытие памятника состоялось 1 мая.

новение которых было связано с осуществлением ленинского плана монументальной пропаганды, «Степан Разин» носил временный, эскизный характер и, по словам самого Коненкова, предназначался для показа в закрытом помещении на выставке в Первом пролетарском музее, куда «Разин» и был перенесен через семь дней после состоявшегося торжественного открытия памятника на Красной площади¹.

Выполненный со свойственными автору пластическим мастерством и экспрессией, «Степан Разин со своей дружиной» в отношении трактовки исторических образов решен в духе романтической символики, родственной многим значительным произведениям искусства тех лет, в частности связанным с темой Разина (панно К. Петрова-Водкина, поэма Василия Каменского, разинский цикл стихов Марины Цветаевой; в музыке, как явление родственное названному, может быть упомянута значительно ранее написанная эпическая поэма «Степья Разин» А. Глазунова). Различные по замыслам, творческим манерам, все они сходны в одном: в идеализированном изображении начала стихийности движения, «разбойной» красочности его характеров («разгуливающаяся крестьянская воляница»), и в этом смысле действительно «сродни фольклору, духу и сюжетным традициям народных песен о Степье Разине»². Отсюда и легендарная персидская княжна, и лирическая песенная ширь; герой красочных преданий, «бешеный атаман», «грозный дуб», а не вояка народного движения.

Полную противоположность такой идеализированной трактовке являет собой «Разин» Шостаковича. Перед нами суровая, неприкрашенная картина народной жизни, эпиграфом к которой могли бы послужить слова Ленина о столетиях страданий и мучений народа, о насилии и надругательстве, «которые даже и в прошедшие времена вы-

¹ Первый пролетарский музей — так назывался музей, находившийся в первые годы революции на Большой Дмитровке, ныне Пушкинской, в д. № 24. В настоящее время композиция, после долгих лет скитаний по различным музеям, «осела» в Государственном Русском музее в Ленинграде, но без фигуры персидской княжны, которая, по-видимому, безвозвратно затерялась.

² А. Каменский. Коненков. М., 1962, стр. 133.

зывали возмущенные». Об этом и говорит поэма. И еще о том, что

Стоит всё стерпеть бесслезно,
Быть на дыбе, колесе,
Если рано или поздно
Прорастают ЛИЦА грозно
У безликих на лице...

Отсюда драматизм произведения и его публицистичность; суровая повествовательность, за которой слышен вызывающий страстный голос повествователя и самой истории. Это особое сочетание сдержанности чувства (диктуемого в данном случае жанром исторического повествования) и негодующей гневной мысли, знакомое по многим сочинениям Шостаковича, определяет и мужественный стиль поэмы.

Закованного Разина везут на потеху толпы в белокаменную столицу Москву — так начинается произведение. Рассказ очевидца сохранил подробное описание этого дикого зрелища. «...В одной миле от Москвы Стенька Разин встретил повозку (Waggen) для ввоза его в город, устроенную сообразно с его преступлениями. В задней ее части была воздвигнута виселица; с него самого сорвали шелковый кафтан, который он носил все это время, и надели старое изодранное тряпье; в таком виде он был поставлен в повозку под виселицей, имея на шее железную цепь, прикованную к верху виселицы. Обе руки его были крепко привязаны к столбу виселицы и ноги раздвинуты...

Таким образом вошел Стенька с братом в город Москву. Тысячи людей всякого сословия глядели на них...»¹

Но все подробности этого «сухого исторического известия» (Пункин) бледнеют перед картиной надругательства, нарисованной музыкой Шостаковича. Едва отзвучала начальная тема повествователя-солиста с заключающим ее хорovým рефреном, как в «действие» вступает оркестр — интонация злорадного возбуждения толпы, из которой вырос угрожающий образ вступления и вся музыка, весь психологический подтекст поэмы — от стихий-

¹ «Известие, касающееся подробностей бунта, недавно поднятого в Московии Стенькою Разиным». Напечатано у Фомы Ньюкёмба, 1672. Перевел с английского Алексей Станкевич. М., 1895, стр. 14. Брат Разина Фрол был привязан железной цепью к повозке и шел неиком.

ного разгула слепых страстей к осознанию народной трагедии. (Драматический путь формирования этого сознания, его правдивое художественное воплощение составляет главное содержание музыки поэмы, ее драматургии.)

...За первым куплетом следует второй, третий. Все напряженнее звучит голос рассказчика. Наконец остается одна назойливая пританцовывающая попевка, повествовательность словно уступила место театральному действию: от царя вся Русь до последнего ярыжки-плута все радостно суетится — «Стеньку Разина везут!». Мужчины оттесняют голоса женщины — на авансцену выбегают срамные девки... «Слово» опять берет оркестр, опять звучит издевательская интонация, действием овладевает плясовой мотив, настоящая вакханалия человеческого юродства, и над всем — улюлюкающий хор, октавные глиссандирующие выкрики: «Ай! Ой! Ух! Их!» Странная, подавляющая картина!

Но вот голоса постепенно смолкают, и, «весь оплеванный толпой», показывается Разин (торжественная псаломная певца-солиста, сопровождаемая аккордами «плеваками» оркестра; впоследствии они прозвучат в сцене казни). Эта напряженная минута затишья среди бушующего океана людской злобы еще более подчеркивает вопиющий характер происходящего.

Следующее затем *Andante* — монолог Разина — дальнейшее углубление этого конфликта. Его содержание — неспасаемое человеческое достоинство перед лицом чудовищной лжи и насилия. «Стенька, Стенька, ты как ветка, потерявшая листву». Какой глубокий лиризм! И далее — исполненное горечи, как эхо, отзывающееся в приглушенном звучании хора: «Ладно, плюйте... Вы всегда плюете, люди, в тех, кто хочет вам добра». Вместо традиционного легендарного атамана-«разбойника» — исторически конкретный и вместе с тем поэтически обобщенный образ революционного мужества («один из представителей мятежного крестьянства», по характеристике Ленина в его речи на открытии памятника) — таким, в соответствии с замыслом поэта, предстает Разин в музыке Шостаковича. И тут же, как «наглядное» воплощение полицейской грубой силы («Дьяк мне бил с оттяжкой в зубы...»), аккорды-«зуботычины» медной группы оркестра, иллюстриру-

ющие сцену-«диалог» Разина со своими мучителями. Так вот они, эти «герои», закулисные организаторы народного кликушества. Идейное содержание сцены убедительно раскрыто С. Слонимским в его статье «Победа Стеньки Разина»: «...ретивый дьяк, а за ним, видимо, и десяток-другой «целовальников, менял» возглашают с искусно наигранным возмущением: «Супротив народа вздумал? Будешь знать, как супротив!» ...Сколько напыщенного пафоса в их «обличениях»... Правда и ложь словно поменялись местами!»¹ Заключительная часть монолога — опять сцена-«диалог», точнее, монолог с хором, последнее «слово» поверженного борца, обращенное к народу. Поздно, слишком поздно осознал Стенька свою ошибку и теперь сам себя казнит перед всем народом: «враг холопства, сам я малость был холоп». Хор подтверждает приговор: «Был ты против половиною, надо было до конца». Но в глубокой горечи этого приговора, как и в последующих криках досады («Стенька! Гибнешь ты зазря!») уже слышится предвещание будущего народного прозрения: «Не зазря! Не зазря!» Выраженню этой мысли, ее утверждению подчинен большой раздел поэмы, непосредственно следующий за сценой казни. Но его мелодические истоки — та самая «тема исповеди Разина», на которой основаны горестные созвучия хора. Таким образом, психологически и музыкально здесь, по существу, уже подготавливается тот переломный момент — пробуждение революционного сознания, — который сюжетно утвердит себя лишь с возвращением начальной былинной темы, когда «сквозь рыла, рязки, хари целовальников, менял» Стенька увидит, как «прорастают ЛИЦА... у близких на лице», и прочтет в них то сокровенное народное, что согрет его душу сознанием «не зря» прожитой жизни².

До этого, как своеобразный пролог к сцене казни и одновременно кульминация-«провозглашение» все той же начальной былинной темы (начало репризы!), прозвучит

¹ «Советская музыка», 1965, № 4, стр. 24.

² Важная подробность, проливающая свет на замысел композитора: стилистически, по характеру звучания, скорбное пение хора весьма напоминает старую русскую революционную песню; его легко представить себе в виде фрагмента хорового цикла революционных поэм Шостаковича.

торжественное *Adagio* — музыка могущественной красоты, сопровождаемая припевами-причитаниями хора: «Над Москвой колокола гудут. К месту лобному Стеньку ведут». Наступает последний акт трагедии: «Перед Стенькой, на ветру полоща, бьется кожаный передник палача», а в руках его топор — «как Волга голубой». Удивительное соединение, казалось бы, несоединимого: отталкивающий, вызывающий протест образ палача, позорное сборище людей, пришедших полюбоваться на работу топора, и... захватывающая, эстетически прекрасная музыка! Подобно лирическому наплыву — торжествующая человечность перед лицом свершающегося злодеяния! — перед взором-мыслью Разина возникают (по ассоциации с голубым цветом топора) просторы Волги и по ней плывущие, «будто чайки поутру», струги. Личное — то, что было самым дорогим, — соединилось с общенародным. Отсюда эпичность музыки. В ней ощущение страны, ее глубокой истории и, как всегда у Шостаковича, — моменты проникновеннейшей лирики, до боли чуткой ко всякой несправедливости, гнету, насилию.

И вот, наконец, сцена казни, — сцена прозрения народа и торжества Разина. Музыкально она почти вся основана на тематическом материале первых разделов поэмы¹. Но ее звучание «проросло» теперь иным содержанием, о смысле которого красноречиво говорит заключающая сцену грозная лавина народных чувств («Не зазря!»).

Однако главная кульминация драмы еще впереди. Над застывшей от ужаса площадью раздаются голоса возмущавших царских молодчиков: «Что, народ, стойшь не празднуя? Шанки в небо и пляши! Э-э-эх!». И вот уже заиграли услужливое веселье дудки (эпизод *Allegro*) и на передний план вновь выползли ложь и обман. Но ненадолго. словно захлебнувшись в собственном веселье, замирает, обрывается циничный плясовой мотив. «Площадь что-то попляла, изюндаь шанки сняла». Погребальным звоном разносится колокольный лабат. В воцарившейся «мертвой тишине» (*Adagio* струнных) слышно даже, как «перескакивали блохи с армяков на шушуну».

¹ Условно — главной, связующей (эпизод, изображающий момент въезда Разина в Москву) и побочной партий экспозиции.

Но в этом безмолвии (момент наивысшей, завораживающей красоты музыки!) — уже готовая разразиться буря народная.

Поэму завершает фантастическая картина, исполненная глубокого смысла: отрубленная, но еще живая голова Стеньки продолжает вести непримиримый бой с палачами. От огненных ее глаз содрогается царский трон. «И жестоко, не скрывая торжества, над царем захохотала голова». Из этих слов, как из искры пламя, разгорается симфонический эпилог поэмы — вскипающая ярость, немолчалимая, гневная музыка народной революции.

В «Казни Степана Разина» с особенной отчетливостью выступило родство Шостаковича с Мусоргским. Это можно сказать прежде всего о мелодике поэмы. Основная ее тема, мелодическая мысль, из которой выросло все произведение, — попевка, звучащая в начале оперы «Борис Годунов», только с иной ритмической структурой и другим характером движения — вместо распевного *Andante* ритмически подвижное *Moderato*; в сущности — динамизированный вариант. И, как это часто бывает у Мусоргского, при скромном звуковом составе темы — поразительная многоликость ее психологических «превращений»: от горестных причитаний и «музыки оценивания» до патетического образа исторической Красной площади.

О Мусоргском заставляет вспомнить и другая особенность музыки поэмы — ее зримость, детальная изобразительность, которая, однако, нигде не превращается в натуралистическую звукопись, будь то звукоподражательная интонация колокольного звона или зрительное впечатление, достигнутое выразительностью ритмического начала, как в аккордах-«зуботычинах», поскольку за каждой такой изобразительной деталью стоит, как и у Мусоргского, психологически обобщающий образ (черта стиля, присущая в равной мере симфоническому и оперному творчеству Шостаковича).

Но «мусоргское» в «Разине» это не только мелодика, эпическая широта обобщений, психологическая напряженность, но и самый подход к истории.

Вопрос о традиции Мусоргского в советской музыке — особая, большая тема, и я коснусь его лишь в самых общих чертах.

Пробудившийся интерес к истории (совсем заглухший было в музыке предреволюционных лет), стремление ощутить себя наследниками «великих бунтовщиков» и, как следствие этого, обращение к темам народных революционных движений прошлого естественно должны были придать особую актуальность именно этой традиции, связанной с изображением социальных драм народа, его стонов и его могучих стихийных порывов к свободе. Отсюда — вереница произведений 20-х — начала 30-х годов о Разине и Пугачеве, о восстании Болотникова и трагедии на Сенатской площади. Происходившие здесь процессы аналогичны тем, которыми было отмечено развитие советской литературы, советского исторического романа. «Смотрите, говорила эта литература, сколько было предтеч, пророков-мучеников у нашей революции... сколько веков поднимали восстания, захватывали барские земли, делили богатства — и не могли победить. Победили мы... свершившие то, чего не могли свершить они. Этим пафосом свершения, этим ощущением себя наследниками, осуществляющими тысячелетние мечтания, наполнена литература двадцатых годов»¹. В нем — по аналогии с литературой — находили свое обоснование и лучшие народные хоровые страницы оперы «Орлиный бунт» А. Пащенко (с образом казака Хлопуши, вобравшим в себя в драматической трактовке И. Ершова всю страсть бунтующей народной стихии), и революционные хоры — исторические картины народной жизни «Бурлаки», «На десятой версте» А. Давиденко и (если взять историю недавнего прошлого) страстная, натянутая как струна драматическая поэма-монолог «Двадцать шесть» (памяти бакинских комиссаров) В. Белого. «Мусоргское», эпически-трагедийное давало себя чувствовать и в симфонической музыке — в VIII (навеянной отчасти мотивами восстания Разина), особенно в VI симфонии Мясковского. Историческое, народное осложнено в ней остро субъективистским, трагически жертвенным. Но в ее сурово-скорбных страницах, в общественно чуткой мысли, в страстном «бушевании» нашло правдивое отображение бурное, исторически сложное время.

¹ Е. Полякова. Минувший век во всей его истине... (заметки об историческом романе). «Новый мир», 1965, № 2, стр. 231.

Крупнейшим событием музыкальной жизни 20-х годов и одновременно торжеством «мусоргского» в советской музыкальной культуре явилась в 1928 году ленинградская постановка «Бориса Годунова» в оригинальной авторской редакции. Работа над рукописным наследством Мусоргского, проделанная П. Ламмом, статьи-исследования в защиту подлинного Мусоргского Игоря Глебова (Б. Асафьева) — лучшее, что было написано о нем в советские годы, — словно заново открыли великого художника-революционера, его значение для нашей современности. Без боязни впасть в преувеличение можно утверждать: всё самое значительное, что принесли с собой последующие 30-е годы, — годы исторических завоеваний советской оперы, советской симфонической музыки — отмечено в той или иной мере воздействием Мусоргского, его метода. Это и музыка к фильму «Александр Невский», счастливо соединившая в себе эпическую манеру и национально-героический тематизм, унаследованные Прокофьевым от Бородина, с драматическим, по-современному конфликтным раскрытием исторической темы, восходящим к Мусоргскому (психологический пейзаж, музыка народных стенаний в эпизодах, рисующих Русь под игом монгольским, и в зловещей сцене крестоносцев во Пскове; трагическая ночная сцена «Мертвое поле», с предваряющими ее страшицами размышлений о пережитой трагедии из музыки «Ледового побоища»). Аналогичный синтез народно-героического и народно-трагедийного с включением в него еще и лирико-драматической, «онегинской» струи определил стилистику исторической оперы-романа «Война и мир», написанной Прокофьевым уже в начале 40-х годов. Это и опера «Семен Котко» — лирико-драматическое повествование о солдате, воевавшим свое счастье и свою любовь в борьбе с врагами революции (с эпизодами вражеского нашествия и картинами народного горя), чья судьба тесно сплелась с судьбой народной и определилась ею.

Судьба человеческая, судьба народная! В этом главном ключе советской оперы написана и «Катерина Измайлова» Шостаковича (называю лишь самое яркое из яркого). Но, как известно, биография этого глубоко «мусоргского» сочинения, с океаном народных страданий и изо-

блещающей силой характеристик кунеческого мира старой России, сложилась трагично; опера была объявлена «сумбуром вместо музыки» и на десятилетия исчезла из репертуара.

В последующие, 40-е годы в оценке традиций Мусоргского появились некоторые новые акценты. Именно в эти годы академик Асафьев пишет свои «Драматические монологи о Мусоргском».

«Кто дал право вам и всем подобным утверждать, что русский народ только стонет, всегда стонет? Бунтует — потом стонет. Пьянствует — потом стонет или пьет и стонет...» — вопрошает композитора один из участников разnochинной компании его друзей («мужественный, уверенный молодой голос» — ремарка Асафьева).

А вот, в интерпретации Асафьева, и сам Мусоргский о самом себе в воображаемом диалоге с автором «Князя Игоря»:

«Я кричу, указывая на народ: вот кто делает! А показать, что именно делает народ, если он не стонет в кабале или не бунтует стихийно и с издевкой, я не могу. Я только стопами своими — воображаемо народными (! — С. III.) — глубоко искренне вступаю за народную страду. А где же у меня народ, действительно делающий свое дело и думающий свою великую думу, народ, трудом и кровью своей создающий великое государство?...» И далее, противопоставляя своей музыке музыку пролога из «Князя Игоря»: «Чудо как ясно, без шумихи, без стонов сказано куда больше и убедительнее, чем все мои плачи и сетования... вам правит жизнь, мною — смерть»¹.

Создатель трагических крестьянских песен-зарисовок с натуры, правдивейших исторических опер — народных драм из русской жизни, клеймящий себя чуть ли не в чуждости своему народу! Может быть, это всего-навсего литературно-драматическая форма, художественный прием, призванный воплотить благородный образ художника, вечно собой неудовлетворенного, его болезненно воспаленное состояние накануне трагического конца? И всему сказанному в «Диалогах» не следует придавать значение

¹ Б. Асафьев. «Мусоргский (финал цикла «Песни и пляски смерти») — четыре драматических диалога». Декабрь, 1942. Фрагменты «Из диалогов о Мусоргском» опубликованы в «Советской музыке», 1956, № 3, стр. 86, 87.

критического высказывания, тем более музыкально-исторической концепции их автора? Нет, это именно концепция. На ее основе Асафьев строит весь анализ русской исторической оперы. Вот что он пишет, например, об опере «Псковитянка» Римского-Корсакова в сопоставлении с народными драмами Мусоргского в книге «Музыка моей родины», в главе под названием «Русский народ, русские люди»: «Нельзя сказать, что «Псковитянка» лучшая из русских опер по совершенству характеров, но их целеустремленность, стойкость, цельность рядом с прекрасными народными сценами, где нет озорной толпы (подчеркнуто мною. — С. III.), а есть глубокое сознание достоинства своей «вескосты» (онять вспоминается пролог к «Игору»), поднимают это произведение — первый оперный опыт Римского-Корсакова — на очень высокую ступень...» И далее утверждая, что «возгласы на вече (то есть «линия вольнолюбия» и драматической борьбы Пскова. — С. III.) не составляют главного в выступлениях хора» (главное — «мерный ход истории и голос русского народа» — заключено, по мнению Асафьева, в финальной народной сцене всеобщего оплакивания гибели дочери Грозного Ольги, где, как он пишет, «уже нет псковичей и Пскова с их бытом и текущими спорами. ...Зато ощущение народа как носителя идей государственности дано в «Псковитянке» с большей убедительностью и мудростью»), Асафьев приходит к следующему заключению: «Мусоргский еще не постиг такой постановки темы народа в своем «Борисе Годунове». В «Хованщине» Мусоргский уже овладел пониманием идеи государственного объединения и всю концепцию образно выразил темой рассвета. Но он то ли не успел, то ли не почувствовал в себе сил завершить значение этой темы иначе, чем сведя все к трубам петровских потешных: ни симфонически, ни театрально это не звучит светлым убедительным завершением. А хор псковичей, оплакивающих Ольгу в «Псковитянке», содержит и в своей тональности, и в мелодии, и во всей мерной поступи величавое спокойствие и доверие к жизни»¹.

¹ Б. Асафьев. «Русский народ, русские люди». Из цикла «Музыка моей родины». Избранные труды, т. IV. М., 1955, стр. 117—118. Впервые опубликована в «Советской музыке», 1949, № 1, стр. 66.

Вместо объективного постижения богатства и разнообразия исторических оперных концепций — неправомерное, тенденциозное противопоставление. И это в устах человека, сказавшего столько непреходящего, пронизательного о русской музыке и гении Мусоргского.

Сопоставление «Диалогов» с высказываниями советского ученого, относящимися к 20-м годам («Музыкально-драматургическая концепция оперы» «Борис Годунов» Мусоргского» и другие работы), отражает не только эволюцию его личных взглядов, но и общую тенденцию времени. Об этом пишет Е. Полякова в упоминавшихся заметках о советском историческом романе.

«...Чем дальше (в военные и особенно в послевоенные годы. — С. Ш.), тем больше во многих фильмах и спектаклях, картинах и романах тускнела сложившаяся уже традиция советского исторического искусства — изображение жизни в главном ее направлении и в ее сложности, непрерывное включение героев в огромные общие процессы народной жизни.

Отступали на второй план беды крестьянской жизни, четвертьвековой каторги старой армии: красавцы богатыри радостно и покорно шли в бой, варили кашу у костров, хором славили отцов командиров... Из объективной, непреложной реальности история превращалась в неномерно растянутую притчу о величии России; тезис «политики, опрокинутой в прошлое», опровергнутый и отвергнутый теоретически, продолжал жить и в исторической науке и в исторической литературе. А объективный материал прошедших веков сопротивлялся искажению его, не втискивался в удобную схему. И в борьбе правды истории и неправды трактовки ее терпели поражение самые большие художники»¹.

Почти каждое слово этой характеристики литературного исторического процесса сохраняет силу и по отношению к тому, что происходило в эти годы в музыкальном творчестве. Приведу лишь один пример: в музыке Прокофьева к фильму «Иван Грозный» (равно как и в самом литературном сценарии, принадлежащем автору фильма С. Эйзенштейну) деспот, тиран, одно имя которо-

¹ Цит. статья. «Новый мир», 1965, № 2, стр. 234—235.

го наводило на всех страх и ужас, изображен чуть ли не народным избранником и любимцем. Грозный — по отношению к боярству и отец родной — по отношению к народу. «Вернись, отец родной!» — так умоляющими возгласами (совсем как в «Хованщине» у Мусоргского, в сцене хованских стрельцов, взывающих к своему «бате», в том же строе чувств) заканчивается первая серия фильма. Грозному, воплощению его государственного и человеческого облика мудрого правителя отдано в этой серии всё богатство, вся красота прокофьевской русской музыки — от обрядовых песен-величаний, песен-славлений до мелодий — дум о родной земле и судьбах народных, сближающих его характеристику с характеристикой народа. В таком изображении, естественно, не могла найти себе применения написанная, но не вошедшая в фильм музыка Юродивого; истощенный характер ее звучания, направленный против «народного царя», нарушил бы идиллически нарисованную картину. Превратить же Юродивого в союзника царя-изверга значило бы окончательно поиграть правду не только истории, но и искусства, в котором тема Юродивого всегда жила как тема неподкупной совести народа, бесстрашного обличения зла и насилия.

Но, как утверждал Чехов, «искусство тем особенно и хорошо, что в нем нельзя лгать. ...Можно лгать в любви, в политике, в медицине, можно обмануть людей и самого господ бога — были и такие случаи, — но в искусстве обмануть нельзя...»¹.

Замечательным выражением правдивого раскрытия исторической темы явилась вторая серия фильма с изображением опричников. В противоположность утверждениям исторической науки тех лет, положившей считать опричнину прогрессивной силой («прогрессивное войско»), в фильме — в его зрительных кадрах и в его музыке — она показана во всей ее омерзительной истинной сущности, навсегда закрепившей за ней ее кровавую славу, ставшую нарицательной для всего насильнического, фанатически жестокого. Нет, не «бесшабашная удаль», свойственная песням русской вольницы, а нерассужда-

¹ «Чехов в воспоминаниях современников». Второе, дополненное издание. М., 1954, стр. 565.

ющая преданность разбою, не «возвышенная патетика», а звериное человеконенавистничество слышится в диком, «как мычание» (ремарка самого композитора!), завывании присягающих опричников (со свистящими ударами плети в оркестре), в их разнузданно-страшной пляске, в этом зловецем вихре танцующих красно-сизых рубах. Вот где, да еще в хватающей за сердце «Песне про бобра» — гениальной, ипосказательной, колыбельной, которую поет обезумевшая Евфросинья •Старичка над трупом сына, Прокофьев и Эйзенштейн оказывались на высоте художественных принципов исторического реализма Мусоргского, его требований искусства правды.

В конце 40-х годов на обсуждении спектакля оперы «Борис Годунов» в Большом театре главным объектом дискуссии, в которой приняли участие видные музыковеды и композиторы, оказалась финальная картина оперы «Под Кромами». Это понятно. Во всей дореволюционной оперной литературе не найти другого аналогичного примера воплощения столь исторически сложного, жизненно противоречивого содержания, какое сосредоточено в одной этой картине. Голодный, бунтующий народ, чинящий веселую расправу над ненавистным боярином — «борисовым слугой», готовый обрушить свой гнев на чужестранных принцев, польских иезуитов — посланцев «богом спасенного царевича», с надеждой устремляется навстречу проходивцу-авантюристу, выдающему себя за законного наследника русского престола, в котором обманутая, обездоленная, нищая масса видит своего избавителя от ига царя-убийцы. Историческую народную трагедию, воплощенную с суровой правдивостью, достойной гению, доскалывает сеча с причитающим Юродивым, в прорицаниях которого слышится горькое осознание народом всего случившегося: «Темень темная, непроглядная... Плачь, плачь, русский люд!...».

«Возможна ли постановка этой картины в том виде, как ее написал Мусоргский, в наше время?»

Большинство выступавших ответило на этот вопрос отрицательно. Одни, мотивируя это, как всегда в таких случаях, ссылками на публику, у которой-де способен вызвать возмущение эпизод торжественной встречи Лжедмитрия во главе с интервентами, невозможностью при-

мирить такое изображение истории (хотя в этом и заключалась трагическая сложность изображаемой исторической ситуации) с чувствами национального патриотизма; другие — уклончивой характеристикой оперы как произведения «многоликого, неповторимого в своем разноречии», которое «нельзя принимать как нечто вполне законченное Мусоргским» и потому требующее в интересах «восстановления исторической правды» серьезной переработки либретто. Хотя здравый смысл восторжествовал (сцена под Кромами была восстановлена в своих правах и включена в спектакль), никто, даже из тех, кто отважно защищал замысел Мусоргского, не отверг этого странного утверждения: сложными, разноречивыми были исторические события, а не их изображение в опере, которое и поныне может служить образцом сурового искусства правды.

В тяготении к такому искусству, в бескомпромиссности его утверждения — главное, что роднит Шостаковича с Мусоргским. Впервые это заявило о себе еще в «Катерине Измайловой», в вобравших в себя переживания тех лет IV—VI симфониях. Всего четыре онуса — год творческой жизни композитора — отделяют последнюю из предвоенных симфоний Шостаковича от созданной им новой партитуры «Бориса Годунова» Мусоргского — работы, которая вплотную подвела его к симфониям — народным драмам военного времени: героической VII и трагедийной VIII. Уже в послевоенные годы это «мусоргское» отчетливо прозвучит у Шостаковича в проникнутой тревогами времени и ответственностью за судьбы мира драматической X симфонии; в историческом разделе еврейских песен, где каждая песня — это, как и у Мусоргского, сценка из народной жизни, каждая — драма; в хоровых поэмах и XI симфонии «1905 год», наконец в трагической XIII симфонии с заключительными гениально светлыми страницами, заставляющими вспомнить бессмертные стихи поэта:

Сотри случайные черты —
И ты увидишь: мир прекрасен.

И это после всего, что прозвучало в первых четырех частях этой подлинно очистительной симфонии нашего времени, симфонии возмущенной человеческой совести и преданности революции.

Своеобразным прологом к созданию симфонии — таким же, каким в свою время, на рубеже от 30-х к 40-м годам, оказался «Борис» Мусоргского, — явилась работа Шостаковича над инструментовкой, музыкальной редакцией и частичным досочинением «Хованщины».

«Казнь Степана Разина» продолжает эту «мусоргскую» линию в творчестве Шостаковича. История, народ показаны в ней «без сусального», с прямой и ответственностью, исключаящими заискивающее, парадное изображение. Правомерность такого изображения и попынке кажется бесспорной. Этии, по-видимому, и объясняется та критика поэмы о Разине, которая прозвучала в первых отзывах на ее исполнение. «Толпа, глазающая на казнь Разина, обрисованная в духе райка и глума, представляется Разину в момент казни лицами, личностями, ради которых он отдает жизнь».

Прокомментировав таким образом трагедийное содержание поэмы, драматически сложную сцену осознания народом всего происшедшего, превращение глумящейся толпы зевак в единомышленников народного вожака-героя, автор статьи «Творческие раздумья» писал: «Здесь... тот самый идейный просчет, который не позволяет полностью раскрыть правду художественного образа...»¹ Утверждение совсем в духе той критики 40-х годов, которая, отдавая положенную дань признания музыкальному таланту Мусоргского, возражала против исполнения гениальной сцены «Под Кромами», находя ее оскорбительной, идейно порочной, искажающей историческую правду.

Толпа, глумящаяся над своим героем, изображение Разина «в качестве оплеванного (буквально!) человека» (так и написано: «в качестве», с последующим «буквально») и восклицательным знаком) вызвали решительное недовольство и у автора «Реплики из концертного зала», опубликованной на страницах «Горьковской правды». По его понятиям, «все это... более чем странно»². Да, это действительно «странно», но лишь с точки зрения тех ошибочных, «идиллических» концепций, которые нашли отра-

¹ С. Аксюк. «Новая простота. Творческие раздумья». Советская культура» от 28 января 1965 г.

² В. Кузнецов. «Реплика из концертного зала». «Горьковская правда» от 27 января 1965 г.

жение в некоторых исторических романах и фильмах недавнего времени. В них живой исторический процесс подменялся заданной схемой, из которой как случайное, истиничное изгонялось все противоречивое, жизненно сложное. Называлось это философским обобщением.

Но искусство создает не схемы, оно возникает из самой жизни. Отсюда сложность поэмы (при большой доступности музыкальных выразительных средств), ее захватывающие контрасты ужасного и прекрасного — нарастающей страшной сцены казни и нравственного просветления в конце. «Площадь что-то поняла, площадь шапки сняла» — так полнейшим посрамлением лжи и насилия заканчивается историческая поэма «Казнь Степана Разина» у поэта. Так образом торжествующей человечности, в духе непоколебимой преданности великим идеям революционного гуманизма завершает поэму о Разине и Шостакович — великий поборник музыкальной правды наших дней.



А. Сохор

БОЛЬШАЯ ПРАВДА О «МАЛЕНЬКОМ» ЧЕЛОВЕКЕ

(ЦИКЛ «ИЗ ЕВРЕЙСКОЙ НАРОДНОЙ ПОЭЗИИ»
И ЕГО МЕСТО В ТВОРЧЕСТВЕ ШОСТАКОВИЧА)

Цикл «Из еврейской народной поэзии» не принадлежит к самым крупным, монументальным произведениям Шостаковича. Его тема не связана с каким-либо памятным общественным событием. Наконец, это — вокальное сочинение, а мы привыкли считать его автора в первую очередь великим мастером инструментальной музыки. Видимо, поэтому цикл «Из еврейской народной поэзии» еще не освещен должным образом в литературе и не оценен по достоинству. А между тем он является этапным произведением и для композитора и для всей советской музыки.

Такое значение цикла Шостаковича определяется прежде всего его темой и идеей.

Надо заметить, что любое значительное произведение большого художника гораздо многограннее по своему смыслу, чем кажется на первый взгляд. И как ни соблазнительно свести его содержание к одной теме или одной идее — всегда есть опасность упростить и обеднить его. В самом деле: «Песни и пляски смерти» Мусоргского, например, — это и возрождение в условиях тревожного, «смутного» времени вечного сюжета «человек и смерть», навещающего мысли о бренности людского существования и тем самым заставляющего каждого задуматься о своей собственной жизни, о ее сути и цели; и изображение некоторых типических трагедий современности, из которого вытекает идея смертоносности ее порядков и форм (быт крестьянина, война); и, наконец, выражение боли за человека, бессильного перед лицом роковых обстоятельств, и многое другое. А «Пиковая дама» Чайковского? Что это: трагедия рока, социальная драма или история могучей страсти? И то, и другое, и третье.

Так и в цикле Шостаковича можно найти несколько идейно-тематических линий. Исторические судьбы народа в дореволюционные и советские годы, жизненный путь трудового человека как борьба за существование, социальная трагедия бедности и бесправия (которая снимается в последнем разделе цикла), столкновение душевной чистоты, нежности, любви с бессердечием и жестокостью, взаимоотношения возрастов и поколений — детства и зрелости, юности и старости... Все это есть в цикле, в его словах и музыке, и только сложным комплексом тем и идей можно охарактеризовать его содержание сколь угодно полно. И все же, чтобы ограничить ракурсы исследования, придется выделить одну тему, одну линию. Взглянем на цикл Шостаковича как на повесть о рядовом, «маленьком» человеке в разные эпохи истории.

Действительно, герои первых восьми частей — труженики и бедняки, жители подвалов и хижин. Это именно рядовые люди, не совершающие никаких значительных общественных поступков и тем более подвигов. Их бытие можно назвать прозябанием, как и все существование еврейского национального меньшинства при царизме.

В таком смысле выбор действующих лиц символичен: в горестной судьбе «маленьких» бесправных людей отражается судьба целого народа. И столь же символична «смена декораций» в последнем разделе цикла, по существу — в его эпилоге (9—11 части): зимняя стужа уступает место летнему теплу, впервые появляются образы широких просторов, подвал сменяется полем или театром.

Но под покровом прозябания течет жизнь с ее повседневными заботами и страстями, конфликтами и драмами. И то, как раскрыты Шостаковичем судьбы его героев, придает всем событиям особую значительность, порой неизмеримо большую, нежели масштабы самих событий.

Пожалуй, в первом, основном разделе цикла только одна часть — «Заботливая мама и тетя» — может рассматриваться как простая бытовая зарисовка. Да и здесь в музыке столько ласковой теплоты и хлопотливой нежности, что жанровая картинка перерастает в нечто гораздо большее — в песнь родственной любви. Значительный смысл приобретает и «Предостережение», выходящее за пределы единичной бытовой сценки. Это конфликт двух характеров, более того — двух жизненных позиций.

Остальные же шесть частей первого раздела хотя и сохраняют бытовую конкретность ситуаций, но уже по сюжетам и тематике далеки от жанровой описательности. Музыка же поднимает их до самых высоких обобщений, превращая каждую в маленькую трагедию. Иногда трагическое (понимаемое как высшее выражение конфликта человека с непреодолимыми враждебными силами общества, истории, жизни) скрыто в эмоциональном строе музыки, во внутренней напряженности печального и даже скорбного чувства, которое воздействует тем сильнее, что прикрыто покровом неглубокой, на первый взгляд, грусти. Такова «Колыбельная». В других случаях конфликт выражен открыто и резко, трагизм обнажен, хотя нигде, даже в самых мрачных ситуациях, не оборачивается экзипрессионистским нагнетанием ужасов. Тем более трогают слушателя «Перед долгой разлукой» и «Брошенный отец», тем более потрясают «Плач об умершем младенце» и «Зима». Строгость сообщает им величие.

В одной только «Песне о нужде» звучит усмешка — горький «юмор висельника». В остальных частях первого

раздела страшные стороны жизни показаны без тени иронии или самоиронии. Не смех сквозь слезы, а стоны и плач слышатся едва ли не в каждой из них. То это горестные обращения друг к другу несчастных влюбленных, то безнадежные возгласы покинутого старика, то обрамляющие всю эту музыкальную повесть о людских страданиях (и весьма близкие между собой по интонациям) надгробные рыдания в первой части («В могиле Мойше-ле, в могиле») и вопль отчаявшегося бедняка в восьмой части («Кричите же, плачьте же, дети...»).

Такое воплощение темы отчасти соответствует характеру литературных первоисточников и родственных им художественных явлений. Разве, например, героям Шолом-Алейхема не свойствен такой же грустный юмор неудачника, посмеивающегося над своей судьбой, какой выражен в «Песне о нужде»?

С другой стороны, еще в гораздо большей степени вокальный цикл Шостаковича связан с традициями русского классического искусства XIX века. О «маленьком» человеке и его страданиях здесь тоже порою говорилось в плане гротеска, горькой иронии или печальной насмешки героя по поводу собственных горестей. Вспоминаются «Записки сумасшедшего» Гоголя, «Титулярный советник» Даргомыжского, «Калистрат» и «Гоним» Мусоргского (два произведения, от которых протягивается прямая линия к «Песне о нужде» Шостаковича). Но особенно значительна и устойчива в русском искусстве иная традиция — трагедийная, берущая начало в финале гоголевской «Шинели» и далее идущая к Достоевскому, к «Песням и пляскам смерти» Мусоргского.

Жизнь рядового, «маленького» человека как трагедия, в которой отражается несправедливость, неправедность всего мироустройства, — вот решение интересующей нас темы, наиболее характерное для русского классического искусства XIX века. В таком преломлении она вплотную сближалась или даже сливалась с общепнародной темой. Ведь, по существу, тот же плач слышится в завываниях вьюги, отпевающей мужичка в «Трепаке», в причитаниях Сиротки и Юродивого и в стенаниях народной толпы у Василия Блаженного. «Где народ — там и стоп...».

В свете сказанного трагический характер образов

вокального цикла Шостаковича получает особый смысл. Именно благодаря этому своему качеству цикл встает в ряд произведений о «судьбе человеческой — судьбе народной» (пушкинское определение содержания трагедии) и связывается с одной из главных тем русского искусства — темой народных бедствий.

Разумеется, надо помнить, что рядом с трагической лирией, постоянно переплетаясь с нею, проходит через все отечественное искусство другая, столь же первостепенная по своему значению, — героическая, или, как ее иногда называют, эпическая¹. Не только горестные думы и обличения, но и страстные поиски идеала и его утверждение. Не только гоголевское «Скучно на этом свете, господа!», но и образ тройки. Не только Достоевский, но и Толстой. А в музыке рядом с Мусоргским и Чайковским — Бородин и Римский-Корсаков.

История повторяется, и XX век приносит еще одно сопоставление: Шостакович — Прокофьев. Правда (как это бывало, впрочем, и ранее), у Шостаковича отнюдь не маловажна роль эпического, светлого начала, а у Прокофьева — трагического. Исследователей их творчества еще ждет эта интереснейшая проблема.

Кстати, не надо забывать, что и в еврейском цикле важное место принадлежит образам утверждающего характера, сосредоточенным в последних трех частях.

Но все же Шостакович остается, конечно, прежде всего художником трагическим. Таков он в крупнейших симфониях, в «Катерине Измайловой», в наиболее значительных квартетах — III, V. Цикл «Из еврейской народной поэзии» органично принадлежит к этому основному направлению его творчества. И в то же время положение цикла особое, рубежное.

Мировое искусство выдвинуло трагизм двух видов. Один может быть назван субъективным: художник не только проникается болью других людей (без этого невозможно никакое искреннее творчество), — он ставит себя на место каждого из героев и выражает их страдания уже как свои личные. Вернее, он выражает в искусстве собственную страсть и боль за муки всех людей, стано-

¹ См., например: Б. Бурсов. Национальное своеобразие русской литературы. М. — Л., 1964.

вась, по существу, главным героем своих произведений. К таким художникам относятся во многом Достоевский и в полной мере — Чайковский, Малер (который, кстати, сам отмечал «субъективный трагизм» своих симфоний).

Таков и Шостакович в большей части его сочинений 30-х—40-х годов. Это не означает, конечно, что его музыка тех лет сплошь монологична, что в ней мало представлены образы внешнего, объективного мира. Вовсе нет. Роль такого рода образов велика и в симфониях (вспомним хотя бы Седьмую!) и в камерном творчестве (не говоря уже об операх, балетах и киномузыке). Быть может, она даже еще и не познана и не оценена в должной мере. Но при этом в IV, V, VIII симфониях, в квартетах, в скрипичном концерте с особенной полнотой раскрывается личное — эмоциональный мир самого композитора, с его размышлениями и душевными переживаниями. Происходит то, что не вполне точно называют «лирическим самовыражением» (забывая иногда оговорить, что источником любых впечатлений и душевных реакций художника остается объективная действительность).

Вот пример, хронологически близкий вокальному циклу (1948), — III квартет (1946). Его «сюжет» — трагическая судьба молодого человека, отдавшего жизнь на поле жестокой битвы, а тем самым — типическая судьба целого поколения, стертого с лица земли страшной машиной войны (образ, как известно, весьма характерный для Шостаковича). Этот «сюжет» не позволяет буквально отождествить героя произведения с его автором. Но музыка... Музыка проникнута такой личной страстностью, такой болью сострадания (траурная четвертая часть), что невольно вспоминаешь Чайковского, плакавшего над участью Германа. И подобно тому как в «Пиковой даме» выразилось глубоко личное, субъективное отношение Чайковского к проблемам жизни и смерти и в Германе и Лизе пост душа самого композитора, так и III квартет Шостаковича воспринимается как душевная исповедь автора, как его «произведение о себе».

Илистые доказывать, какой жгучий интерес для современников и какую огромную общественную ценность представляет такая исповедь. К «субъективно-трагической» линии творчества Шостаковича целиком приложим

ма мысль Белинского о том, что лирика великого поэта имеет общечеловеческое значение, потому что в душе его отражается весь мир.

В цикле «Из еврейской народной поэзии» ту же тему трагической судьбы личности Шостакович решил принципиально другим методом. Он объективизировал ее в образах нескольких и разных людей, у каждого из которых — свой характер, свое место в жизни, своя манера выражения мыслей и эмоций. Это — трагизм не субъективного, а объективного вида; метод не Чайковского, а Мусоргского. И впервые Шостакович применил его для раскрытия данной темы — главной в его творчестве — именно в еврейском цикле.

Ассоциации с Мусоргским возникают у слушателя цикла в связи со многими сторонами произведения. Об авторе «народных картинок» (так Мусоргский называл, как известно, свои романсы о крестьянском быте) и «Детской» заставляют вспомнить и сюжеты песен, и их герои, и «творимые говором» мелодии Шостаковича, вобравшие в себя живые интонации разговорной речи, и другие примененные им способы портретной пластической изобразительности (например, элементы театрализации в виде музыкального претворения жестов, использование танцевальных жанров как средства бытовой характеристики и т. д.), и даже отдельные приемы (ср., например: «Тяпа, спать надо!» — и «Слушай! Хася!»).

Но не менее важно подчеркнуть сближение Шостаковича с Мусоргским в самой сущности того метода воспроизведения действительности, которым пользуется на этот раз автор еврейского цикла. Шостакович, оставаясь художником трагической темы, выступает как бытописец, характеролог, портретист, как творец «объективной драмы».

Такое решение данной темы, встретившись у композитора впервые в цикле «Из еврейской народной поэзии», стало типичным для него и в последующих произведениях. Это не значит, что оборвалась линия лирических высказываний, «субъективных трагедий»: она продолжилась в квартетах, отчасти — в X симфонии. Но чем дальше, тем все большую роль играют в творчестве Шостаковича трагедийные музыкальные картины и повествования объ-

ективного характера — такие, как в хоровых поэмах на стихи революционных поэтов, в XI и XIII симфониях, поэме «Казнь Степана Разина».

Примечательно, что в ряде произведений 50—60-х годов композитор воплощает подобным же объективным путем и светлые эмоции (ряд пьес из цикла «24 прелюдии и фуги для фортепиано», XII симфония и др.; исключение — квартеты). И здесь снова вспоминается цикл «Из еврейской народной поэзии» — точнее, последние три части, где чувства спокойной, безмятежной удовлетворенности и шумной радости выражены через образы-зарисовки природы и быта.

То новое, что нашел Шостакович на путях объективного трагизма и эпичности, встало рядом с его прежними замечательными достижениями не как противостоящее им, а как дополняющее их и обогащающее наши представления о творческом облике композитора. Это важно подчеркнуть: не «вместо», а «рядом»...

Вокальный цикл Шостаковича сыграл переломную роль в развитии советского камерно-вокального творчества. Как известно, после робких опытов 20-х годов в области создания музыкальных картинок нового быта советский романс надолго ограничил себя сферой лирики. Цикл Шостаковича стал, по существу, первым произведением, возродившим в наше время не менее ценную «объективную» линию русского романса, традицию вокальных сценок, картин, портретных зарисовок, идущую от Даргомыжского и Мусоргского. (Следующий после Шостаковича важнейший шаг к расширению тематических и жанровых границ советского камерно-вокального творчества предпринял Свиридов, создавший поэму-«фреску» нового, героико-эпического характера — «Страну отцов» на стихи А. Исаакяна.)

Изображение «маленького» человека в произведениях великих художников прошлого нередко было связано с мыслью о порочности общественных условий, приводящих к попранию человеческого достоинства, о пагубности социальных порядков, основанных на неравенстве людей. В этих произведениях звучали обличение несправедливости и протест против жестокосердия. И в то же время с не меньшей силой выражались в них другие мотивы: со-

чувствие и сострадание к униженным и оскорбленным, призыв защитить «меньшую братию», проповедь гуманизма. Глубоко чуждым Пушкину, Гоголю, Достоевскому было презрительное или насмешливое отношение к беднякам-чиновникам и другим «маленьким» людям. Некоторые из них показаны этими авторами так, что вызывают у читателя симпатию и несомненное уважение. Таков, например, станционный смотритель Симеон Вырин. И даже самые бедные, робкие, забытые Акакий Акакиевич Бапмачкин и Макар Деушкин — не жалкие манекены, а люди, способные на живое человеческое чувство и потому стоящие неизмеримо выше окружающих «значительных лиц» с их бездушием и тупым самодовольством.

То же внимательное, сочувственное, гуманное отношение к жизни рядового человека, к его маленьким радостям и большим горестям составляет привлекательнейшую черту еврейского цикла Шостаковича. А наличие второго раздела позволило композитору показать то, что неизбежно оставалось за рамками прежних трагедий о «маленьком» человеке и ощущалось в них только как скрытая возможность: подъем и расцвет личности в условиях нового общественного строя, превращение «маленького» человека в Человека с большой буквы.

В таком освещении образ этого героя и окружающие обстоятельства ранее у Шостаковича еще не представляли. До еврейского цикла композитор, многократно обращавшийся к картинам повседневности, быта, жизни рядовых людей, подходил к их изображению, как правило, с иных позиций. Лучшее всего это можно видеть по тому, как трактовал он в своем творчестве бытовые музыкальные жанры, поскольку именно воспроизведение подобных жанров послужило в его сочинениях 20—40-х годов главным средством характеристики «маленького» человека и его повседневного существования.

Пожалуй, впервые у Шостаковича образы быта широко представлены в опере «Нос». И здесь сразу заметен тот подход к бытовым жанрам, который утвердился в европейской музыке с конца 10-х — начала 20-х годов и был полностью воспринят Шостаковичем: «бытовое» в музыке отныне стало трактоваться преимущественно как «низменное», а отсюда — прямая дорога к обличению,

осмеянию этого «низменного», прозаического, обывательского»¹.

Такое отношение имеет своей основой изображение в качестве подлинного «героя» повседневности не «маленького» (но заслуживающего жалости и сочувствия) человека, а обывателя, действительно ничтожного мещанина. Здесь тоже есть своя традиция, идущая прежде всего от романтизма. Столкновение благородных порывов души, поэтических идеалов с житейской прозой и пошлостью — вот та коллизия, которая послужила источником критически-обличительного отношения романтиков к быту окружающей их филистерской среды. Отсюда — появление в их произведениях отдельных образчиков бытовой музыки как музыкальных символов отрицательных персонажей («гроссфатер» в «Карнавале» Шумана).

Но такие случаи у композиторов-романтиков были все же редки. Еще реже используемый подобным образом бытовой жанр подвергался сатирическому осмеянию. Напротив. Почти для всего XIX века — от Шуберта и Глинка до Брамса и Чайковского — характерно отношение к бытовой музыке как к источнику положительных образов.

Однако по мере того как обнажалась и становилась все более грозной, агрессивной ужасающая полнота буржуазно-мещанского уклада жизни, нарастал трагический разрыв между возвышенными идеями гуманизма и низменными, античеловеческими образами обывательского быта. В музыке этот конфликт с большой силой выразил Малер. И он же нашел новое средство обличения житейской пошлости — карикатурное преувеличение тривиальности или гротескное искажение бытовых жанров (марши в I симфонии, вальсы в V и VII, лендлер в IX).

Широкое распространение получил этот метод в европейской музыке 10—20-х годов XX века в творчестве Стравинского («Петрушка», «Маленькая сюита», «Мавра»), Берга («Воцтек»), Гиршбека («Прыжок через тень», «Джонни наигрывает») и других авторов. Правда, чаще всего высмеивание касалось только одной стороны пародируемых бытовых жанров — их банальности и чувст-

¹ Г. Григорьева. Первая опера Шостаковича — «Пос». В сб. «Музыка и современность», вып. третий. М., 1965, стр. 95.

вительности (причем при такой десентиментализации, связанной с антиромантическими тенденциями эпохи, обычно убивалась всякая эмоциональность). Вместо страданий романтического героя, вместо «раздирающей, трагической иронии» и «голоса раненной до самой глубины и опустошенной души» (так говорил Малер о своем гротеске) — насмешка по поводу примитивности и штампов менцанеской музыки быта (исключение, быть может, составил лишь Альбан Берг, продолживший малеровскую линию). Но так или иначе, по своему объективному смыслу эти пародии могли все же восприниматься как своего рода протест против обывательской пошлости.

Такой же смысл имеет гротескная трактовка бытовых жанров в «Носе». В опере нет ни одного положительного персонажа, кругом — одни «свиные рыла». Поэтому польки, галоп, полонез, марши, вальсы, песня, бытовой романс, характеризующие то коллежского асессора Ковалева, то Квартального, то Петра Федоровича и других прохожих, то лакея Ивана, то девушку Подточину, даны композитором пародийно, в карикатурном облике.

Аналогичное значение приобретает этот прием в музыке Шостаковича к комедии Маяковского «Клон», хотя бытовые музыкальные жанры здесь, в соответствии с эпохой и сюжетом, иные. Это фокстроты и танго, под которые танцуют оменцанившийся Присыкин, бард пошлости Олег Баян и нанманы на свадьбе Присыкина.

Знакомство с «Носом» и музыкой к «Клону» (а также с балетами «Золотой век» и «Болт») помогает понять, какой смысл имеет примерно такое же обращение композитора с бытовыми жанрами в непрограммных инструментальных произведениях этого периода: «Афоризмах», I фортепианном концерте, некоторых фортепианных произведениях соч. 34. Шостакович высмеивает менцанство.

Но его насмешка не всюду зла и пока что пугде не трагична. «Малеровское» отношение к действительности придет позднее — в IV симфонии. Сперва же Шостакович преимущественно иронизирует, забавляется пошлостью, со вкусом рисует бытовые картинки и отрицательные типы»¹, предлагая слушателям посмеяться вместе с ним.

¹ М. Сабинаина. Симфонизм Шостаковича. М., 1965, стр. 65.

Такое иронически-насмешливое отношение к штампам бытовой музыки (а тем самым — ко всем, кто принимает их всерьез) не раз проявляется и в позднейших произведениях Шостаковича, включая оперетту «Москва — Черемушки», «Сатиры» на слова Саши Черного, романсы на тексты из журнала «Крокодил». Но постепенно произошло также сближение с Малером. Уже не смешит, а страшит саркастический, дьявольский вальс в разработке первой части IV симфонии. В гигантский злобный образ вырастает пошленькая, нарочито обыденная «тема папешества» из VII симфонии. По-иному, в духе жуткой трагической «пляски смерти» звучат еврейские бытовые танцевальные мотивы в финале трио, в скерцо скрипичного концерта. Отталкивает своей разухабистостью, разнузданностью короткий плясовой «отыгрыш» в первой части XIII симфонии, основанный на песне «Ах вы, сени, мои сени»¹.

Так вырисовывается проходящая через все творчество Шостаковича линия трактовки бытовых жанров как средства характеристики отрицательных персонажей, «образов зла». А рядом с ней протягивается другая. Такие же жанры в иных случаях становятся носителями положительных образов, помогая композитору воплотить идею не обличения, но утверждения.

Один из ранних примеров — III симфония с ее интонациями и ритмами советских массовых песен и пионерских маршей. В последующих своих симфониях Шостакович отразил современную бытовую музыку более опосредованно. Если там и появляются песенно-танцевальные эпизоды, то они близки лендлеру, серенаде и даже в какой-то мере менуэту (скерцо V симфонии) или же испанским танцам (некоторые темы в скерцо V симфонии, в квинтете и IX симфонии) то есть, как правило, отдалены от окружающего нас повседневного музыкального быта (известное исключение — финал VI симфонии). Его прямое отражение надо искать не в симфонических и камерных произведениях, а в киномузыке Шостаковича.

¹ По тут, кстати говоря, возникает вопрос: насколько оправдано такое применение народной темы? Пусть даже эту песню использовали черносотенцы — она ведь в том не виновата...

Положительное, антигротескное воплощение получили кое-где и старые, традиционные жанры русской бытовой музыки. Тут в первую очередь должна быть названа опера «Катерина Измайлова». Правда, и в ней есть немало эпизодов, где бытовые танцы (полька, мазурка, галоп) звучат нарочито развязно, глумливо-бесстыже, характеризуя то Сергея, то Бориса Тимофеевича, то каторжан, издевающихся над Катериной. Но, с другой стороны, когда композитор, преодолевая сопротивление сюжета, старается как можно поднять и облагородить образ героини, он вводит в ее партию бытовой романс, впервые воспроизводя этот жанр без тени иронии («Я в окошко однажды увидела»). Верно замечает М. Сабинаина, что такое преломление бытовых жанров всерьез характерно для всей музыки, относящейся к Катерине: «...бытовые по своему происхождению и даже почти банальные интонации широко применяются в ситуациях серьезных, лирико-драматических, пронизывая партию Катерины и придавая ей поразительную жизненную правдивость»¹.

Еще более примечательный пример обращения к бытовому жанру для обрисовки положительного героя — песня Старого каторжанина с хором. Впервые в творчестве Шостаковича возникает трагически величавый образ страдающего народа. Благодаря своей этической силе он настолько возвышается над всеми героями оперы, не исключая и Катерины, что приобретает значение главного, а быть может, и единственного полноценного, по-настоящему цельного положительного образа. Вот истинный носитель правой мысли и высокой морали — народ... И такое впечатление от хора несомненно связано с тем, что бытовой жанр, — песня каторги — воспроизводится здесь со всей серьезностью², поднимается на вершину обобщения.

Итак, в 30-х годах в творчестве Шостаковича постепенно намечился путь к воплощению темы быта как темы народной жизни на основе бытовых музыкальных жанров. По существу, это был путь к реализму, потребовавший преодоления и романтической иронии по отношению к

¹ М. Сабинаина. Симфонизм Шостаковича, стр. 76.

² А ведь раньше, в опере «Нос», и этот жанр был пародирован композитором (хор полицейских «Поджав хвост как собака...», восходящий к тюремным песням).

повседневности, и экспрессионистского гротеска, и конструктивистской эксцентрики.

Где же Шостакович впервые провел через все многообразие произведений принцип последовательного использования бытовых жанров в качестве основы положительных, по преимуществу — трагедийных, но также и светлых, утверждающих образов? В цикле «Из еврейской народной поэзии».

Каждая часть цикла описывается, целиком или частично, на какой-либо бытовой жанр. Чаще всего это разновидности песни-танца (слияние песенного и танцевального — характерная черта еврейского фольклора). Их признаки — «правильная» метрика и квадратное построение мелодии, воспроизведение метрической формулы танца в аккомпанементе, характерная фактура (чередование вразбивку басов и аккордов). Примеры прямого использования этого жанра — «Песня о нужде», «Песня девушки», «Счастье».

Иные бытовые жанры предстают в дуэте «Заботливая мама и тетя» и в «Колыбельной» — близкие между собой жанры песни-прибаутки (онять же с танцевальным оттенком) и колыбельной. От них протягиваются нити к самым трагическим страницам цикла: сильно замедленный ритм колыбельной (вместе с характерной песенной фактурой аккомпанеента, придающего всей музыке размеренность) можно найти в «Плаче об умершем младенце» и отчасти в «Зиме».

Наконец, в «Хорошей жизни» — еще один жанр: песня-романс с типичной фигурацией в фортепианной партии (разложенные аккорды).

Бытовые жанры представлены и в других частях цикла, хотя играют там более или менее эпизодическую роль. Тут можно сослаться на повторяющийся песенно-танцевальный ритуальный фортепиано в «Предостережении», на трижды проходящую песенно-танцевальную тему («А помнишь») в дуэте «Перед долгой разлукой».

Еще один пример, особенно интересный — в диалоге «Брошенный отец». Здесь первый и единственный раз в цикле бытовой жанр применен для характеристики отрицательной героини. Когда дочь старьевщика, ушедшая к приставу и мечтающая о свадьбе с ним, отвечает отцу —

грубо, нагло, по-хамски, — звучит нечто вроде вальса. Это какой-то тугой танец с механическим повторением короткой прямолинейной интонации и неожиданно вырывающейся напыщенной фанфарой («Лишь с господином приставом...»), разбивающей вальсовый метр. Вспоминается ранний Шостакович — обличитель пошлости. Но если прежде высмеивание достигалось искажением бытового жанра, его трансформацией, порою весьма эксцентричной, то теперь сатирический эффект завоевывается иным способом. Взята такая разновидность вальса, которая в самой себе уже несет известную прямолинейность и ограниченность, и эти черты усилены обработкой (в фортепианной партии — резкие синкопированные удары октав, сердитые раскаты восьмых, а затем — воспронизвешение типично вальсовой «бриллиантовой» фактуры сопровождения). Вместо искажения и пародирования бытового жанра — точное, меткое изображение отрицательного персонажа посредством этого жанра, претворенного всерьез. Используя театроведческую терминологию, можно сказать, что композитор «играет» теперь сам образ, а не отношение к образу, как это было раньше.

Опора на неискаженные бытовые жанры дала то, что Л. Альтманг назвал обобщением через жанр, — отражение типических черт жизненной обстановки и людских характеров. Но при этом в еврейском цикле образы не только типизированы — они и очень индивидуальны. С другой стороны, им свойственна не только та конкретность, которая всегда привносится бытовыми жанрами, но и высокая обобщенность.

Как же добывается всего этого композитор? Тут надо присмотреться к его методам использования бытовых жанров. Эти методы настолько разнообразны и применены с таким мастерством, что о них должно быть написано специальное большое исследование. Если же охарактеризовать их кратко, то в первую очередь обращает на себя внимание следующее.

Прежде всего Шостакович, воспроизводя жанры народно-бытовой музыки, нигде не цитирует подлинных народных напевов (хотя им взяты, как правило, фольклорные тексты). Берутся характерные ритмы бытовых жанров и особенности фактуры, но не конкретные мелодии.

Мелодика каждой части цикла самостоятельна и индивидуальна. Песенные обороты и фразы часто соединяются с речитативными. Более того, Шостакович даже в песенных мелодиях исходит зачастую не столько из народной песни, сколько из народной речи с ее особым интонационным строем.

В этом отношении примечательны «Плач об умершем младенце» и «Зима». Их мелодика по своей ладовой структуре отличается от фольклорной: в частности, здесь много таких пониженных ступеней, которые для еврейских народных песен не характерны (IV, V, VII, VIII). И в то же время ее национальный склад несомненен, легко определим на слух. Объясняется это тем, что Шостакович точно воспроизвел в обеих песнях-плачах интонации напевной речи, жалобы, стога. Еще откровеннее, обнаженнее выявлены речевые интонации в «Предостережении», «Брошенном отце», «Перед долгой разлукой».

Почти во всех частях цикла как его своеобразный лейтмотив проходят характерные цепи нисходящих двузвучных поневок, приобретающие поочередно окраску то ласкового увещания («Заботливая мама и тетя»: фортепианный отыгрыш), то баюканья («Колыбельная»), то тревожного причитания и обессиленного стога («Перед долгой разлукой», «Брошенный отец»), то рыдания («Зима»: «...плачьте же, дети»), то лирического излияния от полноты чувств («Хорошая жизнь»), то безмятежного узора («Песня девушки»), то радостных юбилей («Счастье»). Такого рода двузвучные поневки довольно часты в еврейской народной музыке¹. Национальный колорит этих лейтинтонаций цикла очень ярок. Но ладовые особенности их фольклорных прототипов воспроизведены композитором опять же достаточно свободно.

Для еврейской народной музыки типичны, наряду с натуральным минором (точнее, долийским ладом), лады с повышенными ступенями: фригийский с большой терцией от тоники (и большой секстой в кадансах) и дорийский с увеличенной квартой (и большой септимой в кадансах)². Понижение же ступеней более редко. В отличие

¹ См.: М. Береговский. Еврейские народные песни. М., 1962. №№ 34, 43, 75, 86, 87, 96, 104, 118, 123 и др.

² Там же, стр. 14—16.

от этого ладовая система Шостаковича (как показал А. Должанский) характеризуется как раз обилием пониженных ступеней (по сравнению с натуральными ладами) при отсутствии повышенных.

В еврейском цикле перед композитором, очевидно, встала проблема выбора между верностью ладовым признакам фольклора и сохранением собственного языка. И Шостакович смело избрал второе. Воспроизводя частично некоторые ладовые черты еврейской народной музыки (например, понижение II и повышение IV ступеней), он все же основывается в целом не на эолийском, «повышенном» фригийском или «повышенном» дорийском ладах, а на собственной системе «пониженных» ладов.

Почему же, однако, это не приводит к утрате национального характера, а напротив, помогает полностью выявить его? Вот тут-то и проявляется роль индивидуальных качеств художника: его психологической наблюдательности и чуткости, его умения слушать и анализировать не только музыку, но и другие звуковые явления жизни, и прежде всего речь. Именно в речи своих персонажей (как и в их движениях и жестах, ритмика которых отражена во многих музыкальных эпизодах) нашел Шостакович наиболее яркое выявление их сущности и раскрыл через речевые интонации национальные характеры лучше, полнее, чем если бы пользовался одними только песенными средствами.

К тому же оказалось, что существует несомненная близость между настроениями и интонационным строем речи героев первого раздела цикла и теми предпосылками психологической выразительности, какие заключены в ладах Шостаковича. Эти лады способны передать с большой силой ощущения подавленности, щемящей печали и острой горечи, что как нельзя лучше ответило тем задачам, которые стояли в данном случае перед композитором.

Вместе с тем последние части цикла показывают, что «пониженным» ладам Шостаковича присущи и другие возможности; подтверждение тому — нисходящие двузвучные попевки, которые выражают здесь уравновешенно-светлые или энергично-радостные чувства.

В равной степени индивидуальна, соответствует стилю Шостаковича, а не нормам еврейского фольклора,

гармония. Она тоже основана на сложной ладовой системе композитора, а не на мажоре-миноре.

Так мелодика и гармонический язык цикла, а с ними и его музыкальные образы в целом обрели отчетливую индивидуальную окраску, отнюдь не помешавшую раскрытию сущности еврейской народной поэзии. Поступившись буквальной этнографической точностью, Шостакович достиг в своей музыке глубокой психологической правдивости, которая и стала главным условием верного воспроизведения национальных характеров. Поднялся композитор над единичной этнографической достоверностью ради больших обобщений и в трактовке песенной формы.

Фольклорная песня, как правило, строфична, куплетна (или представляет собою варьированные куплеты). В цикле строфичность служит основой композиции почти всех частей. В некоторых случаях контуры куплетной формы обнажены («Заботливая мама и тетя», «Песня о нужде», «Счастье»), причем отступления от строгой строфичности вокальной партии компенсируются ритмическим и фактурным постоянством сопровождения. В других частях, где композиция более или менее усложнена и далека от куплетной, Шостакович дает хотя бы повторы музыкального материала в виде репризы («Колыбельная», «Брошенный отец», «Хорошая жизнь»), припева, рефрена («Колыбельная», «Песня девушки», «Предостережение») или обрамления («Плач об умершем младенце»).

Так сохраняется в цикле обобщенность музыкальных образов, присущая песне, связанная с песенным типом соотношения музыки и слов (соединение одной и той же музыки с разными словами). И в то же время благодаря обогащению и преобразованию строфической формы здесь достигнута такая степень детализации этих образов, какая невозможна в народной песне.

Даже тогда, когда Шостакович сохраняет признаки куплетной композиции, он преодолевает буквальную повторность. Так, в «Заботливой маме и тете» меняются тональности куплетов, варьируется припев (с оригинальным движением голосов параллельными квартами или квинтами). В «Песне о нужде» в третьей строфе вводится новый запев, в котором одна повторяющаяся фраза взята из старого запева, а другая, кульминационная, —

новая («Ой, жена, займи для деток хлеба черствого кусок»). Тот же прием введения на кульминации иного материала, разрушающего повторность куплетной композиции, использован в «Зиме»: здесь во второй строфе вторая половина настолько изменена, что воспринимается как новая («Кричите же, плачьте же, дети...»).

В ряде случаев куплеты отличаются друг от друга еще больше и становятся самостоятельными (а то и контрастными) разделами части. Образуется трехчастная форма («Колыбельная»), рондо-вариационная («Перед долгой разлукой», «Песня девушки») или даже свободная, «сквозная» — с чертами трехчастности («Брошенный отец») либо без таковых («Предостережение»).

Песня в результате театрализуется, превращается в драматический монолог или диалог, в вокальную картинку или сценку. В этой трансформации жанра большую роль играют щедро вводимые Шостаковичем речитативные фразы (иной раз целые эпизоды), свободно сочетаемые с песенными, а также разного рода изобразительные приемы (пейзажные и жанровые) как в инструментальной, так и в вокальных партиях (например, в «Зиме»).

Если добавить к этому трактовку вокального ансамбля в качестве некоего подобия хора («Счастье»), то получится картина решительного расширения привычных границ камерной вокальной лирики. Романсы становятся оперными сценами (как известно, Стасов находил то же самое у Мусоргского!) или музыкальными картинами, вокальной цикл преобразуется во «фреску». И во всем этом огромное значение имеет трактовка Шостаковичем бытовых музыкальных жанров (песни, танца) как необходимого и бесценного исходного материала, требующего к себе самого серьезного отношения, но подвергаемого такой переработке, в результате которой образы быта, не теряя своей жизненной конкретности, полнокровности и правдивости, поднимаются на пьедестал высшего художественного обобщения.

Так советский композитор выразил большую правду о «маленьком» человеке, обогатив великую реалистическую традицию русской музыки. Так искусство социалистического реализма пополнилось новым замечательным произведением.

НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ НАД СТИЛЕМ
СБОРНИКА «24 ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ»

Вот уже полтора десятилетия продолжается жизнь одного из самых, быть может, многозначительных и емких произведений Шостаковича — сборника «24 прелюдии и фуги»¹. Это сочинение выполнило и выполняет большую историческую роль. Здесь сомкнулось несколько эпох нашей культуры — и не только музыкальной. Речь идет о судьбе человеческой мысли, о мысли во всех значениях этого слова: обобщенном, собирательном, и конкретном, узком. «24 прелюдии и фуги» — высокое завоевание мысли нашего времени; это мысль, давшая новый художественный результат, открывшая перед нами новые интеллектуальные сферы. Сборник прелюдий и фуг — такой же «рубеж искусства» и «веха жанра», как V или VIII симфонии, трио или фортепианный квинтет. Исследуя эти сочинения, мы не должны забывать о тех новых критериях мышления, какие они принесли миру. И музыкант, и рядовой слушатель, ознакомившись с любым из названных произведений (можно здесь привести и другие примеры), приобретает новый взгляд и новое отношение к искусству в целом и к жанру, в частности начиная незаметно для себя мыслить и судить по-новому. Подобно тому как новые физические идеи великих ученых нашего века как бы «повернули угол зрения» человечества на природу и науку, заставив по-иному воспринимать и концепции, и факты, и идеи, так и действительно великие произведения века круто повернули художественную мысль эпохи. Среди таких произведений — сборник прелюдий и фуг. Стоит лишь углубиться по-настоящему в одну из этих небольших пьес, как границы нашего восприятия широко раздвигаются и мы попадаем в мир, где

¹ Написан в 1950—1951 гг.

по-новому узнаём многие привычные вещи и по-новому думаем о, казалось бы, давно известном и обыкновенном. Здесь все наши понятия и привычки взяты на поверку.

И если мы хотим себе объяснить это новое для нас художественное явление, нам следует, воспринимая его, отрешиться от инерции мысли, инерции понятий и инерции впечатлений. Здесь нас встретят полифония, к которой почти неприменимо обычное для нас понимание фортепианного многоголосия; фортепианная фактура, сильно изменившая звучание инструмента; гармония и мелодия, само течение музыкальных мыслей, порою по виду более или менее привычное, — все, любой элемент формы таит в себе новую логику, действие новых законов, приводящих к иному художественному результату.

Вероятно, именно таково было значение баховского «Хорошо темперированного клавира», его историческая миссия, которая отнюдь не исчерпывалась «новой трактовкой фортепиано», «утверждением жизнеспособности всех двадцати четырех тональностей», «развитием формы фуги». Все это, разумеется, бесспорно, но явилось следствием основного факта: наступления новой художественно-исторической эры, рождения нового стиля. Несомненно, Бах был крупнейшим мыслителем своего времени, мыслившим не только более широко и смело, но и совершенно иными логическими категориями по сравнению со своими предшественниками.

Не случайно он посвятил новому (или вновь осваиваемому) инструменту такой фундаментальный труд.

Не случайно труд этот и сделался тем, что учебники называют «энциклопедией фортепианной игры». Но следует при этом помнить, что это была не только энциклопедия фортепиано, но и энциклопедия художественной мысли вообще, энциклопедия накопленного художником обильного и жизненного багажа и, бесспорно, итог каких-то жизненных наблюдений и обобщений. Как ни странно, именно это значение баховского труда — взволнованнейшего человеческого документа, быть может исповеди целого века, — упускается из виду, когда начинается изучение «Хорошо темперированного клавира», канонизирование его приемов и возведение их в степень незыблемых

образцов некоего универсального стиля, пригодного для всех времен, неких примеров полифонической благонамеренности и сладкозвучия.

Нет, не тому учит нас скромная и человечная речь прозорливого мастера: не духовному окостенению, не умственному паразитированию — вялому и робкому пережевыванию чужих мыслей, открытий, сделанных два века назад; мысль Баха призывает к поиску, к самостоятельности переживания творчества, к смелому утверждению своего, нового взгляда на искусство и мир. И думается, что именно эти заветы автора «Хорошо темперированного клавира» претворены в произведении Шостаковича, произведении, которое мы связываем с именем Баха не только потому, что родилось оно как некая «творческая перекличка» через столетия, и не потому, что внешним поводом здесь послужил юбилейный год, поездка в Лейпциг и новое общение с музыкой великого кантора.

Современный слушатель музыки Шостаковича, живой свидетель ее рождения, с особенной пытливостью стремится распознать здесь приметы эпохи — ведь это искусство прежде всего обращено именно к нам; оно впитало живую частицу нас самих, нашей судьбы и внутренней жизни.

Слушатель, который пожелает найти в труде Шостаковича некие «полифонические отмычки», пригодные для «взламывания сейфов» любого стиля, одинаково подходящие для любых случаев и любых индивидуальностей, будет разочарован: это полифония, отвечающая строго определенным художественным задачам, служащая строго определенным и индивидуализированным художественным целям (как, впрочем, и полифония Баха).

Искусство Шостаковича, как и всякое живое искусство, трудно представить себе разграфленным и разбитым на параграфы пособия по контрапункту. Вероятно, в связи с этим некоторые научные и критические труды, а также учебные руководства, отмечая нестандартность мышления и приемов автора, констатируют, что фуги Шостаковича «с точки зрения учебы... могут быть призна-

ны как менее приемлемые для обучения молодых советских музыкантов»¹.

Здесь можно спорить. Если молодые музыканты должны воспитываться на примерах живого искусства, то им следует всесторонне изучать прелюдии и фуги Шостаковича. Если же они должны принимать искусство по каплям и стерильно, в виде некоего сильно действующего и опасного в больших дозах препарата, то им столь же противопоказаны и фуги Баха.

Разумеется, все сказанное не относится к весьма солидному и достойному уважения труду В. А. Золотарева — исследователя и ученого. Тем не менее в своей оценке прелюдий и фуг Шостаковича В. А. Золотарев находит порою на слишком академичных позициях; думается, что для оценки прелюдий и фуг Шостаковича такая позиция неправомерна. Впрочем, всякое подлинное произведение искусства самим фактом своего существования опровергает любую догму; и здесь нам не поможет даже спасительная формула «не укладывается в рамки» (стиля, формы, схемы, конструкции и пр.). Что же касается прелюдий и фуг Шостаковича, то их не только трудно, но и невозможно и не нужно «укладывать в рамки» полифонических жанров, привычных нам по современной музыке или по искусству прошедшего.

Не поддаваясь «укладыванию в рамки», произведение это еще менее «поддается» восприятию в отрыве от других сочинений композитора, «изолированному» изучению; принадлежа к ясно выраженной и четко сейчас определенной исторической эпохе жизни и творчества автора; точно «вписанное во время», оно раскрывается «до глубины» в ряду родственных и близких по периоду создания, по манере и стилю произведений.

Сборник прелюдий и фуг Шостаковича прежде всего воспринимается как величайшее многообразие художественных задач; вместе с тем — это и величайшее единство,

¹ В. А. Золотарев. Фуга. М., 1956, стр. 379. См. также статью А. Н. Должанского «Из наблюдений над стилем Шостаковича» («Советская музыка», 1959, № 10, стр. 95), содержащую полемику с некоторыми положениями В. А. Золотарева.

художественное целое, хотя произведение и не является циклом в общепринятом значении слова. (По-видимому, автор рассматривал свое задание шире и в то же время трактовал его проще, вольнее, не сковывая себя предвзятостями и условиями¹. К сборнику прелюдий и фуг, как и ко многим другим сочинениям Шостаковича, применимы слова поэта о своем творчестве: «Я ничего не выражал, не отражал, не изображал... моя постоянная забота обращена была на содержание, моя постоянная мечта, чтобы само стихотворение нечто содержало, чтобы оно содержало новую мысль или новую картину. Чтобы всеми своими особенностями оно было вгравировано внутрь книги и говорило с ее страниц всем своим молчанием и всеми красными строками своей черной, бескрасочной печати»² (разрядка моя. — *Е. М.*). Именно так встает перед нами каждая из прелюдий, каждая из фуг, говоря со слушателем всем своим молчанием и всем красноречием, всеми красками палитры художника. Вероятно, не будет преувеличением считать, что в этих пьесах вместился весь мир композитора, такой множественный и глубокий; здесь мы встретимся с образами, которые пришли из вокальной лирики, и с теми, что будто бы сошли с партитур симфоний; но все они зажили новой, особенной жизнью. Законы симфонического развития здесь своеобразно сплетаются с нормами фортепианной полифонии; в технику контрапункта привнесено нечто от свободного вокального интонирования и одновременно от техники оркестрового контрапункта и сочетания оркестровых красок.

¹ «Автор сообщил слушателям, что замысел его новой работы, выполненной в течение октября 1950 — февраля 1951 г., возник под впечатлением поездки на юбилейные торжества в Лейпциг. Сперва у композитора была мысль написать нечто вроде технических упражнений в полифоническом жанре. ...Однако впоследствии он решил расширить свой замысел и написать по типу «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха большой цикл художественных пьес, наполненных определенным содержанием. Д. Шостакович предупредил, что он рассматривает этот сборник не как цельное циклическое произведение, а как серию пьес, не связанных между собою какой-либо общностью идеи» («Советская музыка», 1951, № 6, стр. 55. Разрядка моя. — *Е. М.*).

² Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы. М., — Л., 1965, стр. 620.

Поэтому каждая пьеса сборника воспринимается во всей полноте своих жизненных связей; ни одну из этих пьес нельзя ни слушать, ни толковать в отрыве от этих связей, понимая узко традиционно, лишь как некий образец фортепианной полифонии. (Нельзя, разумеется, так понимать и слушать и, скажем, прелюдии и фуги Баха из «Хорошо темперированного клавира»; но теперь, на большом расстоянии времени, именно эта задача истолкователя-слушателя несколько отодвинулась на второй план сравнительно с другими. Зато для нынешнего слушателя прелюдий и фуг Шостаковича, как мне кажется, задача целостного и широкого восприятия произведения должна преобладать над другими.)

Созданию сборника предшествовали следующие симфонические и камерные сочинения: IV струнный квартет (1949, ор. 83), два романса на стихи М. Лермонтова для мужского голоса и фортепиано (1950), концерт для скрипки с оркестром (1947—1948, ор. 77) и цикл «Из еврейской народной поэзии» (1948, ор. 79). Почти одновременно со сборником прелюдий и фуг появились Десять поэм для смешанного хора а саррелла на слова революционных поэтов (1951, ор. 88), V струнный квартет (1952, ор. 92) и, наконец, X симфония (1953, ор. 93). Таково хронологическое и «историко-стилистическое» окружение сборника: думается, что все названные произведения объединяются в некий исторический период, составляют определенный этап творчества композитора.

Не претендуя ни на полную, ни на частичную характеристику этого творческого этапа (такая задача находится за пределами данного очерка), попытаемся выделить какие-то магистральные линии; одна из них — углубленная линия лирического, новая постановка лирической темы; вторая, сплетающаяся с ней, — линия гражданского, тот никогда не замолкающий «внутренний тон» творчества Шостаковича, который для нас, современников, всегда звучит особенно призывно и гулко. Не будем здесь говорить о единстве этих двух линий, о том, что обе они выражают две стороны одной творческой индивидуальности: это давно доказано самой музыкой. В произведениях же данного творческого периода единство лирической и гражданской линий выступает в новом

качестве, особенно ярко и убедительно. В эти годы в ряде симфонических и камерных сочинений была отчетливо сформулирована автобиографическая тема; композитор, словно оглянувшись на пройденный путь, по-новому, с величайшей философской широтой поставил важнейшие жизненные проблемы. Первым в ряду таких сочинений следует считать концерт для скрипки с оркестром, своеобразно, в более лирическом плане, продолживший некоторые устремления VIII симфонии. Лирика концерта для скрипки как-то «по-другому» одухотворена четким отражением личности художника. Если коснуться некоторых частных языков и стилей, то следует упомянуть, что здесь, в этой партитуре, берут свое начало некоторые новые образы, некоторые по-особому «сформулированные» тематические образования. Они найдут свое дальнейшее претворение и развитие в произведениях последующих лет — и в квартетах, и в фугах, и в X симфонии. Примером одного из таких образов является главная тема из второй части — скерцо (такты 1—4; [23] по изданию: Д. Шостакович. Концерт для скрипки с оркестром. Партитура. Музгиз, М., 1957, стр. 24).

Заметим, кстати, что эта тема¹ связана (как и все важнейшие темы Концерта) со звуковым символом, образующим инициалы композитора. Этот звуковой символ — D — (e)S — C — H — в процессе развития вычленяется из темы, которая поначалу формулируется иначе: все «необходимые» звуки присутствуют, но завуалированы, и первоначально тема дается на другой высоте. Затем, после длительного и напряженного развития, в репризе части тема проводится со звука с, и из нее вычленяется мотив D — (e)S — C — H, который появляется как кульминация движения, как драматургическая вершина и воспринимается как мелодический вариант первоначальной темы, как ее обострение и усиление. Все интонационные формулировки отточены и выделены — так, в более выгодные ритмические условия попадает ход от минорной тонической терции ко II ступени, вообще подчеркивается тяготение звуков III минорной и VI минорной ступеней. Малосекундовый ход, образующийся

¹ Очевидно ее родство с темой третьей части (Allegretto) X симфонии.

при опевании звуков минорного тонического трезвучия, приобретает особое выразительное значение для лирики скрипичного концерта (см., например, скрипичное соло в третьей части — пассакалии); столь же большое значение подобные интонации имеют и в хоровых поэмах, X симфонии и других сочинениях 1948—1953 годов.

Тему, аналогичную той, развитие которой было здесь описано, мы встречаем в третьей части X симфонии, где она проходит сходный, но не тождественный путь интонационного развития. (Интонационно близка ей также тема и из второй части; все это тесно связано с монотематическим и лейтмотивным принципом, играющим определенную роль в композиции X симфонии.)

Другой тип мелодики, часто встречающийся в произведениях тех лет, — мажорный восходящий тетра- или гексахорд с опеванием звуков мажорной терции или примы доминанты. Эта мелодика связана с определенным кругом светлых лирических образов (пасторальных или из детской жизни; светлых реминисценций, углубленных созерцаний). Образец такой мелодики «в чистом виде» — тема оркестрового вступления к первой части оратории «Песнь о лесах»; различные варианты такой мелодики находим также в Десяти хоровых поэмах (например, в № 10, «Песня», на тексте «Лети, наша песня, взлети до небес, на дальний безвестный предел»), в IV и V квартетах (главная тема первой части V квартета, основанная на ней coda финала и др.).

Описанные типы мелодики ни в коей мере не исчерпывают безграничного многообразия мелодизма ни в произведениях указанного периода, ни в инструментальном творчестве композитора вообще; говоря о некоторых типах мелодики и тематизма, мы стремились подчеркнуть их образно-смысловую символику: тот или иной тип выражает определенную смысловую сферу, ассоциируется с некоей группой образов. Они преломились в «новом измерении», в новом мире — мире наибольшего лирического углубления; в мире прелюдий и фуг, мелодика которых питается многочисленными и плодотворными связями с различными жанрами творчества композитора.

Вслушиваясь в интонационный строй этих пьес, мы обнаружим весьма глубокие и «многослойные» мелодиче-

ские образы, содержащие в себе множество психологических «пластов». Мелодические ассоциации, невольно возникающие у слушателя, знакомого с другими жанрами творчества композитора, помогут лучше уловить логику рождения и развития мысли, глубже постичь образную структуру и символику, а также все многообразие внутреннего мира произведения.

К этому мы еще вернемся.

Как уже указывалось, сборник прелюдий и фуг не является циклом (подобно тому как не является циклом и «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха). Это не мешает произведению Шостаковича быть стройным и цельным организмом, подчиненным законам внутреннего единства.

Оба тома имеют свои архитектурные центры: «точки отправления», кульминации — все это закономерно, все находится в строжайшем внутреннем равновесии и соответствии. От первой, *C-dur'*ной, фуги, открывающей первый том, начинается неуклонный ток прибывания «внутренней энергии», нарастание энергии мысли.

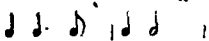
Думается, что каждая из пьес имеет свое, строго определенное место в сборнике. Так, трудно было бы представить себе, скажем, любую из мажорных фуг первого тома — на месте первой, *C-dur'*ной; или поменять местами вторую, *a-moll'*ную, с восьмой, *fis-moll'*ной. И так далее.

Думается также, что внутренний драматургический стержень здесь — не только кварто-квинтовый круг; есть еще и другой «круг» — образно-смысловой, тесно связанный с первым. Разумеется, никакого сюжетного или программного стержня здесь нет и быть не может; но безусловно есть «волны нарастания» каких-то смысловых линий, есть группы пьес, связанных одной логикой, одними логическими и смысловыми категориями. (Расположение их можно сравнить, например, с расположением стихов не в цикле, но в авторском сборнике; любой автор, любой лирический поэт, подбирая сборник, стремится создать какое-то художественное единство; а раз таковое достигнуто, то, следовательно, закономерно рождается убедительная внутренняя логика, вводные разделы, кульмина-

ции, точки спада, концовки — все это независимо от способа внешнего оформления материала.) Оба тома прелюдий и фуг построены неодинаково; но линия, начавшаяся в первом томе, продолжена во втором. И в этом нетрудно убедиться, сравнив прелюдию и фугу C-dur (первый том) с Fis-dur'ной (второй том). И в том и в другом случае пьесы, открывающие том, носят характер светлого и покойного введения, широкой и закругленной интрады. В то же время прелюдия Fis-dur возникает как свободное и непринужденное продолжение повествования, развитие предыдущего, раскрытие чего-то такого, о чем уже рассказывалось: так непринужденно возникает и складывается одnogолосная мелодия. Она — словно маленький речитативный эпизод-связка, какие часто можно встретить в инструментальном сочинении на «стыках» формы, в переходных моментах. В свободном размахе этой мелодии, в том, как она, естественно и покойно «взлетев», затем опирается на аккорды сопровождения, ясно ощущается вольное импровизационное начало (см. такты 1—2, 3—5). В то же время здесь нельзя не отметить и другого — ясного противопоставления мелодии и аккомпанеента, вокальной и инструментальной фактур. Вся пьеса — как свободная импровизация, непринужденное слово, повествование-песня со светлым, вольно льющимся, ритмически прихотливым и гибким напевом.

Другая «открывающая» пьеса — прелюдия C-dur из первого тома — внутренне более обособлена и независима. В отличие от импровизационной¹ Fis-dur'ной, прелюдия из первого тома подчинена принципу строгой симметричности расположения материала; если прелюдия Fis-dur воспринималась как связь не только с последующим, но и с предыдущим, то неторопливое движение C-dur'ной устремлено вперед: это начало действия, спокойное и целеустремленное начало пути, и начало четко организованное. Здесь, в этой отправной точке тома, мысль жестко регламентирована: аккордовый склад не меняется до конца изложения; не меняется ни сложение,

¹ Разумеется, эта «импровизационность» — чисто внешняя, кажущаяся, художественный эффект, достигнутый с помощью строго выверенного и точного расположения материала.

ни распределение голосов на строчках. Неизменна также ритмическая формула, которая организует движение. Формула эта дана в первом двутакте: 

Она очень «жестко» и последовательно организует материал, словно стягивая его железным обручем¹.

Такой же четкостью отличается и структура прелюдии. Не вдаваясь в подробности, отметим лишь предельно лаконичную конструкцию пьесы и симметрию ее частей, очень точно «соотносящихся» между собой.

Как видим, композиционные особенности обеих прелюдий известным образом связаны с их положением в сборнике (вернее было бы сказать «местоположением»). Таковую же связь нетрудно обнаружить в любом цикле сборника. Но, разумеется, нагляднее всего эта связь выявляется в наиболее заметных «точках» томов: в начале, кульминации и конце. О начале уже говорилось. Попробуем выявить кульминационные «узлы» обоих томов. В первом это — несомненно, центральные циклы тома: h-moll, A-dur, fis-moll; во втором томе дело обстоит несколько сложнее, так как линия развития «отягощена» событиями предыдущего тома. Здесь все идет стремительнее; поэтому во втором томе мы находим более резкие сдвиги, большую динамичность нарастаний и спадов. Наиболее заметные центральные точки второго тома — Des-dur'ный и c-moll'ный циклы, по своей широте и развернутости, по внутренней значительности образов. Но главное — здесь «сходятся» линии внутреннего образного развития; говоря условно, главные, узловые циклы первого тома — концентрация лирического, кульминация лирической линии, как и c-moll'ный цикл из второго тома. Des-dur'ный же цикл воплощает иное начало, иные образно-характерные тенденции произведения в целом.

Идею завершения, заключительную функцию воплощают два цикла — gis-moll'ный из первого тома и

¹ Точно такой же принцип «раз предложенной» ритмической формулы действует в некоторых прелюдиях из «Хорошо темперированного клавира»: см. прелюдии №№ 1, 2, 6 из первого тома, №№ 2, 16 из второго тома. Прелюдия C-dur из первого тома является таким же строго логичным и регламентированным «началом» произведения, как прелюдия C-dur Шостаковича.

d-moll'ный — из второго. Оба эти цикла носят ясно выраженный подытоживающий характер, характер весомого, значительного финала, эпически-широкого и монументального — во втором томе, лирически-проникновенного и углубленного — в первом. Интересно, что оба эти цикла имеют множество параллелей и совпадений, начиная от деталей интонационного словаря и особенностей строения тем и кончая общими закономерностями формы в целом, а также образно-смысловыми категориями.

На принцип расположения и порядок следования пьес в обоих томах несомненно повлияли принципы симфонического и вокально-оркестрового творчества композитора. Здесь вновь напрашивается аналогия с баховским «Хорошо темперированным клавиром», где широки и так же несомненны взаимосвязи с оркестровыми и вокально-симфоническими произведениями автора: кантатами, мессами, Бранденбургскими концертами, «Страстями»... Эти взаимосвязи и взаимовлияния в первую очередь отражаются на внутренней драматургии томов, на той постоянной внутренней пульсации, которая обуславливает смену и последования пьес.

Нечто подобное чередованию больших хоровых «массивов» с камерными лирическими ариями, короткими хорами и речитативами, какое мы находим, например, в «Страстях», можно усмотреть и в принципе расположения прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира»; не менее последовательны здесь принцип сюитного контраста, законы инструментального цикла, инструментальных крупных форм типа, например, Бранденбургских концертов¹. Так же тесно сборник прелюдий и фуг Шостаковича связан с другими жанрами творчества композитора: его симфониями, вокально-симфоническими, вокально-камерными и хоровыми произведениями. Пьесы «сольно-

¹ См., например, последования циклов E-dur — e-moll из второго тома, где fuga E-dur, носящая черты монументальной хоровой полифонической пьесы, сменяется типично инструментальным e-moll'ным циклом; или циклы Fis-dur — fis-moll со сменой двух ярко выраженных стилей — клавирного, богато орнаментированного в Fis-dur'ном, и вокального, с типичными лирически-евангельскими образами в fis-moll'ном. Такие «контрасты смен» и смены жанров наблюдаются и внутри циклов.

го», лирического плана сменяются такими, где словно действуют массы, где мы сталкиваемся с иными, более широкими масштабами высказывания, с более широкими и общими концепциями; лирика углубленная, камерная, «дневникового» плана чередуется и соседствует с эпосом, с большими полотнами подлинно симфонического размаха и значения. Здесь в неразрывном единстве возникает другая проблема: жанрового своеобразия и сборника в целом и каждого из циклов в отдельности. Мы встречаемся в этом произведении с редкостным многообразием жанровых проявлений, различных связей и опосредований; в едином, удивительно цельном и монолитном стиле фортепианного произведения накрепко сплелись влияния оркестровых жанров и законы различных инструментально-камерных форм. Это породило новое качество — особый фортепианный полифонический стиль (подобно тому как новый фортепианный полифонический стиль «Хорошо темперированного клавира» вырос на почве, где сплелись влияния различных баховских партитур, кантатных и симфонических, а также различных жанров его творчества).

Попробуем сравнить некоторые циклы обоих томов.

Как уже указывалось, три центральных цикла (h, fis, A) из первого тома связаны с миром лирики композитора. Вообще, лирическая направленность первого тома сравнительно со вторым явственно выражена. Эта направленность ощущается уже в сосредоточенных настроениях первого цикла; далее, через причудливо-скерцозную «игру» ускользающих, легких образов a-moll'ного цикла перед слушателями раскрывается нечто иное, другая образная сфера и другой тип мышления: цикл G-dur представляет собой более широко и словно бы «вовне» развернутое полотно. В отличие от предыдущего a-moll'ного цикла, фактура и образы которого принадлежали к сфере сольного инструментализма, уже первые такты прелюдии G-dur дают характерно оркестровую динамику тематического и тембрового развития: унисонное tutti с противопоставленными ему группами верхних голосов (классический оркестровый прием контраста). Вся прелюдия построена на принципе тембрового контраста выделения и противопоставления различных групп.

Интересный прием своеобразного претворения оркестровых жанров дает фуга G-dur со своей темой, как бы использующей некоторые характерные скрипичные обороты (таким представляется, например, гаммообразный взлет $g^1 — fis^2$, так же как последующие широкие скачки: они — словно контрасты *détaché* и *pizzicato*). Вся фуга с ее стремительным, напористым движением, яркой сменой тональностей и тембров развернута как красочная виртуозно-симфоническая пьеса концертного плана. С этим циклом соседствует e-moll'ный, по образам, краскам, жанровым признакам также примыкающий к области симфонического творчества автора. Здесь невольно вспоминается мир X симфонии. Прелюдия погружает слушателя в стихию оркестровых красок: наложение тембров, вытесняющие друг друга голоса, особая «темброво-тематическая» полифония — все это близко образам, которые составляют основу первой части X симфонии. Тема главной партии ее первой части (кларнет соло, $\boxed{5}$, такты 1—16 по изданию: Д. Шостакович. Десятая симфония. Партитура. Музгиз, М., 1960, стр. 9) так сродни теме фуги данного цикла!¹ Обе темы настолько ясно совпадают по своим ритмоинтонационным контурам, что воспринимаются как варианты. В то же время тема фуги по необходимости лаконичнее, четче, графичнее.

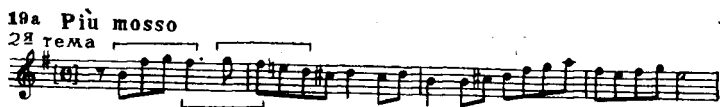
Фуга e-moll и экспозиция главной партии первой части X симфонии — мир близко соприкасающихся образов. (Здесь вспоминается также лирический мир концерта для скрипки с оркестром.) Это — глубочайшее размышление, пример наибольшего погружения в сферу мысли — мысли, окрашенной лирикой чистой, несколько суровой и сдержанной эмоции. И в фуге и в симфонии, тема как-то неторопливо и равномерно обрастает голосами определенной выразительной направленности (и в теме и в двух удержанных противосложениях к ней подчеркнуты нисходящие интонации), создавая живую ткань, движущуюся в равномерном ритме. Пожалуй, среди всех фуг первого

¹ На это сходство указывает и А. Должанский. См.: А. Должанский. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Л., 1963, стр. 32 («После Сборника прелюдий и фуг Шостакович написал сходную тему кларнета в первой части Десятой симфонии».)

тома эта дает наиболее впечатляющий образец неуклонного логического развертывания мысли, строго последовательного мыслительного процесса. Это — именно тот самый процесс развития мысли, в котором, по словам Альберта Эйнштейна, присутствует элемент поэзии («Настоящая наука и настоящая музыка требуют однородного мыслительного процесса»). В этой двойной фуге мы сталкиваемся с логически точным мыслительным процессом во всей его поэтической силе. Прекрасна прежде всего незыблемая логика рождения мелодий. В первой экспозиции оба удержанных противосложения развивают характерные интонации темы. Это — опора на нижний вводный тон с последующим его разрешением (звук *c*, разрешающийся в *h*), интонация вздоха; первое противосложение тоже развивает интонацию вздоха, но в иной ладовой окраске (разрешение третьей ступени во вторую). Кульминация этой мелодии (такт 6 экспозиции) будет ярко утверждаться в общей репризе, знаменуя общую образно-смысловую кульминацию:



Итак, вторая важнейшая по значению в фуге мелодия — первое противосложение к теме — квинтэссенция ее образного тематизма. Интересно сравнить с этими мелодиями вторую тему фуги: она являет собой как бы сжатый конспект первой темы:



(Квадратными скобками отмечены важнейшие интонации, составляющие основу обеих тем). Вступление второй те-

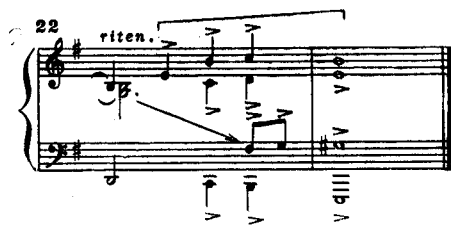
мы, как бы заключающей в себе полностью интонационный образ первой и тем не менее представляющей собой новое качество, открывает новый (второй) этап развития всей пьесы. Здесь происходит существенный сдвиг и ускорение движения; преобладавшие и «задававшие тон» в первой экспозиции четверти сменяются восьмыми. После второй экспозиции (образующей по отношению к первой строгую тональную симметрию) следует весьма стремительный и сжатый центральный раздел, вливающийся в репризу. Приводим кульминационные для драматургии всей фуги такты, где первое противосложение соединено со второй темой (так осуществлен синтез двух главных образов сочинения) и где ярко и сильно утверждается основной мелодический образ всего цикла:



В том, что здесь дана кульминация не только фуги, но и всего цикла, легко убедиться, прислушавшись внимательно к темам и мелодическому развитию прелюдии. И здесь основной мелодический образ — нисходящие интонации с опорой на «стенающие» полутоновые разрешения. Такова тема верхнего голоса (см. первые такты прелюдии). Второй же голос как бы развивает этот данный поначалу заметнее мелодический образ. Он представляет собой весьма характерную и выразительную линию «ступенчатого нисхождения» с подчеркнутыми интонациями вздоха. Нетрудно заметить тесное родство этого мелодического образа с мелодией первого противосложения первой экспозиции:



На протяжении всей прелюдии, выдержанной в пределах единой, неуклонно нарастающей эмоции (огромный внутренний импульс как бы сдержан единообразием немечающихся фактуры и ритма, «закован» ими), перед слушателем экспонируется главная мелодическая мысль цикла. В конце прелюдии интонация вздоха дается в «обнаженном», вычлененном виде, фиксируясь именно так в памяти и готовя вступление фуги, ее первой темы, где эта интонация играет такую существенную роль. Та же интонация в «обнаженном» виде, вычлененная, ярко подчеркнутая ритмически, гармонически и агогически, четко продекламаторованная, завершает фугу, становясь ее «последним словом»:



Весь тематический материал и прелюдии и фуги основывается на том типе лирического мелодизма, о котором шла речь выше. Все темы цикла родственны сольной теме из третьей части концерта для скрипки с оркестром (см.: Д. Шостакович. Концерт для скрипки с оркестром. Партитура. М., Музгиз, 1957, стр. 74, [71] и [72]); нисходящие секундовые интонации и опевания звуков тоники (квинты и терции) преобладают в мелодике сопровождающих голосов в момент, когда солист выступает в дуэте с английским рожком и фаготом и тема переходит к этим инструментам ([72], стр. 75—76). Полифония указанного отрывка, насыщенная образным тематизмом, полностью на нем основанная, близка к полифонической партитуре е-молл'ного цикла, выросла на той же почве.

Возвращаясь к этому циклу, еще раз вспомним, что от первого звука прелюдии и до последнего звука фуги с неуклонной логической последовательностью была проведена единая образно-тематическая линия, спаявшая весь

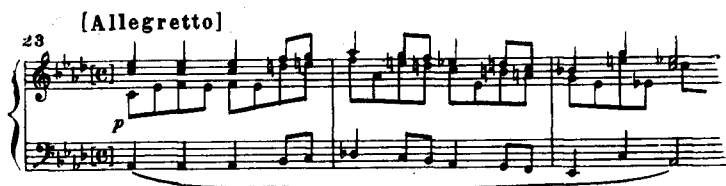
цикл в единый же образно-драматургический процесс. Это и составляет внутреннюю основу произведения, полифонические принципы которого на первый взгляд столь традиционны: действительно, автор придерживается классической схемы двойной фуги, но он наполнил ее новой жизнью, сообщив всему циклу подлинно симфоническое дыхание, целеустремленность и размах. Столь же традиционно классична, по внешности, полифоническая ткань фуги с обычными соотношениями тем и противопоставленных голосов. Однако, хоть это утверждение и может показаться парадоксальным на первый взгляд, не это определяет суть вещи и суть полифонии в данном цикле: ведущую роль здесь играет принцип внутренней симфонизации материала, выявление его внутренней природы и действующих именно для этого материала внутренних закономерностей его развития. Отсюда — та логика рождения и связи всех тем (включая и темы прелюдии) и противосложений, та монолитная спаянность всех частей произведения, на которые указывалось выше. Именно сила внутренних, подспудных процессов рождала движение голосов, возникавших с такой строжайшей неукоснительностью.

Драматургия циклов сборника неотделима от других закономерностей: так, существенную роль в симфонизации материала играет тембровое развитие. В данном цикле тембр помогает установить общую эмоциональную окраску произведения и его частей. Контрасты тембров вытекают опять-таки строго логически из внутренней сущности материала (например, «регистровая симметрия» двух экспозиций очень интересна: первая экспозиция, начинаясь в соответствии с характером темы в среднем, поначалу несколько сумрачном, регистре, очень постепенно и осторожно продвигается вверх; вторая экспозиция, также в соответствии с более легкой и светлой темой, характер которой неотделим от светлого высокого регистра, это «движение вверх» усиливает, активизирует. Общая динамизация движения фуги, которая наблюдается во второй экспозиции, стало быть, связана и с этим — с развитием тембровой стороны).

Вообще, темброво-симфонические принципы оказали существенное влияние на язык и стиль всего сборника.

Линия каждого голоса в этой полифонии несет определенную тембровую нагрузку; принципы изложения и записи часто приближаются к партитурным. Весьма часто мы встречаемся здесь с теми или иными оркестровыми приемами, по-новому и своеобразно претворенными. На некоторые из них уже указывалось (см. стр. 272—273); хочется упомянуть и различные удвоения ведущих голосов, рождающие тот или иной тембровый эффект. Таковы, например, октавные удвоения темы h-moll'ной фуги; они подчеркивают углубленно-раздумчивый характер темы и могли бы вести свое происхождение от некоторых приемов чисто фортепианной фактуры. Но автор подчеркивает, что это — не просто фортепианные «октавы»: выписанные партитурно, на двух строчках, это — две линии, два голоса, различно окрашенных темброво. Таковы же удвоения и в некоторых других циклах, например в прелюдии As-dur, отдельные эпизоды которой воспроизводят типично оркестровые звучности; здесь действуют принципы симфонической полифонии. К числу таких относятся, например, удвоение темы верхними голосами в репризе: два верхних голоса ведут мелодию в терцию (их звучание весьма напоминает терцовое ведение мелодии двумя кларнетами, как, например, в репризе побочной партии первой части X симфонии). Эта пара голосов вместе с басовым образует движение параллельными трезвучиями в крайних регистрах — как бы оркестровый прием, создающий поистине завораживающую фортепианную звучность¹.

Так краски оркестра расцвечивают и обогащают палитру фортепиано, сообщая ей временами какую-то волшебную необычность и изысканную красоту:



¹ Следует, например, обратить внимание на изменившуюся под влиянием такой оркестровки звучность басового голоса: он окрашен каким-то неуловимым тембром, отдаленно напоминающим звучность бас-кларнета.

Из множества примеров взаимопроникновения оркестрового и фортепианного стилей в сборнике укажем теперь на такие, в которых ведущим является фортепианный прием. Их, как легко догадаться, очень много. Но трудно среди них отыскать такой, где принципы фортепианной фактуры не осмысливались бы заново.

Возьмем, например, такую обыкновенную вещь, как сочетание мелодии с аккордовым сопровождением. Этот простейший вид гомофонной фортепианной фактуры встречается почти во всех прелюдиях. Но, во-первых, трудно подобрать два одинаковых примера, а во-вторых — и это главное, — даже в таких простейших моментах мы узнаем неповторимость творческой манеры автора и слышим и ощущаем неизмеримое богатство образно-звуковых ассоциаций, связей, опосредований.

Такова гомофония прелюдии g-moll. Фактура ее складывается из двух противопоставленных элементов: мелодии и аккордового сопровождения. Этот принцип изложения здесь предельно абсолютизирован. «Заданная» формула фактуры соблюдается очень строго и точно. Принцип оstinatности (гармонии, фактуры) проведен здесь последовательно и четко. Но он подвергнут такому глубочайшему переосмыслению, что едва узнаётся.

Прежде всего гармония опаздывает с разрешением, то и дело отставая от мелодии на один-два такта. У гармонического *ostinato* свой ритм смены функций, у мелодии — свой. Эти ритмы приходят в столкновение в сериях построений и совпадают на стыках, что рождает удивительный драматический эффект большого напряжения, сменяющегося яркой, сильной разрядкой, моментом гармонии и покоя; и так до конца пьесы ее внутренним движущим стимулом является постоянно пульсирующий ритм смены взрывов — моментами покоя. Такой прием обостряет и мелодию, которая глубоко выразительна и драматична сама по себе:



Следует обратить внимание еще на одну закономерность смены гармоний: она происходит при помощи полутонowego смещения басового *g* (своеобразная «ось поворота»). При этом по названию аккорд не меняется, но резко меняется гармоническая краска, дающая яркий тональный контраст (*g-moll — es-moll*). В дальнейшем этот принцип остается неизменным на протяжении всей прелюдии: оstinатная гармония равна «остинатному» по написанию и символическому значению аккорду. На месте ожидавшегося *es-moll* впоследствии возникает при помощи энгармонической замены басового звука *H-dur*. Эти резкие внутренние сдвиги при кажущейся внешней неподвижности, оstinатности, сдвиги, достигнутые «осевым» энгармоническим поворотом одного или двух звуков гармонии, составляют внутреннюю динамику пьесы.

Именно благодаря постоянным сдвигам гармонии приобретает такую острую выразительность мелодический голос, который то превосходит смену тональностей и аккордов на один-два такта вперед, то запаздывает с нею. Эта тончайшая игра модуляционными, фактурными и мелодическими приемами, сочетающая в себе богатейший психологический подтекст, представляет собою один из новых критериев художественного мышления, высокое достижение художественной мысли. Такую игру приемами можно сравнить, например, с поэтической метафорой, сочетающей в себе несколько психологических пластов: увиденного-услышанного — осмысленного — уподобленного.

Разнообразие возникающих и исчезающих, постоянно сменяющихся образов, будто наслаивающихся на неизменный бас, основу которого составляют всего несколько звуков на протяжении 8¹/₄-тактной пьесы (вот схема движения нижнего голоса: *g-ges-dis(es)...c-des-d-g*), рожают картину огромной глубины и силы.

Выразительность мелодии также связана со множеством жанровых генеалогий: здесь слились и вокальное интонирование (как тепло, например, звучат здесь все регистры: и средний — альтовый, и «сопрановые», и «теноровые» — верхние) и инструментальный в своей основе тематизм в удивительное новое качество. Отметим также

выразительное значение столь резкого противопоставления двух фактурных «массивов» — подчеркнуто абсолютизированная линия верхнего голоса создает дополнительный драматический эффект одиночества, обособленности, затерянности.

В заключение коснемся образной тематики прелюдий и фуг, которая поистине необъятна и неисчерпаема: композитор откликнулся на самые разнообразные запросы времени с чуткостью проникновенного художника, с глубиной большого мыслителя.

Когда мы говорим, что баховский «Хорошо темперированный клавир» впитал все многообразие духовной жизни баховского времени, то вспоминаются все бесчисленные образы, так или иначе воплощенные в сорока восьми прелюдиях и фугах. Слушатель встречается там с инструментальными формами и символами, отразившими и светское бытовое музицирование, и область народной песни и народного танца, и изысканный придворный музыкальный быт. Но над всем возвышается и главенствует философская лирика, осмысливающая все это многообразие.

Не случайно такое значение приобретает тематизм, связанный с «евангельской лирикой», с мелодизмом лирических кантат и лирических эпизодов «Страстей», *h-moll'*ной мессы, со всем миром страдания и искупления, защиты и возвеличения человека, именно с той областью, которая воплощает высочайший гуманизм творчества Баха. Не случайно наиболее весомые и запоминающиеся страницы «Хорошо темперированного клавира» впитали лирические раздумья и трагедийный пафос его самых выдающихся вокально-симфонических произведений, так же как тематизм прелюдий и фуг несомненно «питает» стиль этих произведений — влияние было обоюдным. Об этом вспоминаешь, думая о тематизме таких циклов, как *es-moll'*ный, *f-moll'*ный, *gis-moll'*ный из первого тома, завершающегося великолепной фугой *h-moll'*, тема и вся мелодика которой — словно бы прообраз тематизма двух центральных номеров *h-moll'*ной мессы — *Et incarnatus* (№ 15) и *Crucifixus* (№ 16); таких фуг, как *b-moll'*ная из второго тома и многие другие.

Обращаясь к тематике 24 прелюдий и фуг Шостаковича, следует говорить о таком же необъятном многообразии жизненных явлений и жизненных портретов, прошедших сквозь внутренний взгляд художника. Но и здесь преобладает лирика, то философски-возвышенная, то словно глубоко уводящая в мир мастера, то обращенная на мир внешних явлений, природы, быта. И здесь нас поражает обилие жанровых связей и явлений. Влияния русской народной песенности (на эти образцы указывает А. Должанский. См. анализы циклов *cis*, *es*, *b* и др. в цитированной выше книге. См. об этом также в книге: Л. Данилевич. Наш современник. М., «Музыка», 1965), народных жанров сочетаются с влияниями симфонического, вокального, вокально-хорового и других жанров творчества автора.

Так, в музыке обоих томов нередко слышатся отголоски созданных несколькими годами ранее циклов «Из еврейской народной поэзии» и Десять поэм на стихи революционных поэтов.

Образы цикла «Из еврейской народной поэзии» отразились на тематике некоторых прелюдий и фуг. Ярче всего это сказалось в двух циклах: *fis-moll* и *g-moll*. *Fis-moll* ный цикл относится к числу глубочайших созданий тех лет. Уже тема прелюдии, с ее мелодией, полной затаенной, словно робко и намеком высказываемой скорби, разворачивает картину, понятную слушателю без слов: так точен язык автора, так сильна определенность мелодических образов. За ними встает огромной силы правда, драматическая правда о поправленном человеческом достоинстве, оживают персонажи, знакомые нам по таким песням, как «Зима», «Брошенный отец», «Песня о нужде». Наиболее близка мелодической символике прелюдии и фуги *fis-moll* мелодика «Песни о нужде» и таких, как «Зима», «Перед долгой разлукой». Здесь мы находим, помимо характерных фольклорных оборотов (повышение IV ступени минора, понижение II и т. д.), типичные вокально-речитативные интонации, создающие исключительный по выразительности, почти сценически «видимый» образ героя инструментального цикла. Такова, как уже говорилось, тема прелюдии, почти полностью основанная на речевых интонациях (следует, например, обратить внимание на

противопоставление речитаций-говорки на звуке *cis* и вокально-закругленной мелодии, постепенно поднимающейся со звука *fis*); такова, в еще большей степени, тема фуги. — типичный вокальный монолог, разорванный паузами речитатив, передающий несмелую, словно бы запинаящуюся речь. Вся фуга построена как вокально-речитативная сцена, где несколько персонажей, движимых одним горем, объединенных своим молчанием, своим одиночеством, своей нуждой, «выпевают» свою боль. Вернее же было бы сказать, не *выпевают* и даже не *высказывают*, но стараются затаить ее глубоко в себе; отсюда вся эта медленно и робко движущаяся речитация разделенных паузами фраз — словно изредка прорывающиеся восклицания, или неуверенное обращение, или несколько слов, случайно оброненных и незамеченных собеседниками. Такова внутренняя драматургия фуги — образец глубоко новаторской и смелой трактовки жанра. Если позволительно воспользоваться аналогиями из области литературы, то можно вспомнить насыщенный «подтекстом» диалог героев Хемингуэя; диалог, за кажущейся незначительностью и будничностью которого таятся, бурлят и взрываются мощные подспудные процессы. Гораздо более тесно это связано со стилем Чехова. Слушая неторопливое, словно глубоко затаенное, раздробленное паузами движение голосов фуги *fis-moll* (паузы здесь выполняют выразительную драматургическую роль), мы словно включаемся в течение «размытой» паузами сцены из чеховской пьесы, настолько же полной недосказанности и умолчаний внешне, насколько накалена ее внутренняя атмосфера. Кажущаяся зыбкость и отсутствие ощутимых «взрывов» *fis-moll'*ной фуги скрывают за собой непрерывный процесс накопления эмоций; внешне это выражено мастерским плетением собеседующих голосов, то сходящихся вместе, то попеременно замолкающих, словно интонирующих некий невысказываемый текст.

Пожалуй, ни одна пьеса сборника не приближается так, как *fis-moll'*ная, к иным жанровым сферам (в данном случае — к вокальным), не заимствует так много от них. Интересные наблюдения может дать сравнительный анализ этой фуги с дуэтом «Перед долгой разлукой» цик-

ла «Из еврейской народной поэзии». Помимо однотипной музыкальной драматургии, помимо сходного принципа контрапунктирования голосов, обращает на себя внимание очень близкая мелодически-образная символика. В обоих произведениях мы встречаем настолько сходные мелодические образования, что они воспринимаются как варианты. Так, можно было бы отослать читателя к теме фуги, сравнив ее с фразой тенора: «А помнишь, в воротах со мной стояла» — две эти мелодии почти тождественны и по структуре, и по ритму, и по интонационному складу:

24a Менo mosso $\text{♩} = 60$ poco a poco a tempo

А помнишь, в во - ро - тах со мной сто - я - ла,
что по се - кре - ту ты мне ска - за - ла?

6) Andante Тема фуги

Как уже говорилось, fis-moll'ный цикл — одна из кульминационных точек первого тома. Этот цикл привлекает к себе пристальное внимание как значительностью образов, так и необычностью их; если обратиться к фуге, то это — какая-то вовсе непривычная фортепианная полифония, где каждый голос так детализирован, так характерен, что слушатель угадывает в нем типаж, подробно и четко обрисованный. Самый способ оформления и развития материала сочетает законы театрально-вокальной драматургии с инструментальными. Подобно тому как в дуэте

«Перед долгой разлукой» внутренняя драматургия основана на динамике состояния, а не действия, в связи с чем развитие строится на точном повторении мелодических фраз (то причитаний, то восклицаний, то словно бы заклинаний), на особом ритме этих повторений (чередование причитаний «Ой, Абрам» и т. д. — словно припева — с репликами иного свойства, репликами, имеющими характер законченной мысли: воспоминания, размышления и пр.), так и фуга почти целиком строится на многократном повторении однородных «пластов», полностью смещающихся в различные тональные сферы. Мелодический материал во всей пьесе предельно конкретизирован, и с этой точки зрения интересно обратить внимание на интермедии и на ритм их возникновения — в интермедиях вычленяются характерные «причитающие» мелодические звенья темы, то есть для данного произведения, проникнутого эмоциями скорби, наиболее характерные. Интермедии, словно неизменный «припев», при повторениях также полностью сдвигаются в иные тональные сферы. Материал их и построение неизменны (исключения — перестановки голосов, не влияющие на динамику внутреннего движения), что придает им значение определенного драматургического приема.

Подобно припеву-«причитанию», они в определенном ритме переслаивают все эпизоды фуги, этой удивительно цельной и монолитной сцены-поэмы. (В заключение отметим еще одну интересную драматургическую деталь: аналогичность последних эпизодов фуги и дуэта «Перед долгой разлукой» — то же утверждение основной интонации плача, вычлененной и получающей, наряду с завершительными функциями, значение широкого итога.)

Цикл *lis-moll* — не единственный пример близкого соприкосновения тематизма и тематики сборника с вокальным циклом и другими произведениями иных жанров.

Так, лирические образы другого плана — образцы светлой лирики, нашедшей претворение в квартетах тех лет, в хоровых поэмах, — также отразились в мире прелюдий и фуг. Эти образы, как уже указывалось, связаны с мелодикой особого типа, с «распеванием» и «опеванием» мажорного гексахорда. Темы, основанные на такой мело-

дикое, находим в прелюдии As-dur, впитавшей мелодические обороты, характерные для светлой, общительной «мажорной» лирики автора, лирических образов природы, а также образов и дум, связанных с обликом родины, ее непреходящей красоты, возвышающейся над всем временным, случайным; на этой же мелодике основаны темы фуги A-dur, прелюдии E-dur и другие, приближающиеся к некоторым темам хоровых поэм, таких, как № 9 «Майская песнь» и № 10 «Песня» («Лети, наша песня»). Циклы As-dur и A-dur в данной лирической сфере — наиболее яркие образцы. Это лирика, обращенная к самым чистым источникам человеческой жизни; лирика, в которой оживают доверчивые детские голоса и светлые, незамутненные краски родной природы.

Но при всей своей гармоничной красоте образы эти не являются главенствующими в сборнике. Главное здесь — углубленная лирическая мысль автора, мысль, откликнувшаяся на самые насущные вопросы, тревоги и «боли» современности. Отсюда — и господство лирического мелодизма этого типа, который характерен для скрипичного концерта и X симфонии. Наиболее яркие образцы такого тематизма, как было указано, можно найти в e-moll'ном цикле.

Отсюда — тот драматический накал, которым отмечены такие циклы, как es-moll'ный и особенно Des-dur'ный, где сильно ощущается трагедийный симфонизм автора VIII симфонии; Des-dur'ный цикл словно возрождает образы скерцо — второй части — VIII симфонии; несомненно, это — тот же мир зловещего гротеска, на что указывает и родство интонационное (напористые, взлетающие вверх или резко низвергающиеся вниз хроматизированные мелодии, кварто-квинтовые «военные переключки», лапидарность «тоталитарных», нарочито примитивных и плоских оборотов) и тональное (тот же «фанфарно-военный», словно бы парадный Des-dur). И наконец, грандиозный d-moll'ный цикл, венчающий все произведение. Этому циклу придано значение широкого лирического обобщения, монументального итога, послесловия, закрывающего одну из самых глубоких и многозначительных страниц творчества композитора. Художник добрый, прозорливый и мощный обращается к нам с этих страниц, вновь и

вновь настойчиво и безбоязненно раскрывая ту высокую правду жизни и искусства, без которой нет ни жизни, ни искусства.



Т. Николаева

ИСПОЛНЯЯ ШОСТАКОВИЧА

Никогда не забуду, как при первом посещении Лейпцига, знакомясь с его достопримечательностями, мы — Дмитрий Дмитриевич и несколько членов нашей делегации, куда входила и я, — долго и упорно взбирались на 90-метровый памятник «Битвы народов», воздвигнутый в честь ее столетия на окраине города.

С верхней площадки памятника открывается чудесный вид на весь Лейпциг.

Не успели мы подняться наверх, как стоявшие там простые немецкие рабочие воскликнули неожиданно: «О, Дмитрий Шостакович!» — и, воспользовавшись случаем, тут же взяли автографы у композитора.

Этот факт, казалось бы маленький и незначительный, очень запомнился мне, и он не случаен.

Почему я вспоминаю сейчас о Лейпциге? Потому, что именно в этом городе произошло мое настоящее знакомство с Дмитрием Дмитриевичем, знакомство, которое постепенно перешло в большую дружбу. Этой дружбой я очень дорожу и горжусь ею. Она — и музыкантская и человеческая — сыграла и продолжает играть в моей жизни пианистки, композитора и просто человека очень большую роль. Я счастлива и очень благодарна судьбе, что живу и тружусь в один век с таким выдающимся композитором и большим человеком, каким является Дмитрий Дмитриевич.

Опусы Шостаковича рождаются при нас. Мы — живые свидетели появления того или иного произведения. Мы имеем счастливую возможность одними из первых услышать и исполнить его музыку, а также всегда почувство-

вать присутствие значительного, большого Человека — с большой буквы, — простого и скромного в жизни и высокопотребовательного в искусстве.

Когда я еще училась на композиторском факультете в консерватории, Дмитрий Дмитриевич неоднократно посещал наши экзамены.

Дмитрий Дмитриевич даже не представляет, что его приход вызывал у нас, студентов, огромный энтузиазм и одновременно большое волнение, так как все мы чувствовали авторитет глубокого мастера композиции, инструментовки. Наши сердца трепетали, и мы очень радовались каждой похвале Дмитрия Дмитриевича.

Дмитрий Дмитриевич удивительно чуток и внимателен к чужой музыке. С этим его качеством сталкиваешься на каждом шагу. Опять вспоминается один случай из моей музыкальной практики.

24 сентября 1950 года на открытии сезона в Большом зале консерватории исполнялся мой первый фортепианный концерт. Я только что сошла со студенческой скамьи, и это выступление было для меня, естественно, чрезвычайно ответственным и волнующим. Дмитрий Дмитриевич очень трогательно поддерживал меня в трудную минуту, дал много полезных советов в отношении репетиций (например, провести их в большем количестве). Он сам приходил на репетиции и в консерваторской газете написал заметку о моем фортепианном концерте. Я тогда впервые поняла, как много надо писать музыки, чтобы научиться это делать хорошо. Ведь инструменталист должен каждый день несколько часов посвящать работе на своем инструменте, также и композитор должен систематично и много трудиться.

И тем, что я узнала об этом, я обязана Дмитрию Дмитриевичу.

Не обошлось, конечно, и без курьезов.

В партитуру моего фортепианного концерта была вписана строчка ксилофона.

Ксилофонист в Государственном симфоническом оркестре оказался на редкость старательным и добросовестным. Каждый раз, когда я приходила на репетицию, еще издаля я слышала, как он разучивает и шлифует свою партию.

Вдруг Дмитрий Дмитриевич мне говорит: «Знаете, все в вашей партитуре хорошо, только ксилофона многовато».

Нелегко мне было сказать исполнителю, что я несколько сокращу его партию.

Скромность, я бы сказала, незаметность, также поражают при первом знакомстве с Дмитрием Дмитриевичем. Когда в 1950 году мы были в составе многочисленной делегации на баховских торжествах в ГДР, Дмитрий Дмитриевич был самым популярным и одновременно самым скромным членом делегации, и трудно было этого не заметить. Его присутствие украсило баховские празднества, как, впрочем, украшает он своим участием любую поездку. Все знают, что Дмитрий Дмитриевич очень любит музыку Баха, поэтому его присутствие на фестивале Баха было неслучайным.

200-летие со дня смерти И. С. Баха вылилось в ГДР в большой и торжественный национальный праздник всего немецкого народа. На нем присутствовало очень много гостей, и самое почетное место по праву принадлежало Дмитрию Шостаковичу. Уместно здесь рассказать об одном эпизоде, о котором, вероятно, никто не знает. Дмитрий Дмитриевич выступал на фестивале Баха не только как композитор, но и как пианист.

К концу баховских торжеств в Берлине состоялся парадный концерт из различных сочинений. Концерт этот происходил в крупнейшем зале Фридрихштадтсхаллас, и на нем присутствовало все правительство ГДР — Вильгельм Пик, Отто Гротеволь, Вальтер Ульбрихт и другие. В программу концерта входило и исполнение финала I симфонии Дмитрия Дмитриевича. Дирижировал финалом Кирилл Кондрашин. Кроме того, исполнялся ре-минорный концерт Баха для трех роялей с оркестром. К исполнению этого концерта были привлечены два члена жюри — Дмитрий Дмитриевич и П. А. Серебряков. Третьим солистом явилась я, которой это почетное право было предоставлено как победительнице международного конкурса имени Баха.

Мне не приходилось прежде исполнять этот концерт. И вот настал первый день репетиции. Каково же было мое удивление, когда я увидела, что самая трудная пер-

вая партия со всеми виртуозными пассажами досталась мне, а у Дмитрия Дмитриевича и Серебрякова было лишь аккомпанирующее сопровождение, более скромное и спокойное. Очевидно, они хотели поддержать молодежь (я в то время только что окончила Московскую консерваторию).

Должна признаться, что исполнение гениального по музыке концерта Баха доставило мне большое наслаждение. Дмитрий Дмитриевич очень волновался за исполнение как своей партии, так и концерта в целом. Все прошло очень успешно. Дирижировал концертом также Кирилл Кондрашин.

Все присутствующие на празднике увезли с собой незабываемые впечатления от исполнения h-moll'ной мессы Баха, а также от «Иоганнеспассион» в Томаскирхе — священном месте для каждого музыканта, месте, где играл сам Бах.

Дмитрий Дмитриевич вернулся домой, наполненный большими музыкальными впечатлениями от всего услышанного и увиденного.

И тотчас же по возвращении он начал писать свои замечательные 24 прелюдии и фуги для фортепиано ор. 87.

Трудно переоценить значение этого произведения в творчестве Д. Шостаковича. Оно не только огромно по объему (два с половиной часа звучания), но, что самое главное, отражает всеобъемлющий диапазон человеческих чувств: от скорби и трагедии до веселого задора, шутки и ликования.

В двух томах прелюдий и фуг вы найдете шкалу самых разных настроений и состояний, причем сила воздействия их огромна.

При рождении этого произведения я впервые столкнулась с еще одной стороной творчества Дмитрия Дмитриевича, я бы сказала — с чисто профессиональной стороной: феноменальной, необычайной быстротой сочинения музыки, и не просто быстротой, а одержимостью творчеством.

Совершенно очевидно, что процесс «вынашивания» произведения является предварительным, а запись — лишь результат громадного каждодневного напряженного

труда, результат упорной систематической работы художника.

Итак, вернувшись к прелюдиям и фугам, скажу, что создавались они (точнее, записывались) с неслыханной, молниеносной быстротой. Отвлекающим моментом были лишь недолгие отлучки автора из Москвы и какие-нибудь другие незначительные обстоятельства. Так появлялись на свет одна за другой прелюдии и фуги, которые теперь все знают и многие из которых «на слуху».

В описываемый момент у меня не было телефона и я сама звонила Дмитрию Дмитриевичу; почти ежедневно он приглашал меня к себе, чтобы прослушать очередную написанную фугу, а также прелюдию к последующей фуге.

И вот настал день, когда я услышала последнюю, завершающую цикл d-moll'ную прелюдию и фугу, только что законченную Дмитрием Дмитриевичем. Единственным «отклонением» была прелюдия b-moll: Дмитрий Дмитриевич начал ее сочинять, а потом заменил другой, которая и вошла в цикл. Кстати, эта прелюдия — единственная из всех 24-х — написана в форме вариаций. Она совершенно замечательна по музыке, поражает своей напевностью, простотой и глубиной.

Огромное впечатление на меня сразу же произвела прелюдия и фуга Des-dur. Она, так же как и b-moll'ная, была написана в Старой Рузе, где в эти дни находился автор; обе прелюдии — одни из моих самых любимых в цикле, особенно Des-dur'ная, которая поражает своей хлесткой темпераментностью и яркостью.

Мне, как исполнителю этого сочинения Дмитрия Дмитриевича, думается, что отдельные части цикла должны звучать как порознь, так и вместе.

Когда Дмитрий Дмитриевич закончил свое сочинение, у меня еще не возникла мысль исполнять его целиком. Я еще тогда не знала, что свяжу судьбу этого произведения с собственным исполнением и что оно займет одно из центральных мест в моем репертуаре.

Я тогда только взяла рукопись Дмитрия Дмитриевича (которая, кстати сказать, очень выразительно написана, как, впрочем, и все сочинения Дмитрия Дмитриевича) и стала изучать ее. Несмотря на то, что до этого я неодно-

кратно слышала прелюдии и фуги в авторском исполнении, только теперь они как бы «раскрылись» передо мной во всей своей полноте.

Сознаюсь, что, разучив первые шесть и исполнив их в открытом концерте, я уже не могла успокоиться до тех пор, пока весь цикл не оказался у меня «в руках».

Никто не знает, что я не расставалась с дорогой для меня рукописью ни на минуту. Даже в своих концертных турне (например, по городам Закавказья) я была с ней. Кстати, благодаря инициативе покойного профессора В. К. Куфтиной я впервые познакомилась музыкальную молодежь и педагогов Тбилисской консерватории с этим произведением, которое они приняли с огромным энтузиазмом. (Там же я впервые исполняла одновременно IV фортепианную сонату Е. К. Голубева и свои собственные концертные этюды.)

Рукопись путешествовала со мной даже на Берлинский фестиваль молодежи.

И вот настал знаменательный для меня момент — я играю весь цикл впервые. Мне выпала высокая честь познакомить нашу музыкальную общественность с прелюдиями и фугами Шостаковича. Премьера состоялась в Ленинграде 23 и 28 декабря 1952 года, в зале им. Глилки; в марте 1953 года я его целиком сыграла в Малом зале консерватории в Москве. Затем я неоднократно играла его в Москве, Тбилиси и в Горьком — на фестивале музыки Шостаковича, состоявшемся в феврале 1964 года.

В последний раз я целиком исполнила цикл 19 февраля и 3 марта 1966 года в Центральной музыкальной школе-десятилетке в Москве, и это выступление было посвящено 60-летию Дмитрия Дмитриевича.

Для меня исполнение прелюдий и фуг — всегда большой праздник, крупное событие. И сейчас, играя их, я ощущаю ту же праздничность, что и при первом исполнении. Бесценную помощь оказал мне сам автор, которому я много раз проигрывала цикл перед ответственными выступлениями. Его замечания всегда были скупы, но очень существенны, и я как бы «процитывалась» авторским духом. А ведь почувствовать его так важно! К этому, моему, и должны стремиться исполнители, играя самых разных авторов.

Само собой разумеется, что с момента появления прелюдий и фуг до настоящих дней прошло немало времени, и мне приходилось часто исполнять их при самых различных обстоятельствах как порознь, так и вместе. Должна признаться, что в этом сочинении я нахожу все новые и новые «необъятные горизонты» для исполнения. Своим горячим отношением к произведению я как бы «заражаю» и молодую «поросль» — своих учеников, студентов консерватории. Они охотно и смело включают прелюдии и фуги Шостаковича в свои программы. И теперь уже я сама помогаю им разбираться в авторском замысле, так как хорошо знаю, что хотел сказать Дмитрий Дмитриевич, когда писал их.

В своих заметках я не собираюсь анализировать каждую прелюдию и фугу. Это и не является в данном случае моей целью¹.

Анализ прелюдий и фуг — большая и специальная тема. О них уже кое-что написано и еще будет много писаться.

Мне же хотелось бы поделиться с читателями некоторыми своими наблюдениями, вынесенными из творческого общения с Дмитрием Дмитриевичем при работе над этим объемным сочинением. Во-первых, надо сказать об общем отношении к исполнению полифонической музыки. Не следует слишком выделять, «выпячивать» голоса, необходимо стремиться как бы к равноценности голосов. (Это никак не означает, что темы не должны быть слышны, но не должно быть нарочитости в полифонии.)

Такое равноценное отношение к голосоведению требует очень большого мастерства, зрелости исполнителя, умения слышать всю ткань произведения. При исполнении прелюдий и фуг Шостаковича нельзя забывать об этой равноценности, равнозначимости голосов.

Возьмем для примера прелюдию и фугу e-moll из первого тома. Прообразом прелюдий и фуги явилась, конечно, прелюдия и fuga cis-moll Баха из первого тома «Хорошо темперированного клавира». Но здесь можно гово-

¹ Частично я сделала это в небольшой работе к 100-летию Московской консерватории — «Исполнение прелюдий и фуг Шостаковича в рамках учебного плана музыкальных училищ».

рять не о внешнем сходстве, а об общности характера. Шостакович как бы по-новому раскрыл тот же образ, сохранив его глубокую, значительную сущность.

Прелюдия е-moll носит скорбно-печальный характер, при исполнении ее все время должны быть слышны «органные» басы. В басах же наиболее важна нижняя нота октавы — с ее помощью достигается глубокое органное звучание. Темп прелюдии — спокойное *Andante*. Иногда приходится слышать ее в более замедленном темпе — это неправильно. В прелюдии необходимо соблюдать непрерывность движения восьмыми нотами, а верхний голос как бы солирует, доминирует над всем.

Совершенно замечательна модуляция в *As-dur* перед концом прелюдии. При подходе к этой модуляции можно как бы немного запоздать — тогда она прозвучит значительнее. Надо строго выполнять авторские нюансы. В прелюдии есть нюанс *mezzo forte*, *forte* же отсутствует. При исполнении последних двух фраз следует соблюдать оттенки *piano* и *pianissimo*. Заключение прелюдии *morendo*, а не *ritenuto*. Тема фуги очень значительна. Надо ее начинать *Adagio*, а не *Andante*, как часто делают.

А вот характерный пример равноценности полифонического материала: выдержанное противосложение так же значительно, как и тема фуги. По своему характеру противосложение ассоциируется с образом Юродивого из «Бориса Годунова» Мусоргского, что подчеркнуто мягким штрихом:

25 [Adagio]



Далее идет короткая интермедия, которая интонационно близка теме фуги из фортепианного квинтета Шостаковича (только в квинтете ход на терцию, а здесь на секунду):

26 [Adagio] Квинтет, II ч.





(дано только два голоса)

В первой экспозиции (фуга двойная) наблюдается как бы взаимодействие всех трех элементов, и, следовательно, все они должны быть равноценны по своей выразительности. Вторая экспозиция начинается совершенно новой темой (раздел *Piu mosso*). Отсюда и до самого конца фуги очень важно создать постепенное нарастание, «разгорание» эмоций и динамики к завершающему победному E-dur. Поэтому рекомендуется вначале играть вторую экспозицию более сдержанно. В момент, где указан метромом $\text{♩} = 116$, темп уже установлен. Далее обе темы фуги соединяются. Никаких темповых расширений в последнем проведении темы нет, можно расширить лишь предпоследний такт (вторая тема в увеличении).

Одна из самых ярких по своей хлесткости и дерзости — фуга Des-dur из второго тома. Это, если можно так выразиться, непокорная фуга. До нее уже встречались такого рода фуги, например фуга G-dur из первого тома. Тема ее смело взлетает на септиму вверх:



Вся же фуга выдержана в духе классической жиги. Такой же смелостью отличается тема в фуге gis-moll из первого тома:



Последняя тема зарождается еще в предшествующей ей прелюдии и носит очень императивный характер.

Тема фуги Des-dur лаконичная и стремительная. Ей предшествует развернутая по форме трехчастная прелюдия с контрастной серединой, юмористически-механистичной и в то же время лирической. (Левая рука должна подражать тембру гнусавого фагота *staccato*.) Реприза прелюдии начинается *pianissimo*. Вся прелюдия является как бы трамплином к фуге.

В фуге главное — стихийность, непрерывный бурный поток; характер его обозначен автором ремаркой *marcatissimo*.

Основная трудность фуги — создать «организованный» шквал: все должно быть четким и ясным, несмотря на стихийность. В центре фуги внезапно появляются элементы прелюдии, но они не должны нарушать общего движения. Закачивается fuga темой в увеличении. Фуга требует яркости и артистической темпераментности.

Другой пример — фуга d-moll из второго тома. Она сама по себе очень закончена — не случайно ее часто исполняют отдельно.

Прелюдия и фуга d-moll — развернутое монументальное полотно. В прелюдии уже заложены зерна фуги, причем их появление в середине пьесы не формально, а психологически тонко оправдано.

По характеру темы прелюдия и фуги не контрастируют между собой. Контраст как бы «приберегается» ближе к концу, когда дается проведение второй темы (по интонациям она близка второй теме первой части X симфонии Шостаковича; и в симфонии, в разработке первой части, происходит тот же «разворот» и динамизация темы). Дальнейшее развитие фуги приводит к грандиозному апофеозу. Важно отметить, что d-moll'ная фуга наиболее симфонична из всего цикла. На память приходит финал V симфонии. Тот же тональный план (d-moll — D-dur), тот же смысл. Исполнительски эта прелюдия и фуга требуют большой выдержки (даже чисто физической), а также размаха исполнения, так как «развертывать» эту крупную форму надо постепенно. Для первой экспозиции характерно *tenuto*, то есть тему надо исполнять не спеша, с большим внутренним покоем и сосредоточенностью. Потенциальная энергия, которая заложена в теме, «вырвется», «прорвется» в дальнейшем, а по-

ка, в первой экспозиции, она находится в скрытом состоянии.

Замечателен по музыке момент перехода ко второй теме фуги. Здесь дано далекое отклонение в сторону дизонных тональностей (E-dur). Оно несколько раз упорно повторяется, затем остается одинокий теноровый голос, который непосредственно и приводит ко второй теме фуги. Вторая тема — беспокойная, смятенная по характеру. Однако при ее исполнении необходимо соблюдать авторское обозначение *accelerando poco a poco*, не давать сразу резкую смену темпов, что нередко делают. В этом отношении фуга d-moll близка к фуге e-moll из первого тома, которая разбиралась выше и где наблюдается такая же постепенность развития. Новый темп должен быть установлен к ремарке автора *Piú mosso*; с этого момента линия нарастания непреклонна и безостановочна. Появление первой темы на фоне второй подчеркнуто автором. Темп здесь не меняется. Заключает фугу монументальная, грандиозная кода. Последние звуки фуги — октава d — должны быть очищены педалью от предыдущей гармонии и должны некоторое время прозвучать отдельно. Так заканчивается цикл прелюдий и фуг Шостаковича.

Я остановилась на трех прелюдиях и фугах чисто случайно. Мой долг — в ближайшее время подробно проанализировать весь цикл. Однако при разборе я постоянно подчеркивала: сказано автором, автор хочет, лишний раз обратите внимание на авторские обозначения. Не является ли наиболее трудным для исполнителя суметь прочесть авторский замысел? Да, пожалуй, правильно понять автора — самый трудный, но и вместе с тем самый простой и верный ключ к пониманию данного произведения. У каждого могут быть свои индивидуальные ассоциации и образы (они даже обязаны быть у каждого настоящего художника), но все они должны быть подчинены авторскому замыслу. Такие образные ассоциации есть и у меня в связи с исполнением прелюдий и фуг Шостаковича.

Прелюдию и фугу C-dur я ощущаю как душевно чистую и прозрачную, a-moll'ную — как гротескную, G-dur'ную — как богатырскую. Прелюдия e-moll полна глубокой скорби, в D-dur'ной есть что-то беззаботно-часту-

шечное. Приподнято-торжественна прелюдия h-moll (своеобразны в фуге h-moll «заклинания»); светла, солнечна фуга A-dur. Безысходностью проникнута фуга fis-moll. Она всегда вызывает у меня представление о гетто. Прелюдия к ней поражает своим лаконизмом. Ее миссия — ввести в круг настроений фуги, образы которой глубоко трагичны. Удержанное противосложение, непрерывная повторность материала словно передают безвыходность положения. Таким мне кажется смысл данной фуги, а обрисовать ее, конечно, можно по-разному.

Прелюдия Fis-dur — пасторальная. Фуга Fis-dur — единственная пятиголосная во всем цикле. Прелюдия b-moll очень человечна и проста. Она написана в форме вариаций (единственная во всем цикле). Вариации развиваются классически: дуоли, триоли, квартоли; однако характер ее романтический. Фуга b-moll — свирельный пастушеский наигрыш. Характер наигрыша желательно сохранить до конца фуги.

Мне немного обидно за фуги cis-moll и Es-dur. Их исполняют почему-то реже, а достоинства их ничуть не меньше. Прелюдия cis-moll вначале напоминает быстрый вариант прелюдии Баха Es-dur из первого тома, однако вскоре приобретает чисто шостаковичевский характер — с быстрой сменой регистров и тембров. Фуга cis-moll — русская протяжная песня. Прелюдия Es-dur заключает в себе что-то от наваждений — «чур меня, чур». Глубоко лирична и тембрально интересна прелюдия и фуга c-moll; As-dur'ная прелюдия и фуга — песенно-игровая. Прелюдия B-dur напоминает легкое дуновение ветерка; истоки же квартово-септовой темы фуги B-dur ведут к I симфонии Бородина. Удивительно благородна прелюдия F-dur, скрытно-печальна прелюдия g-moll с напевной, простой, русско-песенной фугой. Я нарочно характеризую фуги, чтобы показать, насколько многообразно это сочинение.

Естествен вопрос о сравнительном обзоре циклов Баха и Шостаковича. Мне представляется, что делать это неуместно. Можно лишь говорить о каком-то относительном сравнении отдельных традиций и приемов. У Баха два тома прелюдий и фуг. У Шостаковича каждая тональность «представлена» один раз, но пьесы масштабнее, про-

тяженнее, чем у Баха. В этом, может быть, скрывается одна из очень больших трудностей при работе над циклом Шостаковича.

Содержание их как бы раздвинулось и вглубь и вширь. Какие бы они ни были — мажорные или минорные — все они удивительно глубоки. Это роднит Шостаковича с Бахом. И еще деталь: у Баха одна прелюдия и фуга двухголосна (e-moll, I том), у Шостаковича тоже одна двухголосная (E-dur). Исполнить хорошо обе эти фуги чрезвычайно трудно. Они небольшие по сравнению с другими, но и та и другая требуют особой шлифовки исполнения.

Шостакович широко применяет традиционные полифонические приемы, но он как бы раздвигает рамки полифонии и еще более «очеловечивает» ее. Слушая прелюдии и фуги Шостаковича, прежде всего воспринимаешь их как художественное воплощение полифонических приемов. О мастерстве автора и говорить уже не приходится (в этом тоже родство с Бахом). Мастерство не «бьет в глаза», а помогает глубокому раскрытию музыкального образа в каждой прелюдии и фуге. Много нового внес Шостакович в полифонию. Здесь в первую очередь следует назвать фугу A-dur, целиком построенную на трезвучиях (игра тембрами), диатоническую фугу C-dur, удивительно «записанную» (мелкими длительностями) фугу b-moll (поздний Бетховен), прелюдию E-dur, основанную на сопоставлении регистров, и другие, в которых встречаются интересные художественные приемы. Великолепна в своем едином порыве (как бы на одном дыхании) прелюдия a-moll. Она вся пронизана движением, в ней ощущается внутренняя полифоничность (внешне эта полифоничность выражена всего лишь несколькими выдержанными четвертями, которые должны пройти как бы незаметно, так как они тут же исчезают).

Все, о чем говорилось выше, является результатом моих личных наблюдений и впечатлений, полученных при творческом общении с автором. Судьба этого сочинения не была легкой. Некоторые прелюдии и фуги сразу принимались с восторгом, другие встречали более сдержанный прием, третьи даже вызывали враждебное отношение.

Мне думается, что последнее объясняется поспешностью суждений. Надо было лучше вслушаться, глубже изучить произведение. Я очень счастлива, что так близко соприкоснулась с этим сочинением Дмитрия Дмитриевича в период его сочинения и затем постепенно узнавала исполнительские намерения автора.

Хотелось бы пожелать исполнителям смелее включать в репертуар различные прелюдии и фуги Шостаковича. Сама жизнь ведет к этому, так как свежесть и глубина произведения всегда покоряет.

Лично я надеюсь его еще много и долго играть. Моя мечта — познакомиться с этим замечательным циклом слушателей разных стран. Мне уже приходилось играть многие прелюдии и фуги в отдельных случаях во время зарубежных поездок.

Вспоминаю выступление прошлой весной в Канаде, в городе Монреале, где, впрочем, как и везде, был проявлен повышенный интерес и симпатия к этому сочинению и было высказано пожелание услышать его в целом. Я исполняю обычно весь цикл в двух концертах (в том порядке, как он написан Дмитрием Дмитриевичем): в первый вечер — первый том, во второй вечер — второй том.

Кроме прелюдий и фуг я исполняю II фортепианный концерт Шостаковича, а также фортепианную партию в его фортепианном квинтете.

Исполнение всех этих сочинений доставляет мне большую творческую радость, и они занимают значительное место в моем исполнительстве.

II фортепианный концерт принято почему-то считать «детским», как, например, фортепианный концерт Гайдна D-dur и фортепианные сонаты Моцарта. Если в отношении Гайдна и Моцарта ошибочность такого суждения очевидна всякому музыканту, то в отношении II фортепианного концерта Дмитрия Дмитриевича такая оценка, может быть, объясняется тем, что посвящен он сыну композитора Максиму в связи с окончанием Центральной музыкальной школы. Однако музыка концерта далеко выходит за рамки «детскости». Она требует большой, настоящей виртуозности, размаха, творческого исполнительского «накала». Но характер непосредственности, юности и свежести должен быть сохранен.

В первый раз я играла концерт в городе Горьком на фестивале музыки Шостаковича.

Фестиваль стал грандиозным праздником музыки. Устроители фестиваля (Горьковская филармония) немало потрудились над его проведением. И он получился прекрасным. Все исполнители музыки Шостаковича — будь то квартет, певец, дирижер, хоры и оркестры — были объединены одной мыслью: как можно лучше донести замечательную музыку Дмитрия Дмитриевича до слушателей. Самым трогательным на фестивале было то, что автор, который просто физически не мог побывать на всех концертах своей музыки, присутствовал на них как бы «незримо».

Интересно, что в эти же дни композитор заканчивал свою чудесную музыку к фильму «Гамлет». Трудоспособность и организованность Дмитрия Дмитриевича поистине вызывают восхищение.

Музыка Шостаковича звучала в эти памятные дни не только в крупных концертных залах Горького, но и в многочисленных клубах, на предприятиях в различных местах Горьковской области. Она поистине стала достоянием народа.

Его музыкой восторгались и восхищались не только подготовленные аудитории. Особенно волнующей была встреча на камерном концерте в селе Лыскове. В концерте принимали участие лектор Р. Глезер, квартет им. Бородина, певец Аскольд Беседин и я (как всегда, с прелюдиями и фугами Шостаковича). Зал был переполнен, и играть пришлось даже не на рояле, а на пианино. Публика требовала исполнить все новые и новые прелюдии и фуги — сверх программы. Факты эти говорят сами за себя.

С огромной радостью исполняю я и фортепианный квинтет Шостаковича. Это великолепное произведение вызывает большой прилив творческих сил, неизменно волнует. Работая над ним, я испытываю большую творческую удовлетворенность. Думаю, что не ошибусь, если скажу, что подобные чувства испытывают и мои музыкальные друзья — Государственный литовский квартет, с которым в последнее время меня связывает большая творческая дружба.

Квинтет Шостаковича мы всегда играем с особенным удовольствием и чувствуем, что наше состояние передается и слушателям.

Большой след в моей музыкальной жизни оставили подготовки и премьеры таких сочинений Шостаковича, как IV и V струнные квартеты, вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии», X симфония, скрипичный концерт и другие сочинения. Все это навсегда останется в памяти как яркие события музыкальной жизни. Я специально ездила в Ленинград на премьеры X симфонии и скрипичного концерта. С какой любовью готовил премьеру X симфонии Е. А. Мравинский!

Мне несколько раз приходилось слышать X симфонию на рояле. И вот наконец оркестровое звучание. Войдя в зал Ленинградской филармонии, где проходила репетиция, я застала конец второй части (скерцо) и до сих пор помню, как тонко искал Мравинский внезапное *subito PP* перед концом этой части. Было особенно интересно слушать симфонию впервые в оркестре и наблюдать, как строит дирижер величественное звуковое здание, монументальное и четко, скульптурно вылепленное.

Таким же незабываемым моментом было первое исполнение в Ленинграде скрипичного концерта Дмитрия Дмитриевича в одухотворенной интерпретации Д. Ф. Ойстраха и Е. А. Мравинского, особенно «Пассакалии» из концерта. С Ленинградом связаны почти все премьеры произведений Шостаковича.

Лишь в последние годы центр их стал перемещаться в Москву, где исполнялась IV симфония и некоторые другие сочинения.

В Москве впервые прозвучали IX и X квартеты. По своему характеру они одновременно и контрастируют между собой и дополняют друг друга и оба «шостаковические».

Пожалуй, ими я и закончу свое повествование, так как премьера квартетов состоялась лишь недавно — в прошлом концертном сезоне. Оба квартета исполнялись по желанию автора вместе с прелюдиями и фугами ор. 87. Исполнителями были, как всегда, «бетховенцы» — верные и неустанные пропагандисты камерного творчества Дмитрия Дмитриевича. Концерты, проходившие как в Москве,

так и в Ленинграде, носили яркий, праздничный характер. Я имела счастье принимать в них участие.

Настроение у всех было приподнятое. Не знали мы тогда и не могли даже предположить, что концерты станут прощальными для такого замечательного музыканта, каким был В. П. Ширинский — большой личный друг Дмитрия Дмитриевича, горячий поклонник его творчества. Квартет им. Бетховена играл в одном и том же составе свыше сорока лет — случай уникальный в мировом квартетном искусстве, — и дружба Дмитрия Дмитриевича с этим коллективом замечательна. Именно для него написал Дмитрий Дмитриевич много прекрасной камерной музыки.

Размах творчества Дмитрия Дмитриевича столь широк, многогранен и необъятен, а труд его столь велик, что может служить редкостным примером для всех.

Его сверкающий талант подобен снежной вершине, которая всегда будет освещена пламенным солнцем; к этой вершине будут неизменно стремиться люди, горячо преданные гениальной музыке, приумножающей славу нашей Родины.

Москва, февраль 1966 г.

Л. Мазель

ЗАМЕТКИ О МУЗЫКАЛЬНОМ ЯЗЫКЕ ШОСТАКОВИЧА

От автора

Эти «Заметки» были написаны в 1944 году по плану Научно-исследовательского кабинета при Московской консерватории. В 1945 году они были доработаны и пополнены примерами из появившихся к тому времени новых сочинений Шостаковича. Предполагалось опубликовать статью в первом томе «Ученых записок Московской консерватории». К сожалению, «Запискам» не

было суждено увидеть свет: издание очень затянулось, а потому, в связи с известными событиями начала 1948 года, оно уже не могло быть доведено до конца.

Статья воспроизводится по сигнальному экземпляру, на титульном листе которого значится 1947 год издания. Отдельные ее положения и фрагменты были использованы автором в последующих опубликованных работах, но есть в ней и материал, печатающийся впервые.

Сейчас, разумеется, автор писал бы о многом по-другому. За истекшие два десятилетия творчество Шостаковича продолжало блистательно развиваться, прежние же его сочинения изучены и оценены глубже. Лучше знаем и выше ценим мы теперь также творчество ряда современных композиторов Запада. При этом отпали ограничения, действовавшие в период, когда указания на связи или аналогии между современной западной и советской музыкой рассматривались как компрометирующие последнюю (от внимания читателя не ускользнет, конечно, тот факт, что в статье не упомянуто имя ни одного зарубежного композитора XX века). Наконец, за двадцать лет продвинулась вперед и сама научная методология советских музыковедов.

Тем не менее автор не счел возможным что-либо добавлять к статье или изменять в ней: существенно переделать ее — значило бы написать новую работу, а небольшие поправки помешали бы читателю ясно увидеть в статье то, чем она является в действительности, то есть работу двадцатилетней давности, и притом такую, какая могла выйти в свет в 1947 году. Согласился же автор опубликовать сейчас эти «Заметки» потому, что некоторые содержащиеся в них положения и наблюдения продолжают, по его мнению, сохранять известный интерес.

Март 1966 г.

Музыка Шостаковича в высокой степени индивидуальна и неповторимо своеобразна. Но в то же время в этой музыке с большой ясностью откристаллизовались некоторые черты, типичные для нашего современного музыкального языка и мышления, то есть черты новые по сравнению с музыкой XIX и начала XX века и присущие в той или иной степени многим советским композиторам. И как раз в особой силе, полноте и яркости концентрации этих черт заключается одно из индивидуальных свойств стиля Шостаковича.

Аналогичным образом оказывается, что стиль Шостаковича, во многом резко «непохожий» на прежнюю музыку, связан с необычайно широким использованием огромного музыкального наследия, что яркое стилевое новаторство Шостаковича опирается на свободное и органическое преобразование самых разнообразных явлений и закономерностей предшествующего музыкального искусства.

В основе творчества Шостаковича лежит новая музыкально-стилевая система, более широкая, чем предшествующие. Эта система связана с обобщенным отражением и осмыслением сложной и противоречивой современной мировой действительности, ее небывало резких контрастов и острых конфликтов, гигантских масштабов ее трагедий и героики. То, что эта система сложилась именно в советской музыке, — понятно: это обусловлено общими свойствами советского искусства — его идейностью, продолжающей и по-новому развивающей традиции русского классического искусства, обусловлено и тем, что уже дореволюционное русское музыкальное творчество заняло ведущее место в мировой музыке.

Стилевое новаторство Шостаковича очень многосторонне. Оно проявилось и в общих идейно-творческих концепциях, и в характере самих музыкальных образов, и в общих композиционных принципах, и в музыкальных средствах и их сочетаниях. Сказалось оно также в отдельных элементах музыкального языка, специальное изучение которого несомненно должно войти в качестве одной из частных задач в общую задачу изучения советского музыкального творчества. Автор публикует настоящие заметки, полагая, что они в какой-то степени могут способствовать решению этой частной задачи. Цель заметок весьма ограниченная: они излагают и систематизируют некоторые наблюдения над отражением свойств стиля Шостаковича в отдельных элементах музыкального языка и освещают некоторые историко-стилистические связи языка Шостаковича, в частности преемственность по отношению к русской музыкальной традиции.

В этих заметках внимание сосредоточено преимущественно на вопросах мелодики в широком понимании, то есть имея в виду интонационную и ладово-гармоническую сторону, метроритмическую структуру, общие приемы по-

строения мелодий и тем. Такой угол зрения позволяет наметить один из возможных путей от анализа элементов языка к более общим вопросам музыкальной формы и мышления, которые затрагиваются в специальном (последнем) разделе заметок. План работы в основном соответствует перечисленным отдельным сторонам мелодики, что может облегчить пользование заметками как материалом при дальнейшем изучении творчества Шостаковича и отчасти музыкального языка других советских композиторов.

I. Введение

То углубление и обогащение самого содержания музыкального искусства, которое достигнуто в творчестве Шостаковича, связано с дальнейшим развитием познавательной функции музыки и с усилением ее непосредственного воздействия. И если в седьмой симфонии сочетание этих свойств оказалось представленным в относительно доступной форме и проявилось с наибольшей очевидностью (здесь одна из причин исключительного успеха и небывалой общественной роли этого симфонического произведения), то в той или иной степени это сочетание характеризует зрелое творчество Шостаковича в целом.

Естественно, что новые грандиозные задачи требуют отбора, переосмысления, нового синтеза средств, выработанных предшествующим музыкально-историческим процессом. И творчество Шостаковича, в соответствии с широтой и глубиной его содержания, перерабатывает и синтезирует отнюдь не только те или иные частные приемы, но в первую очередь наиболее общие принципы самых значительных музыкальных стилей, например основные эстетические принципы классицизма и романтизма, и прежде всего общие принципы и высшие достижения гомофонно-гармонического и полифонического мышления. Но самый процесс синтеза наследия и формирования новой системы музыкального языка и мышления не был процессом гладким, безболезненным, гармонически уравновешенным. Известно, что в отведенный период творчества Шостакович, как и некоторые другие художники,

отдал большую дань «левым» экспериментам, связанным с разрушением, осмеянием, пародированием наследия. Это привело к сужению идейного содержания музыки и воспринимавшей аудитории, между прочим, и потому, что содержанием искусства в слишком большой степени стало своеобразное (гротескное, пародийное) отражение явлений предшествующего искусства, а не всей многообразной действительности. В целом возник ряд противоречий между стремлением художника к передаче нового содержания новыми средствами и самим характером средств. Преодолевая эти противоречия, Шостакович в дальнейшем не пошел, однако, по пути полного отказа решительно от всех острых средств, выработанных в тот период. Многие из них он переработал, переосмыслил, включил в иной «контекст». В результате некоторые языковые приемы, воспринимавшиеся еще сравнительно недавно преимущественно с их «негативной» стороны — как факторы разрушения прежней системы музыкального мышления, обнаружили новые свойства и сыграли свою положительную роль в создании новой, более широкой стилистической системы.

Так, например, некоторые средства, разрушавшие мелодическую кантилену романтического типа, делавшие мелодику жесткой, угловатой, острой (трудно интонируемые ходы, большие скачки, скачки подряд в одном направлении) или нехарактерной, бедной, «аскетичной» (преобладание гаммообразных ходов, простейших секундовых мотивов), в конечном счете, при ином их применении, способствовали расширению и углублению мелодического сознания.

Также и линейаристские черты, являвшиеся фактором разложения тонально-гармонической системы мышления, были частью отброшены, частью же переосмыслены и использованы по-новому, что в конце концов расчистило почву для более свободного и гибкого соотношения мелодии и гармонии и для более свободного, самостоятельного и ладово-содержательного мелодического развития.

Аналогичный процесс можно наблюдать в области метроритма, синтаксиса, формы.

Для лучшего уяснения исторического места музыкального языка и стиля Шостаковича надо сделать несколько

замечаний относительно тех стадий, которые часто проходит новаторство в области музыкального языка.

Многие новаторские приемы первоначально возникают в непосредственной связи с передачей новых частных — и притом необычных — моментов содержания, возникают как средства экстренные, чрезвычайные, призванные характеризовать нечто особенное, исключительное. Обычно они впервые появляются в музыке театральной, программной, острохарактерной. В течение некоторого времени эти приемы не входят в общие нормы господствующей системы музыкального мышления. Затем эволюция содержания и средств постепенно приводит к закономерному включению новых приемов в изменяющуюся и расширяющуюся стилевую систему. Нарушая и разрушая прежние нормы и в свою очередь также претерпевая существенные изменения, эти языковые приемы сами становятся в известной степени нормативными, привычными, поскольку передаваемые ими образы и эмоционально-психологические состояния перестают быть для развивающегося нового стиля исключительными и находят свое выражение в различных, в частности и в более обобщенных, жанрах. И наконец, как следствие этого, происходит преобразование роли и значения также и многих других, старых средств, поскольку меняется их место в стилевой системе; приемы, имевшие прежде значение общей нормы, превращаются в более частные, и в связи с этим на первый план выступают их другие — более специфические — выразительные возможности.

Таким образом, историческое закрепление новой стилевой системы обычно проявляется в области средств выразительности также и в том живительном «обмене веществе», при котором сравнительно недавно возникшие, необычные, новые приемы становятся нормативными, привычными, «старыми», и наоборот, прежние нормативные приемы — «старые» — в известном смысле превращаются в «новые». И если на ранних стадиях своего становления и острой борьбы за существование новый стиль иногда нарочито избегает некоторых средств, типичных для прежних стилей, то после своего закрепления он гораздо свободнее претворяет все наследие, уже не «опасается» отдельных средств прежней музыки, а с новой силой ис-

пользует их выразительные возможности. При этом обусловленное новым содержанием обновление и освежение многих старых, традиционных средств осуществляется, как упомянуто, также и через изменение места и функции этих средств во всей стилевой системе, а это связано с известным «отрицанием» их прежнего значения. Ясно, что, пройдя через такое отрицание, подобные средства как бы рождаются вновь, и в этом — отличие от эпигонского их использования.

Все сказанное очень характерно для стиля Шостаковича и важно для его понимания. И подобно тому как первая симфония Шостаковича означала, наряду со многим другим, преобразование и включение в обобщенную симфоническую концепцию ряда образов и средств, первоначально возникших в фантастических, гротескно-сказочных моментах театральной и программно-характерной музыки позднего Римского-Корсакова, Лядова (а отчасти и «Щелкунчика» Чайковского), так и зрелое симфоническое и камерное творчество Шостаковича, наряду со многим другим, по-новому претворяет и включает в широкую и обобщающую стилевую систему ряд средств, ранее введенных — в ином контексте — как им самим, так и его старшими современниками, например Прокофьевым.

Содержащееся в предлагаемых заметках описание отдельных свойств музыкального языка Шостаковича и отчасти процесса их исторического возникновения и развития ведется уже с точки зрения выкристаллизовавшегося нового положительного результата этого развития. Отдельные приемы могут, как известно, приобретать в разных конкретных условиях различное выразительное значение. Здесь эти средства рассмотрены преимущественно с точки зрения их общего значения в новой системе музыкального языка. Многие из них (в области интонационного строения, лада, свободной метрики, свободного мелодического развертывания и т. д.) были органически подготовлены предшествующей русской музыкой, народной и профессиональной. Большое значение имело при этом также общее устремление русской классической музыки — от Глинки до Скрябина — к четкости конструкции, противостоящее разного рода деструктивным тенденциям западного искусства XIX и XX веков.

В музыке XVIII и XIX веков мелодическая кантилена могла обладать очень большим диапазоном лишь при условии ее достаточной протяженности. Это было связано с нехарактерностью для мелодий прежних стилей двух широких ходов подряд в одну сторону и вообще многочисленных скачков в одном направлении, сконцентрированных на небольшом протяжении. Подчеркнутые же (от слабой доли к сильной) скачки, превосходящие октаву, применялись лишь в особо острых или кульминационных моментах мелодии.

В дальнейшем — в музыке XX века очень широкие ходы и скачки подряд в одном направлении встречаются все чаще и чаще, но применяются главным образом как особо экспрессивные средства или как средства передачи чего-либо характерного, угловатого, резкого, изломанного.

И только в наши дни эти приемы уже окончательно приобретают значение также и более или менее обычных средств (в частности, «исходных», а не только «кульминационных»), применяемых и в мелодиях «средних» (для данного стиля) по своей напряженности и характерности. Ярче всего это проявляется у Шостаковича, и здесь — одна из бросающихся в глаза черт его мелодики.

Господство очень широких ходов или скачков подряд в одном направлении встречается у Шостаковича не только в скерцозных, быстрых, моторных построениях, подобных, например, побочной партии финала фортепианного квинтета, где в первом четырехтакте содержатся скачки на ундециму, нону, септиму и нет ходов меньше кварты (см. пример 59, стр. 328).

Такова иногда структура и небыстрых, спокойных мелодий. Так, в лирической теме побочной партии первой части пятой симфонии на небольшом протяжении сконцентрированы ход на ундециму, три октавных хода, два хода на септиму и, кроме того, имеются ходы подряд в одном направлении на октаву и на септиму, на две кварты:



Здесь эти приемы входят в сумму средств одного из типов лирики Шостаковича — лирики особо высокого плана, очищенной, свободной как от элементов повседневного бытового лиризма, так и от приподнято-романтического излияния чувств.

В очень большом числе случаев специфической чертой современной мелодики является сочетание широты мелодических ходов с их остротой, то есть применение интервалов септимы и ноны — особенно большой септимы (ум. октавы) и малой ноны. Некоторые мелодические свойства этих интервалов определяются их особым отношением к интервалу секунды. В противоположность другим интервалам, которые в смысле мелодической мягкости или жесткости более или менее эквивалентны интервалам, образуемым октавным перемещением одного из составляющих звуков, септимы и ноны, наоборот, своей жесткостью и остротой резко отличаются от мелодически плавной секунды. Поэтому септимы и ноны иногда способны восприниматься как своеобразное искажение секунды: неустойчивый звук, тяготеющий в соседний по высоте, разрешается в него, но... в другой октаве; возникает комический эффект — вместо секунды острая септима или нона, то есть «то, да совсем не то». Элемент такого эффекта имеется в следующем примере из финала фортепианного концерта (разрешение *ses* в *b* на септиму вверх).



В других случаях септимы и ноны могут восприниматься как нарочитое искажение весьма близкого им по величине, но самого консонантного интервала — октавы, что также имело свое значение на раннем этапе развития современной музыки¹.

Однако в дальнейшем такие ходы становятся привычными, а главное, даются в таком контексте (прежде всего — в ладовом контексте), что воспринимаются как вполне естественные, в частности не как искажение октавы или секунды, а как закономерное сочетание свойств этих интервалов:



Например, большая септима в примерах 32, 33 из первой части восьмой симфонии может, подобно восходящим заключительным малым септимам русских народных песен, восприниматься как секундовый ход с октавным удвоением второго звука.

Иногда даже ход на большую септиму (ум. октаву) к неустойчивому звуку (и притом без смягчающей поддержки гармонии) оказывается в таком контексте, что воспринимается одновременно и как весьма яркий и оригинальный, и как необычайно естественный; таков ход $h_1 - b_2$ в одноголосной теме финала второй фортепи-

¹ Впрочем, это значение иногда сохраняется и в зрелом творчестве Шостаковича. Так, в скерцо пятой симфонии С-дур'ная тема трио предваряется октавными ходами валторн. В коде же «искаженная» реминисценция этой темы предвещается ходами на большие септимы (литавры).

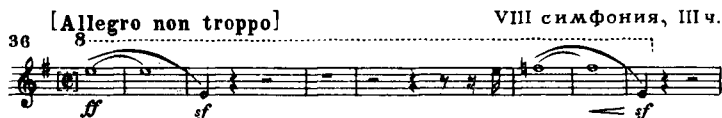
анной сонаты, подготовленный звуком *es* предыдущих тактов¹:



Точно так же часто встречающиеся восходящие малые ноны к неустойчивому звуку воспринимаются отнюдь не как нечто гротескно-изломанное или экстренное, а как выразительные и простые интонации, соединяющие свойства «секундовости» с октавной широтой.



В следующем примере из третьей части восьмой симфонии ход на малую нону вниз, генетически связанный по своей выразительности с секундовыми «стопами» и представляющий, в соответствии с общим характером музыки, как бы грандиозное расширение такого «стопа», явным образом подготовлен предшествующей октавной интонацией:



Наконец, в первой теме финала трио ходы на большую сентиму вверх и затем на малую нону вниз генетически являются результатом перемещения звука *mi* в другую октаву, и весь оборот сохраняет смутно ощути-

¹ Легко убедиться, что в случае замены звука *es* звуком *e* было бы естественно заменить звук *b* звуком *h*. Такой «эксперимент», между прочим, сразу обнаруживает русскую основу темы, скрытую остро индивидуальными интонациями Шостаковича.

мую связь с выразительностью нисходящей хроматики (*f — e — dis*).



Не останавливаясь подробно на исторических корнях этого рода приемов, отметим лишь, что уже Бетховен иногда почти по-современному распределял между разными регистрами элементы построения, которое, будучи изложенным в одном регистре, оказалось бы вполне плавным; вследствие этого вместо секундовых ходов образуются скачки на септимы или ноны (см., например, конец второй части сонаты G-dur, op. 14 № 2, или начало трио менуэта из сонаты Es-dur, op. 31 № 3). Правда, в таких случаях обычно налицо не собственно мелодическое явление, а перенесение в разные регистры гармонических комплексов, но острота и характерность приема ощущаются вполне явственно.

Более непосредственная подготовка описанных приемов современной мелодики велась, конечно, в послебетховенской музыке (например, в ораторски-декламационных скачках поздних романтиков), в особенности в русской музыке — как в эмоционально-экспрессивной мелодике (Чайковский, Скрябин, из современных авторов — Мясковский), так и во многих характерно-изобразительных и характерно-психологических моментах (Мусоргский, Римский-Корсаков, из современных авторов — прежде всего Прокофьев). Достаточно напомнить, например, нисходящую дециму в теме Хованского Мусоргского, ноны в арии князя Юрия из «Китежа» Римского-Корсакова и разнообразные и весьма многочисленные скачки у Прокофьева.

Роль больших, острых скачков, скачков подряд в одном направлении — это лишь одна сторона мелодической интервалики Шостаковича, один ее полюс. Развитие выразительных средств мелодической интервалики «вширь» сочетается с их необычайно интенсивным развитием «вглубь». Так, Шостакович весьма обогащает и усиливает выразительность простейших и «общезначимых» мотивов, основанных преимущественно на секундовых интонациях,

обычно ограниченных объемом терции и нередко напоминающих аналогичные баховские мотивы:



Как известно, простейшие секундовые соотношения — переход от некоего опорного звука на секунду вверх или вниз с последующим возвращением, «окружение» звука вспомогательными — были главными средствами еще первобытной мелодики. В конечном счете они связаны с формированием интонаций выразительной человеческой речи, основанных преимущественно на небольших повышениях и понижениях. Эти средства, естественно, играли в дальнейшем весьма значительную роль в тех стилях, в которых трезвучия и их функциональные соотношения не являлись одной из главных основ также мелодического движения. Таков мелодический стиль Баха, не подчиненный принципу трезвучности в той мере, как стиль венских классиков. Такова и русская протяжная песня, обильно пользующаяся, наряду с широкими ходами (квинты, сексты, септимы, октавы), простейшими мотивами-попевками, основанными на секундовых интонациях. Многие русские композиторы сочетали интонационную плавность русской песни и романса с аналогичными тенденциями общесвропейской романтической мелодики, а иногда также с «речевыми» — в широком смысле — тенденциями, что привело к очень интенсивному использованию простейших секундовых мотивов. Чайковский нередко наполнял эти мотивы острой, почти экспрессионистической выразительностью.

В творчестве Танеева, а особенно у самых различных композиторов более поздней эпохи, простейшие секундовые мотивы нередко «интеллектуализируются», освобождаются от элементов открытого и подчеркнутого эмоционализма, вследствие чего ясно обнаруживается их связь со стилем баховской (и добаховской) полифонии.

Разнообразное применение этих мотивов у Шостаковича концентрирует в себе всю их предшествующую историю. Упорное возвращение многих из этих мотивов к одному и тому же звуку (см. примеры 38 а, 38 b) в небыстром темпе способно передавать как напряженно ищущую мысль, так и различные эмоциональные состояния — от спокойных до необычно острых и напряженных. В типично инструментальных темах Шостаковича такие мотивы ясно дают почувствовать свою вокальную и речевую природу, нередко и свою общую связь с интонациями русской песни. Благодаря всему контексту секундовые ходы оказываются столь «весомыми», как если бы они брались не на инструменте, не знающем трудностей интонирования, а голосом, для которого всякое изменение высоты означает изменение уровня напряжения.

Роль этих интонаций особенно велика в восьмой симфонии. Достаточно вслушаться в тему финала, чтобы почувствовать всю глубину выразительности простейшего секундового хода.

Для того чтобы убедиться в особой содержательности описываемых простейших интонационных комплексов у Шостаковича, стоит рассмотреть хотя бы один такой комплекс в его применении в разных произведениях. Шостакович часто применяет комплекс, основанный на попеременном отходе от пятой ступени натурального минорного (или фригийского) лада к шестой и седьмой ступеням с возвращением после каждого отхода:

39



39 а



Выразительность этого комплекса связана со специфическими свойствами малой секунды и малой терции, с увеличением интервала отхода от опорного звука, с общей минорной окраской, с ладовой неустойчивостью шестой и седьмой ступеней, усиливающей напряжение. Брошенная (так называемая «воздушная») септима нату-

рального минорного лада придает обороту русский колорит.

Различные варианты этого комплекса применялись русскими композиторами. Однако Шостакович особенно активизирует его и нередко использует в наиболее существенных моментах развития и формы — кульминационных, поворотных, «заглавных», резюмирующих.

В «Леди Макбет» первые же слова Катерины («Не спится больше») в наиболее чистой форме представляют этот комплекс. В третьей картине первые слова Сергея, пришедшего к Катерине («Не извольте пугаться»), дают этот комплекс лишь в слегка варьированном виде:



В первой части пятой симфонии — это кульминация, конец главной партии репризы:



В третьей части с этого комплекса начинается наибольшее общее нарастание:



В интермеццо из квинтета он завершает середину — дан перед самой репризой:



В финале седьмой симфонии на этом комплексе построены начальные интонации темы:



В первой части восьмой симфонии этот комплекс играет большую роль¹.

В приведенных и им подобных примерах момент активного размышления (связанный со стремлением преодолеть препятствие, высвободиться, «расправиться») сочетается с большой эмоциональностью, с особой «тяжкостью» вокально-речевых интонаций (напоминающей ближе всего Мусоргского, см. пример 43), с типичной и притом чрезвычайно обобщенной и «очищенной» выразительностью интонаций разного рода «стонов» и «плачей» в музыке (особенно в *Largo* из пятой симфонии, см. пример 41), с какой-то первобытной силой, обусловленной элементарностью интонаций в случае соединения с острым ритмом (см. пример 40).

Такого рода огромная, небывалая эмоционально-смысловая нагрузка характерна и для других простейших комплексов в их применении Шостаковичем. Конечно, в каждом конкретном случае те или иные выразительные свойства таких оборотов выступают на первый план, однако другие свойства при этом не вытесняются окончательно, а становятся своеобразным фоном — эмоционально-смысловыми «обертонами», определяющими богатство и конкретность этих мотивов и препятствующими их превращению в абстрактные музыкальные «понятия» и символы. В це-

¹ Как упомянуто, этот комплекс характерен и для русской классической музыки. Но именно с данным ладовым значением звуков и в столь обнаженной, подчеркнутой и самостоятельной форме в музыке XIX века его обнаружить нелегко (см. интонации Гришки Кутерьмы в «Китеже», но это уже XX век). Наоборот, он нередко встречается у советских композиторов (например, у Мясковского в шестой симфонии — вторая тема скерцо). По-видимому, здесь налицо такая степень концентрации соответствующих выразительных свойств, которая характерна именно для современной музыки. Таким образом, это один из частных примеров русских черт в их современном выражении.

лом этого рода мотивы, обычно подчиненные логике инструментального (нередко полифонического) развития, но сохраняющие вокально-речевые свойства, являются органическим составным элементом мелодической ткани Шостаковича.

И если описанное выше развитие мелодической интервалики «вширь» связано с тем, что сравнительно недавно возникшие острые, чрезвычайные, «кульминационные» средства превращаются в обычные, нормативные («новое» становится «старым»), то развитие мелодической интервалики «вглубь» связано с тем, что старые, наиболее обычные средства наполняются новым содержанием и приобретают, в частности, способность служить выражением наивысшего «кульминационного» напряжения («старое» становится «новым»).

III. О ладово-гармоническом содержании мелодики

Уже при рассмотрении отдельных интонаций, характерных для Шостаковича, кое-где неизбежно приходилось касаться общего ладового контекста. Ладовое богатство и своеобразие — одно из основных свойств мелодики Шостаковича. Она опирается в этом отношении прежде всего на наследие русской музыки и развивает его. В частности, Шостакович нередко применяет — иногда в связи с мелодико-полифоническим складом музыки — так называемые старинные лады. При этом в некоторых случаях яркая и характерная «ладовость» мелодики несколько заслоняется исключительно напряженным общим звучанием, в частности напряженными линиями других голосов; но стоит лишь внимательно вслушаться в самую мелодию, как это свойство становится очевидным. Так, пример 44 из первой части пятой симфонии содержит дорийский ход, сразу немного напоминающий мелодику «Бориса» Мусоргского,



Некоторые ладовые черты музыки Шостаковича связаны с общесовременными особенностями бытовой, в частности джазовой, музыки. Сюда относится, например, свободное использование в мелодии шестой ступени мажорного лада, при котором она не разрешается вниз в пятую, а либо застывает и свободно «повисает», либо разрешается вверх в тоническую приму или терцию:



В других случаях эта «джазовая» особенность трактовки шестой ступени мажорного лада сочетается с элементами ладовой переменности (мажор и параллельный минор), имеющей, как известно, глубокие корни в русской музыке.

Более значительный интерес представляют, однако, не те случаи, когда Шостакович применяет какой-либо известный лад старинной или народной музыки, а те, в которых происходит свободное интонационное обогащение мажора или минора элементами различных других ладов. Так, в примере 48, представляющем начало коды первой части седьмой симфонии, в C-dur, помимо звука *fis*, свободно применяется как *ми-бемар*, так и *ми-бемоль*, как *си-бемар*, так и *си-бемоль* (в сопровождении чередуются тоническая и доминантовая гармонии на тоническом органном пункте; смены гармонии — каждые полтакта):

VII симфония, I ч., кода



Ясно, однако, что это не романтический «мажор-минор», ибо в последнем случае, как и в случае гармонического или мелодического мажора, звук *си-бемоль* обязательно влек бы за собой также *ля-бемоль*. Тем, что Шостакович берет в конце построения (седьмой такт) после *си-бемоль* *ля-бемоль* (вместо более обычного в подобном контексте *ас*), он делает светлую и гибкую лирическую мелодию свободной от элементов романтической размягченности. В седьмом и восьмом тактах появляется, таким образом, дорийский оттенок (часто предохраняющий от размягченности), а в третьем — миксолидийский, играющий здесь отчасти ту же роль (поскольку избегается преждевременное затрагивание чувствительного вводного тона *h*, приберегаемого для общей кульминации следующего такта). В целом это один из типичных примеров современного мажора, обогащенного элементами других ладов.

Самые значительные достижения Шостаковича в ладовой сфере заключаются в углублении и обострении минорной выразительности. Нередко он применяет лад, который можно было бы назвать усугубленным фригийским; это минор, в котором понижена не только вторая, но и четвертая ступень. В этом ладе начинается и заканчивается прелюдия *d-moll*, в нем написаны некоторые эпизоды первой части шестой симфонии и в основном выдержана первая часть соло фагота из седьмой симфонии:





Иногда, впрочем, пониженная четвертая ступень встречается и без понижения второй (см. выше пример 34, стр. 313).

Весьма существенно, что во многих случаях пониженные ступени минорного лада трактуются как настолько самостоятельные и полноправные, что вступают в непосредственные кварто-квинтовые соотношения друг с другом. Таким образом, например, четвертая пониженная ступень может как бы повлечь за собой (сразу или на некотором расстоянии) первую пониженную (см. пример 34) или же седьмую дважды пониженную. В аналогичное соотношение могут вступать вторая пониженная и пятая пониженная (см. ниже примеры 52, 53).

В финале второго квартета (тема с вариациями) Шостакович создает тему, характеризующуюся некоторыми чертами русской песенности. Однако начиная со второго построения он придает теме тот своеобразный ладовый колорит, который связан с описанной системой понижений:



Во второй части девятой симфонии аналогичный поворот придан мелодии романсного типа:

53 *Moderato*

Появляющийся в четвертом такте звук *f* в h-молл сам по себе еще не представляет чего-либо необычного: в качестве *eis* он мог бы встретиться еще в русской романсной мелодике прошлого века. Ново и необычно непосредственное сопоставление этого звука с *до-бекар*. В дальнейшем развитии мелодии появляются и другие пониженные ступени, например четвертая пониженная (*es*), первая пониженная (*b*).

Описанное обогащение лада, делающее его выразительные возможности более глубокими, гибкими, тонкими, никоим образом не ведет, однако, к его разложению или перерождению в другие, принципиально отличные от минора, лады (например, увеличенный, ценной). В этой ясной опоре на минор и мажор, как бы они ни были усложнены, заключается одна из классических основ стиля Шостаковича. Этой основе подчиняются используемые Шостаковичем достижения гармонии поздних романтических и последующих стилей.

В самом историческом процессе ладового обогащения современной мелодики очень большую роль играл (и продолжает играть) гармонический элемент.

История музыки уже знала период, когда свободная, подвижная и гибкая одноголосная линия «впитала» в себя то содержание, которое прежде требовало для своего выявления многоголосного изложения. Известно, что многие баховские мелодии представляют собой как бы «одноголосную проекцию многоголосия» и впитали в себя также богатое гармоническое содержание. Аналогичным образом подобные устремления нашего века (при всем их искажении и извращениях во многих явлениях современной за-

падной музыки) в конечном счете расчистили почву для нового, более свободного соотношения мелодии и гармонии и, кроме того, создали предпосылки для особого впитывания гибкой одноголосной линией сложных и тонких гармонических последовательностей, которые были вырабатаны в музыке второй половины XIX столетия, но тогда были бы непонятны без соответствующего гармонического (многоголосного) изложения.

Красочные гармонические последовательности стиля романтиков были связаны с некоторой остановкой собственно мелодического развития. Либо один и тот же оборот повторялся в мажоре и одноименном миноре, либо он секвенционно переносился (в терцовом или секундовом соотношении), либо красочная смена гармонии давалась при повторении одного звука мелодии, связывалась с темповым или ритмическим замедлением, либо, наконец, мелодия сама «растворялась» в гармонии — превращалась в фигурацию. В современном же музыкальном языке, и особенно у Шостаковича, скорее наоборот — гармония иногда растворяется в линии, способной без остановки мелодического развития и почти без помощи сопровождения «впитать» в себя соответствующие гармонические последовательности. Так, в примере 62, стр. 342, представляющем тему второй части седьмой симфонии, в десятом такте вкраплен без сопровождения отрезок гаммы второй пониженной минорной ступени (с-moll внутри h-moll), который представляет тонкий колористический нюанс мелодии и вместе с тем функционально легко понимается как субдоминантовый момент заключительной каденции¹. В отличие от многих романтических мелодий, освещаемых как бы из некоего гармонического «прожектора», этого рода мелодические обороты у Шостаковича светятся каким-то «внутренним» гармоническим светом.

Приемы, подобные приведенным, кажущиеся теперь такими простыми и естественными, являются, однако, результатом сложного исторического развития гармонического и мелодического мышления за последние десятиле-

¹ В начале финала восьмой симфонии C-dur'ная мелодическая линия аналогичным образом «впитывает» отклонение в cis-moll, при столь же скромном сопровождении, что и в скерцо седьмой симфонии.

тия. В частности, фигурирующая в приведенном примере вторая пониженная минорная ступень была введена как гармония в систематическое употребление еще Листом и лишь затем постепенно превратилась в элемент, существенно обогативший также ладово-мелодические соотношения в современной музыке.

Таким образом, новые ладообразования в мелодии возникают как непосредственным, то есть мелодическим путем, так и путем вшитывания мелодической линией сложных гармонических последований.

Например, в начале *fis-moll'*ной песни Катерины из «Леди Макбет» на первый план выступает именно гармоническая природа усугубленного фригийского лада, ибо мелодия движется по звукам тонического трезвучия и минорного трезвучия второй пониженной ступени¹:



В других случаях (см. пример 51, стр. 322) ощущается лишь некоторая генетическая связь с этой гармонией. Наконец, нередко оба названных пути переплетаются.

¹ Описываемый ладо-гармонический комплекс типичен не только для Шостаковича, но и для современной советской музыки вообще. Этот комплекс сочетает особую краску, определяемую сопоставлением минорных трезвучий на расстоянии полутона, со свойствами усугубленного фригийского лада. На этом комплексе построены некоторые тематические образования Мясковского (например, в романсе ор. 40 № 6), характеристика Елены в опере Кабалевского «В огне», начало второй части фортепианного концерта Хачатуряна и др.:



Иногда типичная для Шостаковича острая мелодическая последовательность опирается на логику обычной гармонической последовательности, «впитанной» мелодической линией:

V симфония, I ч.

57 **Moderato** 8

8

8

8

8

Схема

Острым и характерным моментом, по которому слушатель сразу узнаёт современную тему, является здесь звук *dis*. Звук этот представляет собой неожиданный «слом изнутри» секвентного повторения начального четырехзвучного мотива, повторения, которое требовало бы, по аналогии с первым мотивом, значительно более широкого хода вниз. Острота этого неожиданного звука определяется его ладовыми свойствами: в данном контексте он воспринимается и как вторая пониженная ступень (*es*), и — по аналогии с предыдущим мотивом — как вводный тон (*dis*). Особая же естественность, оправданность этого острого хода, примененного здесь отнюдь не в качестве гротескного «смещения», а в качестве оборота, усиливающего вы-

разительность трагедийной, философски значительной темы, определяется его связью с типичной гармонической последовательностью, «впитанной» унисонным движением первых мотивов: хроматически-нисходящий бас *d-cis-c* (скрыто присутствующий в теме) издавна гармонизовался последовательностью тоники, доминанты и уменьшенной гармонии к субдоминанте; второй мотив темы — звуки *c — fis — es (dis)* — как раз и намечает эту последнюю гармонию (см. схему под примером 57, стр. 326)¹. В результате — выразительность звука *dis*, связанная с типично современным приемом «слома секвенции изнутри». оказывается внутренне родственной острым сдвигам в значительных темах Бетховена (например, известному *cis* виолончелей в начале Героической симфонии).

О более элементарного типа «смещениях», обычно обильно встречающихся в современной музыке на использовании специфических свойств интервалов септимы и поны, уже было сказано в разделе II.

Наконец, иногда эффект мелодического смещения связан с модуляционным сдвигом. Так, в развитии темы средней части скерцо пятой симфонии, близкой простой бытовой песенке, происходит как бы «порча механизма» — развитие приостанавливается на повторении одного звука; далее следует модуляционное «приспешивание» (сдвиг в *A-dur*) и наконец легкое и изящное соскальзывание назад, в главную тональность:



¹ Ближайшее повторение темы (через несколько тактов: цифра [2] партитуры), данное тоном ниже, естественно продолжает хроматически нисходящую линию скрытого баса (*c — h — b*).

Наряду с ладовым своеобразием и гармонической насыщенностью мелодии для Шостаковича характерна также значительная самостоятельность линейно-энергетического начала мелоса и более гибкая форма зависимости линии от вертикальных соотношений. Само собой разумеется, что речь идет здесь не о пренебрежении вертикалью и тонально-гармоническими соотношениями (что встречалось на раннем этапе творчества Шостаковича) и не о нарочитом эксцентрическом «соответствии» между мелодией и гармонией, а о той более общей и гибкой форме связи, которая в этой области представляет существенное и прочное завоевание современной музыки.

В сущности, сама возможность этой более гибкой связи как раз и основана у Шостаковича на гармонической насыщенности и ладовой содержательности мелодии.

Следующий пример покажет, насколько расширено у Шостаковича понятие «проходящего» и тому подобного мелодико-интонационного комплекса и вместе с тем, какой ясной и определенной более общей закономерности подчинены соответствующие явления (см. пример 59):

59 [Allegretto] 8 Квинтет, Финал

The musical score for Example 59, 'Allegretto' from the Quintet, Finale, is presented in three systems. Each system contains a treble and a bass staff. The first system begins with a treble staff containing a melodic line with a tie and a bass staff with a triplet of eighth notes. The second system continues the melodic line in the treble and the triplet in the bass. The third system shows further development of the melodic line with a slur and a triplet in the bass. The score includes various musical notations such as ties, slurs, and dynamic markings like 'mf' and 'p'.



Интонационной основой первого четырехтакта служит кварто-квинтовое соотношение $d - a$. В пятом — шестом тактах (вступительный двутакт в счет не входит) — аналогичное соотношение $b - f$ (оно дано сначала как заполненное поступенным движением, а затем и в чистом виде). Далее следует обнаженное кварто-квинтовое соотношение $c - g$ и наконец снова квинта $a - d$ (заполненная поступенным движением). Здесь налицо, таким образом, три кварто-квинтовых комплекса, расположенных по большим секундам, причем комплекс $c - g$, очевидно, является своеобразным «заполнением скачка» между двумя другими комплексами (см. ниже схему А). Впрочем, квинта $c - g$ играет «заполняющую» роль также и при расположении трех комплексов по квинтовому кругу и тем самым связывает две другие квинты не только мелодически, но и ладо-гармонически (см. схему В).



Естественно, что комплекс $c - g$, данный на B-dur'той гармонии, воспринимается как «проходящий» между комплексами $b - f$ и $d - a$, хотя звуки c и g каждый в отдельности, будучи остродиссонирующими и неаккордовыми, не могут здесь рассматриваться как проходящие, вспомогательные, предъемы или задержания в обычном смысле. С точки зрения традиционных определений они просто «непонятны». Аналогичным образом нисходящий отрезок D-dur'ной гаммы в конце седьмого такта естественно воспринимается как «предъемный» в широком смысле, поскольку D-dur'ная гармония вступает лишь в следующем такте.

Система трех расположенных по квинтовому кругу квинт (см. схему В) объясняет многие частные ладо-ин-

тонационные особенности темы, например скрытую нону $f - g$ шестого такта, аналогичную нону $g - a$ седьмого такта, жесткий миксолидийский оттенок последнего мотива (звук c в D-dur'ном обороте) и т. п. Сопоставление подчеркнутых и обнаженных кварто-квинтовых комплексов, находящихся в целотонных или квинтовых соотношениях, обычно придает мелодии элемент примитивности, жесткости, дикости и в то же время свежести, яркости. В данном случае этот прием современной музыки включен как частный момент в общую сумму средств необычайно остроумной и многообразной по своим свойствам и связям темы.

Невольно хочется немного задержаться на общей конструкции восьмитакта. В первой половине (обычной структуры $1+1+2$) палицо симметрии интонационного соотношения начальной восходящей кварты и заключительной нисходящей квинты. Вторая же половина восьмитакта добавляет к этого рода соотношениям симметрию самой структуры, то есть расположения мотивов: $a b b_1 a$; (см. скобки в примере 59). Такая симметрия (в небольших построениях) применяется сравнительно редко и обычно является одним из средств, придающих музыке элемент остроты и «затейливости» в сочетании с особой простотой, ясностью и замкнутостью. Исключительно велика объединяющая роль последнего мотива (a_1). Он начинается комплексом $c - g$, кончается комплексом $a - d$ и дан на гармонической основе третьего комплекса ($b - f$). Ритмически он совпадает с мотивом a , но содержит кроме поступенного движения скачки, характерные для мотива b . Кроме того, первый, наивысший и заключительный звуки мотива (g, a, d) воспроизводят окончание первой половины темы.

Поразительная завершенность, слаженность, экономия средств, изобретательность, «точность» всей конструкции ощущаются настолько непосредственно, что переходят из области формы в сферу содержания музыки, определяя, в частности, особое, современное остроумие этой темы, родственной образам цирка и кино. Несомненные элементы конструктивизма претворены здесь таким образом, что отнюдь не воспринимаются как нечто искусственное, надуманное, формальное.

К числу общих свойств метро-ритмического языка Шостаковича относится сочетание метрической свободы и особого рода ритмической строгости — простоты, экономии, единообразия.

Метрически свободной принято называть мелодию, в которой либо происходит сравнительно частая смена метра, либо же, при сохранении постоянного метра, тактовое деление не имеет существенного значения — не подчеркивается акцентами или остановками на сильных долях, повторностью тактовых или двутактовых мотивов и тому подобными средствами. Такое построение, свойственное, как известно, протяжной русской песне, позволяет избежать равномерного «разрезания» мелодии акцентами и создает предпосылки для более широкого мелодического дыхания и естественного ритмо-интонационного развития. В медленном движении количество соответствующих примеров у Шостаковича весьма велико. Достаточно напомнить метрически свободную (при постоянном размере такта) начальную мелодию интермеццо квинтета (см. пример 60, стр. 340), а также известное соло фагота из седьмой симфонии, в котором, после чередования тактов в $\frac{3}{4}$ и $\frac{4}{4}$, появляются такты в $\frac{3}{2}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{10}{4}$, $\frac{13}{4}$, что дает последовательное и очень выразительное расширение дыхания (цифра 63 партитуры). Иногда Шостакович применяет речитативы без тактового деления вообще (вторая часть второго квартета, Largo девятой симфонии).

Однако современная музыка пользуется свободным изменением величины такта и связанным с этим смещением акцентов не только в медленном движении или в музыкальной «прозе», для которой тактовое деление не имеет значения, но также и в построениях моторных, танцевальных, в которых четкая метрическая акцентировка играет большую роль. В скерцо из пятой симфонии Шостаковича среди трехчетвертного движения появляются такты в $\frac{4}{4}$, и в этих свободно вставленных добавочных четвертях — особая прелесть метро-ритмической структуры. Метрически свободно построена и тема скерцо из седьмой симфонии (см. пример 62, стр. 342).

Следует подчеркнуть, что в этих построениях, содержащих элемент танцевальности, свободная метрика отнюдь не призвана произвести специфическое впечатление необузданности, «дикого пляса» или какой-либо аналогичный характерный эффект. Это — танцевальные, но симфонически обобщенные мелодии. Свободное смещение тактовых акцентов в моторных построениях имеет у Шостаковича значение не только обычного для современной музыки неожиданного, «непредвиденного» перебора, иногда внешне встряхивающего и активизирующего движение. Подобно тому как прерванная каденция — отодвигание гармонической опоры — когда-то производила эффект особой неожиданности, но уже в классическом стиле окончательно превратилась в нормативный прием, значение которого лишь генетически связано с впечатлением неожиданности, так и смещение метрической опоры в моторной музыке приобрело у Шостаковича значение, далеко выходящее за пределы одного лишь эффекта неожиданности, и используется с большой тонкостью и разнообразием.

В уже разобранном примере 59 (стр. 328) из финала квинтета в теме моторно-танцевального характера во втором такте имеется синкопа, несколько сближающая тему с джазовой музыкой. Вставляя в этот такт добавочную долю (повторение *ля*) и тем самым как бы задерживая и подчеркивая синкопу, Шостакович делает тему более острой, пикантной и в то же время более свободной и гибкой. К тому же этот прием оправдан и внутренней логикой развития темы. Действительно, звук *ля* второго такта представляет собой откат (точнее, быстрый «отскок») после исключительно большого «броска» (скачка на ундециму). На этом звуке, естественно, хочется несколько задержаться, прийти в некоторое общее равновесие, а это и нарушает на момент равномерное четырехчетвертное движение, то есть некий частный вид равновесия. Необычный с точки зрения прежних стилей интонационный ход (скачок на ундециму) и метрический перебой являются здесь параллельно действующими средствами, обуславливающими и в каком-то смысле уравнивающими друг друга. Стоит только пропустить добавочное *ля*, как сразу ощущается, что скачок на ундециму остается

без достаточных «последствий», приобретает элемент отдельной, «случайной» черты. И наоборот: в том варианте темы (в коде), в котором в первых мотивах отсутствуют широкие скачки, Шостакович, естественным образом, не дает и добавочной доли такта (см. пример 66, стр. 348).

Из этих примеров видно, что метр, который прежде играл в моторной музыке роль нерушимой основы, остова, «железного каркаса», нередко более или менее «равнодушного» к ритмо-интонационному содержанию, превращается в гибкий и изменчивый фактор, чутко реагирующий на развитие других элементов музыкального целого. В то же время метрическая равномерность, связанная с танцевальностью, здесь не просто нарушена, а заменена более общей и сложной (но не менее «точной») закономерностью, которая так относится к прежней, как закономерность эквилибристического, акробатического номера или совершенного кинотрюка относится к равновесию обычной танцевальности¹.

Таким образом, метрические свойства рассмотренной темы включаются в тот же круг средств, что ее интонации (широкие скачки, мастерская «игра» двумя звуками — *ре* и *ля* — в разных октавах) и разобранный в предыдущем разделе ее ладо-гармоническое и мотивное строение.

Лишая равномерный метр значения универсальной закономерности, современная музыка, однако, особенно полно и часто использует его специфические выразительные возможности для создания эффекта длительного механического нагнетания, подчеркнутой «машинности», неуклонности и т. п. Острая метрическая чеканка нередко характерна и для тем со сменами метра, смещением акцентов, например для только что рассмотренной. Аналогичное положение имеет место и по отношению к другим закономерностям: когда тот или иной прием теряет

¹ Академик Б. В. Асафьев (Игорь Глебов) в некоторых своих работах говорит об изменениях, происшедших в области музыкальной ритмики и метрики за последние десятилетия, и отмечает, что если от танца музыка постоянно получала весьма благотворное воздействие в смысле ритмической точности, стройности и общей экономии движения, то очень сильными оказываются влияния, идущие также от акробатики и эквилибристики.

свое прежнее всеобщее музыкально-структурное значение и превращается в «частный случай», хотя бы очень распространенный, становятся особенно ясными и выступают на первый план его специфические выразительные свойства. Иначе говоря, только свергая тот или иной прием с пьедестала всеобщей обязательности, можно полностью овладеть его выразительными возможностями и свободно применять его в соответствующих случаях.

В области метрики в современной музыке произошло приблизительно то же самое, что отмечено выше по отношению к интонационному строению мелодии: новое, необычное, специфическое стало нормативным, а прежняя общая норма превратилась в специфический частный случай. Действительно, в классической музыке внутри каждой части симфонии метр, как правило, не менялся. Изменение метра было необычным приемом, связанным всякий раз с той или иной специфической выразительностью. В симфониях же Шостаковича метр внутри каждой части (и даже внутри отдельных партий), как правило, меняется: интонационное и ритмическое развитие приводит к этому столь же естественно, как, например, к модуляционным отклонениям. Наоборот, сохранение одного метра на протяжении всей части применяется как прием, связанный со специфической особенностью замысла. В целом — свободная метрика и особо подчеркнутая метрическая чеканка (нередко вполне равномерная) являются взаимосвязанными чертами современной музыки. Аналогичное положение имеет место в современном стихосложении, которое, будучи тоническим, метрически свободнее прежнего силлабо-тонического сложения и в то же время содержит в отдельных случаях примеры особо подчеркнутой «маршевой» метрической чеканки (Маяковский).

Замечательным примером современного использования особого выразительно-смыслового значения неуклонной, подчеркнуто-равномерной метрики является третья часть восьмой симфонии Шостаковича, содержащая средний эпизод на новом материале, но сохраняющая от начала до конца равномерную пульсацию четвертями. В этом отличие не только от романтической трехчастной формы, но и от классического скерцо или менуэта, в которых средний

эпизод (трио) хотя и излагается обычно в том же темпе и метре, что и первая часть, но не продолжает ее реального непрерывно пульсирующего движения.

И все же, если поставить вопрос о том, в какую прежнюю эпоху музыка пережила более или менее аналогичное современному усилению выразительности активной подчеркнуто-равномерной метрики и вместе с тем усиление динамического эффекта разного рода нарушений этой метрики (синкоп), придется вспомнить классиков, и прежде всего Бетховена. Однако Бетховен, как правило, не применял свободной смены метра внутри одного построения. Он ограничивался лишь таким внедрением двухдольности в трехдольность, при котором два трехдольных такта заполняются тремя двухдольными мотивами. Современная метрика именно потому, что она в целом отличается гораздо большей свободой, способна использовать с большей силой также и выразительные возможности строгой, равномерной акцентировки.

Разумеется, не все проявления свободы в области метрики заслуживают одинаковой оценки: есть много случаев, когда свободная метрика отнюдь не представляет собой более высокой и сложной закономерности, чем прежняя, а связана с разложением или ослаблением метрической организации музыки (подобно разложению тонально-гармонической системы). И как раз советская музыка, в отличие от западной, особенно творчество Шостаковича и Прокофьева, представляет тот этап развития свободной метрики, когда она уже обуздана и подчинена новой, более сложной системе равновесия.

Как и во многих других случаях, сами возможности преодоления деструктивных тенденций и создания более высоких стилевых закономерностей оказались заложенными в коренных свойствах русской музыкальной культуры.

Естественно, что метрика русских композиторов, издавна использующая и сочетающая свойства свободного течения народной протяжной песни и свойства четкой (но нередко со сменами метра) акцентировки песни плясовой, оказалась одной из наиболее существенных и здоровых предпосылок общесовременной метрики, впитавшей

в себя, разумеется, и многие другие явления (например, джаз).

Свободная метрика сочетается в творчестве Шостаковича, как упомянуто, с ритмической строгостью, точнее — с простотой, экономией, единообразием, под которыми понимается господство в мелодическом развитии на сравнительно больших отрезках и во всяком случае в каждой отдельной фразе очень ограниченного количества различных длительностей (стоимостей) звуков и простейших кратных отношений между ними. Так метрически свободный пример 62 (стр. 342) отличается ритмической строгостью, единообразием, отсутствием пестроты, поскольку в нем господствуют две стоимости — восьмые и шестнадцатые (хотя бы и свободно располагаемые относительно тактовой черты). Примечательно, что Шостакович сравнительно мало пользуется в своих последних крупных произведениях свободным чередованием и взаимопроникновением в мелодии дуолей и триолей, что было так характерно для мелодики романтиков. Например, во всей пятой и во всей седьмой симфонии в мелодике в собственном смысле слова почти нет триолей.

Ритмическая строгость в описанном ее понимании, по-видимому, связана у Шостаковича с применением простейших общезначимых мотивов, с обобщенностью, сдержанностью и величием стиля.

Ритмическая экономия Шостаковича иногда поразительна. Его типичные ритмические формулы, часто господствующие на больших отрезках развития, столь же просты, как его секундовые интонации, и нередко с ними сочетаются. Один из излюбленных ритмов Шостаковича —

♪ ♪ (два кратких звука и один долгий). Эта фор-

мула дается нередко как повторение одного звука или в связи с использованием двух или трех соседних по высоте звуков (см. примеры 38 с, 38 d, стр. 315). Смысл этой формулы не только в ее простоте, но и в ее активности и замкнутости. Активность определяется развитием от меньших длительностей к большей, замкнутость — объединением, суммированием, подытоживанием последним звуком длительностей двух предыдущих. Этот ритм одинаково способен служить поэтому как импульсом, исход-

ным моментом движения, так и его замыканием. Например, финал восьмой симфонии и финал квинтета начинаются и кончаются многократным повторением этой формулы, выразительные возможности которой до дна используются Шостаковичем.

Названный ритм, если его распространить на больший масштаб, представляет собой обычную четырех- или восьмитактную структуру объединения или суммирования ($1+1+2$; $2+2+4$). Возможностью активного развития и замкнутостью эта структура, как и этот ритм, напоминает наиболее естественную и определенную гармоническую последовательность: доминанта — тоника, особенно пригодную для заключения, кадансирования. О таком использовании этой структуры Шостаковичем — речь ниже (стр. 349).

Заканчивая раздел о метре и ритме, следует отметить, что если наиболее показательные проявления у Шостаковича (и вообще в современной музыке) метрической свободы связаны преимущественно с моторной музыкой (ибо метрически свободные медленные построения применялись давно), то самые показательные примеры ритмической строгости, экономии относятся, наоборот, главным образом к небыстрому мелодическому движению (ибо ритмическое единообразие в построении типа *perpetuum mobile* и разного рода механических «нагнетаниях» является само собой разумеющимся).

Необходимо, наконец, подчеркнуть, что эти два свойства — метрическая свобода и ритмическая строгость — в конструктивном отношении как бы уравнивают друг друга. Если бы метрически свободная мелодия была так же свободна и ритмически, то возникла бы опасность нечеткости, расплывчатости музыкальной мысли. В прошлом такое равновесие чаще достигалось на противоположной основе: например, у Скрябина или Шопена имеет место более обычное сочетание ритмической свободы и метрической строгости (более обычное, поскольку метр по природе своей гораздо больше тяготеет к равномерности, строгости). Отсюда видно, насколько сильно отличается в этом отношении современный музыкальный язык.

И если описанное сочетание метрической свободы и ритмической строгости несомненно имеет прототипы в

русской протяжной песне и в старой полифонии, то нужно помнить также о существенных отличиях, например о том, что в названных стилях метрический акцент не имеет большого значения, а в современной музыке он нередко смещается, несмотря на свою весьма возросшую роль.

V. О типах построения мелодии и тем

Метрическая свобода и ритмическая экономия, большое значение простейших секундовых мотивов, самостоятельная роль линий, «впитывание» мелодией гармонических соотношений — все эти свойства тесно связаны с огромной ролью в современной музыке, и в частности в творчестве Шостаковича, определенного принципа развития, именно принципа свободного мелодического развертывания. Принцип этот, свойственный еще Баху, внутренне присущ и русской протяжной песне.

Интересна судьба этого принципа в русском профессиональном музыкальном творчестве. Например, Чайковский, связь мелодики которого не только с отдельными оборотами, но и со многими важнейшими принципами русской песни очевидна, развил в огромных масштабах одну существенную сторону народного мелодического развертывания — именно общую тенденцию к широте, к свободному и мощному разливу мелодии. Другая же сторона, сочетающаяся в народной мелодике с первой, именно постепенное и неторопливое «плетение» мелодической ткани, основанное преимущественно на тонком варьировании метроритмического рисунка и связанное также с элементом особой статики, менее свойственна мелодике Чайковского с ее прямолинейностью и романтически-страстной секвентной повторностью мотивов, при которой меньше всего варьируется ритмическое строение. У Римского-Корсакова, наоборот, обильно представлены характерное для народного развертывания ритмическое варьирование и связанные с ним элементы статики, но зато менее ярко ощущается тенденция к широкому разливу мелодии. После-

дующее сближение московской и петербургской школ привело к созданию такого типа мелодики, в котором на новой основе вновь сочетаются обе стороны народного развертывания. Некоторые примеры этого типа можно наблюдать в тех мелодиях Глазунова, которые исходят из «петербургских» принципов, но отличаются широтой и лирической напряженностью (побочная партия шестой симфонии, главная партия скрипичного концерта).

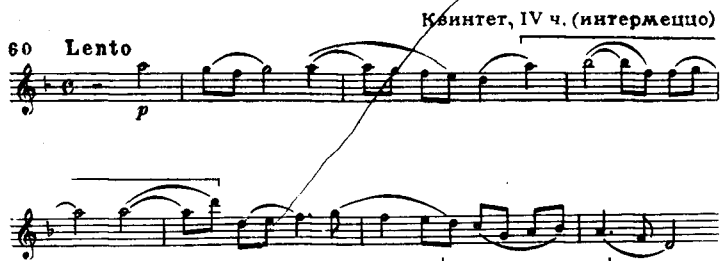
Но наиболее ярко в этом отношении творчество Рахманинова. Некоторые из его лучших мелодий сохраняют симфоническую широту мелодики Чайковского, и в то же время им свойственно более свободное варьирование одних и тех же оборотов, более импровизационное изложение и «ветвистое» развертывание, связанное с некоторыми элементами статики (длительное погружение в одно эмоционально-психологическое состояние) и приближающее эти мелодии по типу и приемам развития к полету ткачи в развертывании русской песни.

С другой стороны, и в пропикновенных мелодиях медленных частей ряда произведений Танеева, по общему духу близких бетховенским *Adagio*, применяются (на совсем иной, чем у Рахманинова, основе) приемы непрерывного развития, связанные с тем общим, что имеется между баховским и русским народным развертыванием¹.

Таким образом, современный тип непрерывного развертывания, который проявился и в западной музыке, но нередко сводился там к внешнему подражанию отдельным сторонам баховского развертывания, теряя при этом его подлинную музыкальную содержательность (атональное или близкое к атональному «линейное развертывание»), имеет глубокие корни во всей истории русского мелоса, и это в полной мере сказывается в творчестве Шостаковича.

Яркий пример современного свободного развертывания представляет начальная мелодия интермеццо из квинтета Шостаковича, идущая на равномерном оstinato басу (типичный контраст в одновременности):

¹ На это указано Вл. Протопоновым в статье «О мелодике и тематизме Танеева» («Советская музыка», 1940, № 7).



Мелодия лишена метро-ритмической повторности мотивов, подчеркнутых тактовых акцентов и основана преимущественно на поступенном движении (скачки не выделяются, так как идут почти всюду от долгих звуков к коротким и от сильных к слабым). По отдельным мотивам и по приемам развития эта мелодия близка как Баху, так и русской протяжной песне, а по общему интонационному строю — лирическим темам русских классиков. Начальная ячейка является и простейшим мотивом баховского типа, и попевкой, встречающейся в русской песне, особенно в данном ладовом значении (квинта и кварта минорного лада, за которыми следует движение вниз к тонике). Многократное «вариантное» возвращение к тем же звукам (*ля, соль*) близко принципу народного вариационного развертывания. Наконец, в мелодии растворены многие интонации русских лирических тем, испытавших влияние городского фольклора. Для сравнения можно взять типичную в этом отношении «Русскую песнь» Глинки, первая фраза которой начинается «опеванием» квинты минорного лада напряженными секундовыми интонациями сверху и снизу и заканчивается нисхождением по звукам трезвучия¹:



¹ В русских лирических мелодиях преобладающее поступенное движение и отдельные скачки часто трактуются как более напряженные моменты, а окончание на трезвучии, дающим некоторую гармоническую опору, как успокоение, разрешение.

В мелодии Шостаковича такого рода интонации даны, конечно, далеко не в столь обнаженной форме. Они, в частности, распределены на более значительном протяжении (и именно в этом смысле «растворены»). Но все же налицо окончание отрывка нисхождением по трезвучию и предшествующее интенсивное опевание квинты (как непосредственно предшествующее, так и в тактах 4—5 примера 60).

Можно также указать на точное совпадение по интонациям (не по ритму) отрезка, отмеченного в примере 60 скобкой сверху, с одним моментом ариозо «Прости, небесное создание» из «Пиковой дамы» (слова: «нарушил твой покой — прости») или на близость отрезка, отмеченного скобкой снизу, например мотиву из романса Полины (слова: «в сих рощах и полях»). Разумеется, не следует преувеличивать значение подобных внешних совпадений, поскольку те же интонации включены в совершенно иной контекст. Однако эти совпадения нельзя рассматривать и как вовсе лишённые значения: не указывая на связь именно с Чайковским или именно с Глинкой, они вместе с другими чертами указывают на интонационную связь с определенным типом русской лирической мелодики, на связь с теми же истоками, которые питали мелодику Глинки и Чайковского¹.

В целом образ интермеццо Шостаковича, объединяющий свободно развертывающуюся мелодию с контрастирующим остигнутым басом, интимнее, тоньше, гибче, чем лирические мелодии Баха, но в то же время он носит более интеллектуализированный, очищенный, «отрешенный» характер, чем лирические темы русских классиков. Сложность образа определяется сочетанием этой отрешенности и объективированности со скрытым субъективизмом и ли-

¹ Эту связь можно обнаружить и более общим методом. Легко убедиться, что интермеццо квинтета имеет «предшественника» (в смысле типа интонаций) в Lento фортепианного концерта Шостаковича. Оно непосредственно связано с бытовым жанром (медленный вальс) и в этом смысле явно продолжает традицию соответствующих частей произведений Чайковского (например, канонетты из скрипичного концерта). Мелодия интермеццо квинтета связывается, таким образом, с этой же линией, только бытовой и жанровый материал подвергся еще большему «очищению» и интеллектуализации.

рической напряженностью. Современные черты и русские национальные черты представлены в теме одинаково ярко и находятся в органическом единстве.

Наиболее необычные для прежних стилей образцы развертывания связаны, однако (как и примеры свободной метрики), не с медленными певучими построениями, а с темами танцевальными или близкими танцевальным. Именно для таких мелодий прежде были характерны «кристаллические» структуры, почти не оставляющие места свободному развертыванию и содержащие четкую повторность ритмически сходных двутактов, четырехтактов, восьмитактов. Пример 62 из скерцо седьмой симфонии представляет тему, содержащую тонко претворенный элемент танцевальности, но основанную на принципе развертывания:

62 Moderato (poco allegretto) VII симфония, II ч.

The musical score for Example 62 is presented in four systems. Each system consists of a treble and a bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Moderato (poco allegretto)'. The first system begins with a piano (p) dynamic marking. The melody is characterized by rhythmic repetition and a dance-like quality. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Здесь имеется лишь наиболее «мелкая» повторность полутактов и отдельных интонаций, занимающих одну долю такта, повторность, включающаяся в развертывание линии и ему подчиненная. При таких условиях повторность, естественно, лишается значения универсального формообразующего приема, но зато яснее может проявить свои специфические выразительно-смысловые свойства как утверждения, закрепления, остановки, задержки в развитии и т. п., то есть именно как повторения в тесном смысле. В частности, в рассматриваемом примере буквальная (а не секвентная) повторность хореических интонаций (вторая половина второго такта, первая половина шестого такта) имеет значение легкого покачивания, колыхания, отчасти, быть может, «баюкания».

Свободное развертывание внутренне тяготеет к полифоническому развитию. В разбираемом скерцо оно дается уже во втором предложении начального периода (цифры $\boxed{73}$ — $\boxed{74}$), а в интермеццо из квинтета — в репризе. Столь же естественно, что свободное развертывание создает благоприятные предпосылки для «впитывания» горизонталью не только гармонических последовательностей (как это уже показано), но и вообще разного рода соотношений, выявлявшихся в прежних стилях лишь в многоголосной ткани. Так, например, жанровые свойства темы (в частности, танцевальность) обычно обнаруживали себя прежде всего в общем характере изложения, включая сюда и тип сопровождения. В примере же 62 элементы сложно и тонко претворенной танцевальности проявляют себя в самой линии, что особенно примечательно, поскольку общий принцип синтаксической структуры мелодии здесь отнюдь не танцевальный в обычном смысле.

Вся совокупность средств — тонкие жанровые связи, графически четкая линия, прозрачность фактуры, натуральный минор с его матовым оттенком, блеклый колорит «впитанных» линией гармонических отклонений — создает необыкновенно оригинальный, глубоко современный лирический образ, своеобразно сочетающий ощущение изменчивого, текучего с определенностью, ясностью, даже некоторой остротой.

Свободное развертывание, конечно, не единственный прием построения мелодии у Шостаковича. Есть и противоположный полюс: короткие, замкнутые, «кристаллические» темы-мелодии, часто отличающиеся очень большой степенью концентрации материала. Можно напомнить подробно проанализированную восьмитактную побочную тему финала квинтета (см. пример 59, стр. 328), а также следующую напряженную лирическую мелодию из Largo пятой симфонии:



Эта тема необычайно органично объединяет начальные мотивы, близкие экспрессивным мелодиям Чайковского (сравни начало романса «Не спрашивай»), с таким продолжением, в котором на первый план выступают некоторые общие приемы более сдержанной мелодики русской протяжной песни: натуральный минор, трихордная попевка $c - b - g$, свободное варьирование ходом $c - b - g - f$ первого мотива темы, свободное смещение ритмической ячейки из двух восьмых и четверти относительно тактовой черты при одновременном изменении мелодического рисунка, заключительный ход $f - g - c$ и др.

Исключительно ярким примером необычайно концентрированной короткой темы, которую мы разберем подробнее, является первая тема пятой симфонии (см. пример 57, стр. 326; некоторые свойства темы уже рассмотрены в разделе III).

Общая структура темы — обычное объединение двух сходных однотоков более слитным двутактом ($1+1+2$); однако здесь, как будет показано ниже, с особенной ясностью выявляются некоторые специфические выразительно-смысловые возможности этой структуры.

Начальный мотив содержит четырехзвучный интонационный комплекс, образованный уменьшенной септимой и разрешающими ее звуками, — комплекс, неоднократно применявшийся в философски значительных темах от Баха и Генделя до Франка, Танеева, Мясковского. Здесь этот комплекс активизирован посредством острого ритма и

имитационного усиления и, кроме того, дан в максимально остром варианте в смысле самого последования звуков: два больших подчеркнутых скачка к неустойчивым звукам. В таком варианте комплекс применялся прежде лишь в кульминационных или заключительных (но не начальных) оборотах темы (см., например, конец первой части аллеманды третьей французской сюиты Баха).

Секвентное перемещение мотива, как уже было показано в разделе III, связано со скрытым хроматически нисходящим басом и приводит к характерному для современной музыки «слому секвенции изнутри» (звук *dis*). Вторая половина темы начинается разрешением в двух голосах двойного тяготения *dis* (*es*) и, сохраняя острый ритм первой половины, превращает движение в поступенное. Нисходящий фригийский тетрахорд верхнего голоса в соединении со встречным ходом нижнего создает ощущение неуклонного надвигания и того образа, который как бы экспонирован в первой половине темы и продолжает развиваться во второй. Смысловое соотношение обеих частей структуры 1+1+2 — первой, содержащей сходные мотивы и ладово-яркие скачки, и второй — более слитной, подчеркивающей момент поступенного движения, — аналогично соотношению подлежащего и сказуемого, существительного и глагола.

В сущности, Шостакович преобразовал и объединил здесь два исторически сложившихся музыкально-смысловых комплекса, применявшихся ранее порознь: вторая половина темы генетически связана с равномерно нисходящими темами «необходимости», «судьбы», «рока» как объективной внешней силы (тема вступления в сонате *b-moll* Листа, второй четырехтакт вступления в пятой симфонии Чайковского); первая же половина — с философски значительными темами, содержащими уменьшенную септиму и носящими более «человеческий» характер.

Иногда эти два комплекса сопоставлялись как контрастирующие элементы. Здесь же они не контрастируют, а дополняют друг друга, причем вся четырехтактная тема является лишь первым элементом основного контраста — трагическим вопросом, непосредственно за которым следует другая — «ищущая ответа», блу-

ждающая «фаустовская» тема. Отсюда видно, насколько ново основное контрастное соотношение в симфонии Шостаковича, насколько активна, сложна и конкретна сама «постановка» трагедийной проблемы (то есть уже первый элемент контраста) и, наконец, насколько велика степень концентрации музыкальной выразительности в этой четырехтактной теме, одновременно философски значительной и активной, величественной и нервно-напряженной.

С точки зрения общих свойств стиля здесь весьма существенно органическое сочетание и взаимопроникновение принципов полифонического и гомофонного мышления. Связь темы с полифоническими темами Баха и Генделя, содержащими ладово яркое начальное ядро и затем более равномерное движение, совершенно ясна, равно как и связь с современными полифонными принципами (вторая половина темы). Но такое использование структуры $1+1+2$, при котором вторая часть одновременно и более непрерывна, чем первая, и дает подчеркнутое и активное более мелкое дробление (с последующим объединением), типично для классического гомофонного мышления, особенно для зрелого Бетховена. Если можно так выразиться, «баховское» активизировано и заострено здесь до степени «бетховенского».

Подытоживая ряд наблюдений и замечаний, разбросанных в статье, естественно сделать вывод, что новый синтез полифонических и гармонических принципов относится к числу основных свойств музыкального мышления Шостаковича. При этом имеется в виду отнюдь не только сочетание тех или иных приемов, например обычное сопоставление полифонической и гомофонной фактуры как средство создания контраста (это, конечно, знакомо и прежним стилям). Речь идет здесь о более глубоком взаимопроникновении самих принципов мышления, подобном тому, какое наблюдается в только что рассмотренной начальной теме сонатной формы. Точно так же, например, в первой теме седьмой симфонии, близкой некоторыми чертами героическим унисонным темам классиков, налицо свойства полифонических тем — «ядро» и «развертывание», а также типичный для полифонических тем скрытый внутренний гаммообразный стержень $c - d - e - f - e - d - c$:

G4 Allegretto

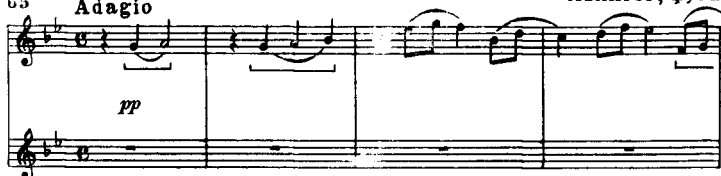
VII симфония



В фуге квинтета типично полифоническая «неквадратная» тема¹, подчиненная мелодико-энергетическому началу, «преодолевающему» тактовую черту (см. нижние скобки в примере 65), органически сочетается (в репризе даже в двойном каноне) с таким противосложением, в котором ясно представлены черты гомофонной мелодики: снова структура 1+1+2, причем начальные мотивы представляют простейшие метрико-ритмические мотивы-импульсы — затактная четверть и долгий звук на сильной доле (пример 65, верхняя скобка).

65 Adagio

Кеннет, Фуга



¹ Натуральный минор (особенно в последнем мотиве темы) придает теме русский колорит.

Потенциально это противосложение несет в себе многообразные выразительные возможности типично гомофонных тем, в частности танцевальности: из его ритма вытекает строение тематического ядра скерцо (такты 5—8 скерцо) и побочной партии финала (последнее наиболее очевидно в четырехтактном дополнении, в точности воспроизводящем ритмическую формулу противосложения фуги, см. пример 59 а, стр. 329).

Так как связь Шостаковича с наивысшими достижениями полифонического склада (и вообще полифоническая природа многих его построений) очевидна, здесь уместно подчеркнуть, что Шостакович в полной мере использует также наивысшие достижения гомофонного склада, что ему, как и Бетховену, Глинке, Чайковскому, свойственны принципы диалектического развития музыкальных образов, что он, в частности, владеет великим искусством синтеза образов.

Ярчайший пример такого синтеза — последние 12 тактов фортепианного квинтета:

Квинтет, конец финала

68 [Allegretto]

Эта музыка производит впечатление необыкновенно убедительного завершения, полной «разрешенности», совершенного слияния образов. Это не только в технологическом, но и в общеэстетическом смысле «полная совершенная каденция».

Интересно проследить, какими средствами достигнут такой художественный результат. К обычному гармоническому кадансированию, «переключке» регистров и тембров (что часто встречается в классических кодах) здесь прибавляется последовательно проводимое ритмическое и структурное «кадансирование»: все пронизано обладающей большой завершающей силой структурой $1+1+2$ — каждый четырехтакт, каждый ответный двутакт внутри четырехтакта ($1\frac{1}{2}+1\frac{1}{2}+1$) и даже каждый из трех последних коротких мотивов (две восьмые и четверть). Это в огромной степени способствует впечатлению законченности.

Но главное — это глубокий и тонкий синтез двух основных тем-образов финала, достигнутый исключительно простыми и убедительными средствами, при полной ясности и прозрачности фактуры.

Первые два четырехтакта по основному мотивному содержанию и структуре представляют собой вариант начального четырехтакта побочной партии финала (ср. пример 59, стр. 328). Но тема видоизменена таким образом, что приобретает некоторые существенные черты главной партии:



Не только басовое сопровождение коды близко сопровождению главной (а не побочной) партии, но и основные однотоктные мотивы приобретают вследствие замены активной кварты и ундецимы терциями, а также вследствие

изложения параллельными секстами тот мягкий характер, который свойствен первой теме финала. При этом синтез дан в развитии: степень приближения побочной партии к главной и степень слияния образов возрастает. Действительно, в последнем четырехтакте в верхнем голосе начальных мотивов большая терция мажорного трезвучия заменена еще более мягкой малой, что дает те самые звуки (*си — ре*), с которых начинается главная партия финала. А это, естественно, подготавливает уже непосредственное включение в последний двутакт коды основного мотива главной партии.

Трудно указать во всей музыкальной литературе пример эстетически более совершенного завершающего синтеза.

VI. Об общих вопросах музыкального мышления и формы

Отмеченное в предыдущем разделе объединение и взаимопроникновение полифонических и гомофонных принципов мышления — одна из наиболее характерных черт стиля Шостаковича. Эта черта проявляет себя в самых различных масштабах и аспектах: в строении тем (что было показано), в строении крупных разделов формы и цельных произведений, в приемах развития, в контрастных соотношениях, основанных на сопоставлении различных типов мышления, и т. д. и т. п.

Подобно тому как гомофонный склад постепенно подготавливался в недрах полифонического, так и последовательное накопление полифонических элементов в музыке XIX и начала XX века, в основном подчиненной принципам гомофонно-гармонического мышления, подготовило тот качественный скачок, свидетелями которого мы являемся. Предпосылки новой синтетической системы содержатся во всем мировом музыкально-историческом процессе. В частности, такое важное свойство полифонии, как пронизывание мелодизмом всей музыкальной ткани, не умирало в некоторых вершинных явлениях западного гомофонно-гармонического склада (Моцарт, Шопен). Однако особенно велика в этом отношении роль русской музыки от протяжной песни и Глинки до Танеева. По-

этому новая система должна была оказаться и оказалась на русской почве особенно естественной и даст наиболее художественно значительные плоды.

С точки зрения этой новой синтетической системы музыкального мышления понятны как «бахианские», так и «бетховенианские» черты стиля Шостаковича (обращение к вершинам полифонического и гомофонного склада), равно как и связь Шостаковича с некоторыми явлениями, исторически промежуточными между полифонией и гомофонией (Скарлатти). В «бетховенианских» чертах стиля (во многом преломленных через принципы симфонизма Чайковского, связь с которым симфонизма Шостаковича совершенно очевидна) заключается, между прочим, одно из существенных отличий от современного западного неоклассицизма, нередко обращающегося к стилю Баха, Генделя, Скарлатти, но только не к Бетховену. В сущности, «бетховенианские» свойства языка и стиля (которые так называются потому, что у Бетховена они впервые нашли свое полное и яркое выражение) давно уже — со времени Глинки — стали одной из исторически сложившихся национальных (в широком смысле) черт русской музыки. Таким образом, сейчас, как и в эпоху Чайковского, русской музыке принадлежит честь дальнейшего развития бетховенских принципов.

Всем сказанным до известной степени определяется и положение Шостаковича по отношению к некоторым другим крупным музыкально-стилистическим явлениям современности. Так, по яркости, остроте и характерности типично современного музыкального языка Шостаковича естественно сопоставлять прежде всего с Прокофьевым. Но по роли в музыкальном мышлении полифонического начала и всего, что с ним связано (непрерывное развертывание и т. п.), стиль Шостаковича существенно отличается от стиля Прокофьева и ближе к другим явлениям советской музыки (Мясковский, Шебалин).

Если поставить вопрос о том, какое значение для современной музыки, для ее содержания, для ее познавательной функции может иметь новое объединение гомофонных и полифонических принципов, то придется в качестве ответа пока ограничиться следующими общими соображениями.

Гомофонно-гармонический склад выработал такую координацию и субординацию музыкальных элементов, при которых оказалось возможным направить многочисленные одновременно действующие средства на достижение какого-либо одного выразительного эффекта. Отсюда — возможность создания очень осязательных, рельефных, конкретных образов, а также сильного непосредственного эмоционального воздействия музыки. Естественно при этом, что главные контрастные сопоставления гомофонного склада — сопоставления образов или их элементов в последовательности, а не в одновременности.

Полифонический склад основан, наоборот, на одновременном развитии двух или нескольких самостоятельных начал. В частности, один из высших эстетических принципов Баха — контраст в одновременности¹.

В гомофонной музыке созданы, разумеется, средства отражения и процессуальной стороны действительности; величайшее из этих средств — бетховенская диалектика развития. Однако зрелый Бетховен (и вообще гомофонная музыка) подчеркивает в процессе диалектического развития преимущественно его узловые точки — самый факт и момент перехода явления в свою противоположность, появления нового качества, взрыва, синтеза образов и т. д.

Другая сторона процесса развития (не его узловые моменты) — медленное органическое вызревание, постепенное накопление мельчайших изменений, рост, становление, в котором незаметно возникают новые свойства явления (еще до качественного скачка), — отражается гомофонной музыкой гораздо менее полно и несколько схематично. В этом отношении много больше дало полифоническое мышление. Однако оно не могло столь полно отразить узловые моменты процесса развития, качественные скачки и дать столь же чувственно осязательную конкретную характеристику явления или состояния не как процесса, а как законченного целого. По-видимому, соче-

¹ Это раскрыто и показано в работе Т. Н. Ливановой «О музыкальной драматургии Баха», в которой говорится также и о большой роли принципа «единовременного контраста» в творчестве Шостаковича.

тание принципов развитой гомофонии и полифонии позволяет полнее, глубже, тоньше отражать обе стороны действительности — наличное бытие и становление. Естественно, в частности, что приемы, полно отражающие процессуальную сторону действительности, способны обнажать также самый процесс мышления. В связи с этим уместно подчеркнуть, что особое единство интеллектуализма и напряженнейшего эмоционализма относится к числу основных эстетических принципов стиля Шостаковича. Чувство интеллектуализировано и утончено, а мысль накаляется до такой степени, что становится острым переживанием. Это в основном не сочетание холодного разума с пылким чувством, а чаще наоборот — сочетание пылкой, страстной мысли со сдержанным, проникновенным и обобщенным чувством.

Одной из форм сочетания гомофонии и полифонии у Шостаковича является резкое контрастное сопоставление частей, основанных на различных принципах мышления, но связанных единством общей концепции. Замечательный пример — *Largo* и финал фортепианного трио.

В *Largo* ярко представлены свойства полифонического мышления. Это относится как к форме (вариации на остинатную гармоническую последовательность), изложению (канон), так и к основному эстетическому принципу: контрасты в одновременности между неизменно повторяющейся, «сковывающей» аккордовой последовательностью фортепиано и более свободными мелодическими голосами струнных, между медленностью и мерностью движения аккордов, с одной стороны, и напряженностью самих гармоний и их последовательностей — с другой; наконец, между аналогичными противоречивыми силами в мелодике. Принцип контраста в одновременности связан здесь, как это встречается и у Баха, с передачей особо значительного, величественного, трагического и внутренне-сосредоточенного содержания; но, конечно, средства контраста и самый образ глубоко современны.

Финал, в противоположность *Largo*, основан как в смысле жанровых связей, формы, развития (танцевальность, сонатность), так и в смысле направленности всех одновременно действующих средств на достижение одного выразительного эффекта, на высших проявлениях принци-

пов гомофонного мышления. Это «инфернальный» танец, преемственная связь которого с симфоническими образами Шостаковича, передающими механическое движение «злой силы» (средний эпизод первой части седьмой, третья часть восьмой симфонии), очевидна. Для выражения «механического начала» в этом финале привлечены многочисленные средства: выдержанная равномерная метрическая пульсация (связанная с элементом «джазовости»), повторения тем, упорное повторение тождественных мотивов внутри тем, наконец сама внутренняя ритмическая и ладо-интонационная структура мотивов. Largo и финал, по своему содержанию представляющие как бы два аспекта трагического, очень тесно связаны между собой: огромная сдержанная энергия медленной части переключается в «кинетическую» энергию финала, в конце которого вновь проходят хоральные аккорды Largo.

Здесь мы подходим к вопросу о контрастах в стиле Шостаковича.

Синтезирование огромного наследия позволяет давать не только предельно резкий контраст музыкальных образов, но и сопоставлять различные приемы построения и развития образов, различные эстетические принципы и типы музыкального мышления. Контрасты такой силы и такого характера иногда воспринимаются слушателями и музыкантами, воспитанными на принципах предшествующей музыки, как стилистическая пестрота, тогда как на самом деле они оправданы единством новой, более широкой стилиевой системы и единством идейной концепции произведения, обобщенно отражающей и осмысливающей реальное, небывало резкие контрасты и острые конфликты современной мировой действительности.

Аналогичное положение, при котором сопоставления, воспринимаемые с точки зрения предшествующих стилей как нарушение стилиевого единства, служат в последующих стилях средствами более резкого контраста — на основе иначе понимаемого единства, уже неоднократно имело место в истории музыки (например, мотивные и тематические контрасты у классиков по сравнению с Бахом или перемена темпа внутри сонатной экспозиции у романтиков по сравнению с классиками). К числу такого рода резких контрастов нового типа у Шостаковича от-

посится средний эпизод первой части седьмой симфонии, основанный на совершенно иных художественных приемах, чем экспозиция. Точно так же в этой симфонии ново и необычно соотношение между всей первой частью, содержащей элемент программности, и последующими частями, не содержащими элемента программности в том же смысле.

В небольших построениях и отдельных темах Шостаковича также сплошь и рядом встречается приведенное к единству сопоставление выразительно-смысловых комплексов, генетически связанных с весьма различными стилевыми источниками. Отчасти это было показано в предыдущем разделе на примере начальной темы пятой симфонии. Сюда же примыкает и описанное в том же разделе объединение в некоторых темах Шостаковича (примеры 60, 63, стр. 340, 344) элементов двух типов русской лирической мелодики (открыто-экспрессивного и сдержанного). В конечном счете такого рода черты связываются также с некоторыми общими свойствами современных художественных приемов — с расширением круга художественных ассоциаций, с возможностью более неожиданных, чем прежде, сопоставлений различных «планов» и т. д.

Если, например, прежняя возвышенная философская лирика не допускала внезапного внедрения ассоциаций более низкого, бытового плана, то современная свободно пользуется этого рода средствами — средствами, способными по-современному заострить и конкретизировать лирико-философскую тему. В частности, в некоторых мелодиях Шостаковича возвышенные патетические обороты сочетаются с более простыми и близкими бытовой музыке интонациями. Подробное рассмотрение этого круга вопросов требовало бы анализа использования Шостаковичем свойств различных жанров. Что же касается отдельных сторон музыкального языка, то описанные в заметках их полярно противоположные свойства (одновременно возрастание роли больших скачков и мотивов минимального диапазона, свободная метрика и подчеркнутая особо чеканная акцентировка, постепенное развертывание, часто создающее длительное пребывание в одном эмоционально-психологическом состоянии, и короткие

концентрированные темы, нередко обуславливающие возможность необычайно быстрой смены образов) также в известной степени связаны с резкими контрастами, неожиданными поворотами и т. п. Контрастность средств, применяемых Шостаковичем, могла бы быть прослежена и на тех сторонах музыкального языка, которые совершенно не затронуты в настоящих заметках. Так, оркестровка симфоний Шостаковича характеризуется, с одной стороны, исключительно мощными tutti, с другой стороны — обилием сольных эпизодов и эпизодов, в которых участвуют лишь небольшие группы инструментов. В сущности, во многих своих крупных произведениях Шостакович сочетает некоторые черты симфонического, концертного и камерного жанров.

Вопрос о контрастах в стиле Шостаковича и об их единстве тесно примыкает к вопросу об отношении Шостаковича к классической и романтической традиции мирового искусства. В этой области также имеет место объединение и развитие эстетических принципов и главнейших художественных приемов стилей. Можно показать, что многие новые черты трактовки Шостаковичем отдельных музыкальных форм вытекают из этого объединения (и из сочетания гомофонных и полифонических принципов). В то же время рассмотрение трактовки конкретных форм и композиционных схем делает более ясным и самый характер объединения различных стилевых принципов. Мы кратко остановимся на главных особенностях сонатной формы в первых частях больших симфоний Шостаковича (пятой, седьмой, восьмой).

Типично романтические черты экспозиций этих симфоний — развитость и самостоятельность двух партий, отличие в их темпе, фактуре (у Шостаковича преимущественно полифонической в главной партии и гомофонной в начале побочной). Однако средства контраста, которые для романтиков были предельными, не являются таковыми для Шостаковича. В связи с этим общее смысловое соотношение главной и побочной партий скорее классическое: они не представляют собой двух различных плоскостей развития, двух различных «миров», противопоставляемых друг другу, как это часто бывает у романтиков и у Чайковского. Обе партии связаны глубоким родством,

единой линией развития и при всем контрасте не вступают в конфликт, а скорее дополняют друг друга.

Главный контраст и конфликт в этих сонатных формах — и здесь важное отличие как от классиков, так и от романтиков — заключен не внутри экспозиции: это контраст между экспозицией и разработкой, благодаря чему роль разработки чрезвычайно возрастает. Трансформация тем экспозиции приводит в разработке к возникновению новых образов, противопоставляемых образам экспозиции. Таков марш «злой силы» в разработке пятой симфонии или аналогичный образ в разработке восьмой. Замена разработки новым эпизодом в седьмой симфонии — лишь предельный вариант того же соотношения.

Взросшая роль разработки и ее резко конфликтный по отношению к экспозиции характер в свою очередь приводят к исключительной смысловой нагруженности репризы, на долю которой падает вся тяжесть «реакции» на основной конфликт и которая является логическим следствием этого конфликта. Отсюда вытекает и глубина трансформации репризы: главная партия необычайно динамизируется, концентрируется и представляет собой общую кульминацию всей первой части симфонии. В седьмой и восьмой симфониях очень глубоко преобразуется также дальнейшее развитие репризы. В частности, в седьмой симфонии побочная партия репризы (соло ф-гота) изменена почти до неузнаваемости: при сохранении мелодического рисунка изменены темп, метр и ритм, тембр, регистр, характер сопровождения, наконец лад, причем тема перенесена из мажора не в обычный минор, а в описанный выше «усугубленный фригийский» лад (см. пример 51, стр. 322).

В целом в этих симфониях ярчайшие контрасты и резчайшие конфликты подчинены последовательной, единой и строгой линии логического развития¹. Это наряду со

¹ Вл. Протопопов в своей неопубликованной работе о принципах формы у Шостаковича выдвинул положение, что во многих формах Шостаковича имеет место сочетание репризности, связанной с гомофонными формами, и единого развертывания (единой волны-фазы), идущего в конечном счете от форм полифонических. Мы полагаем, что в этом объединении большую роль играют также романтические приемы сквозного развития, трансформации тем и т. д.

многими другими свойствами формы и музыкального языка Шостаковича позволяет говорить о ведущей роли классической (в общем и широком смысле) основы его стиля.

Подчеркнем, что объединение на этой новой, широкой основе свойств различных стилей связано отнюдь не с примирением противоположных свойств путем ослабления их яркости и сглаживания остроты (это было характерно для ряда стилевых направлений конца XIX и начала XX века), а именно с усилением, обострением, развитием высших и ярчайших проявлений этих свойств. Так, глубочайшая субъективная выразительность музыки Шостаковича сочетается с необыкновенно убедительной передачей явлений и закономерностей объективного мира, с обобщенным отражением и обнажением «логики вещей» и фактов. И в процессе сложной и противоречивой эволюции творчества Шостаковича эта объективная основа его стиля выступает со все большей очевидностью. Все более ясными, классически простыми и экономными становятся и средства выразительности, чему сопутствует и возрастание общезначимости музыкального языка при его непрерывном обновлении. Смысл новых вводимых музыкальных «слов» и «выражений» оказывается понятным из всего контекста, так как они находятся в сочетании с оборотами уже «известными». Иначе говоря, новизна и сложность одних элементов сочетаются с привычностью и простотой других, данных в одновременности или близком соседстве¹.

Наконец, характерные для музыки XX века присмыслы пародии и гротеска стали направляться своим острием не столько на явления предшествующего искусства (и

¹ Это можно было бы проследить на многих темах Шостаковича, разобранных или упомянутых в заметках: например, восприятие побочной партии первой части пятой симфонии и побочной партии финала квинтета (см. примеры 30, 59, стр. 311, 328), в мелодиях которых господствуют непривычно широкие ходы, очень облегчаются простотой ритма и гармонии, строго гомофонной фактурой, а также тем, что мелодия резко выделена в смысле регистра. Точно так же описанное в четвертом разделе общее свойство метроритма Шостаковича — компенсирование метрической свободы ритмической экономией — может рассматриваться с точки зрения сочетания сложного и простого.

лишь через это на соответствующие идейно-эмоциональные комплексы), сколько более непосредственно на отрицательные явления самой действительности.

Творчество Шостаковича — живое, развивающееся на наших глазах явление. Естественно, что оно вызывает много споров. Однако новая стилевая система Шостаковича, определяемая высоким идейным содержанием искусства и плодотворными эстетическими принципами, уже сейчас откристаллизовалась с такой ясностью и определенностью и реализовалась в произведениях такой художественной ценности и силы, что можно, не дожидаясь «приговора истории», высказать (и попытаться так или иначе аргументировать) убеждение, что перед нами — явление не только ярчайшее и крупнейшее (это уже общепризнано), но и общезначимое, лежащее на «главной магистрали» истории искусства, классическое в высоком значении этого слова.

1944—1945 г.



В. Бобровский

О ДВУХ МЕТОДАХ ТЕМАТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ В СИМФОНИЯХ И КВАРТЕТАХ ШОСТАКОВИЧА

Для Шостаковича типично использование диаметрально противоположных способов отражения действительности. Это, с одной стороны, длительное, углубленное рассмотрение одного явления, запечатление процессов его внутреннего развития, воспроизведение мельчайших деталей его «временной структуры». С другой стороны — это воплощение резких контрастных смен, неожиданных переломов, сдвигов.

Обе эти стилевые тенденции, свойственные не только Шостаковичу, но и некоторым другим современным композиторам (Онеггеру, Бартоку), тесно связаны с современной действительностью, со значительностью, истори-

ческой масштабностью ее событий — раскрытие каждого из них требует глубокого вживания, долгого и «пристального» сопереживания. Резкие повороты в нашей поистине вулканической эпохе, в судьбах народов, отдельных людей очевидны.

Не нужно, конечно, понимать связь между методами тематического развития и процессами становления явлений современной действительности прямолинейно — специфика музыкального искусства претворяет последние в своей особой форме.

В творчестве Шостаковича эти два способа воплощения действительности отражены в некоторых сторонах стиля инструментальной — симфонической и камерной — музыки.

В данной статье будет рассмотрена лишь одна из форм отражения действительности в его творчестве, связанная с длительным процессом раскрытия значительных явлений. Эта сторона стиля инструментальной музыки Шостаковича породила несколько близких друг другу методов тематического развития.

Об одном из них автор настоящей статьи писал в книге «Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича»¹ и в статье «После первого исполнения Четвертой»². Это — метод «тематически концентрированного развертывания». Его корни — в баховской полифонии и в мелосе русской народной протяжной песни³. Кратко его можно описать так: в музыке лирико-созерцательной, углубленно-психологической вслед за изложением основного начального тематического построения («зерна» или «ядра») следует длительное, медлительное его развертывание, все этапы которого тематически значительны, концентрированы и в пределах которых возникают подчас самостоятельные неразвитые темы — темы-эмбрионы. Типичные случаи — начальные темы сонатных медленных первых частей симфоний (V, VI, VIII, X), начальные темы медлен-

¹ М., 1961, стр. 26—27.

² «Советская музыка», 1962, № 4, стр. 14, 16.

³ В работах Вл. Протопопова формулируется понятие «прорастание». См. статью «Вопросы музыкальной формы в произведениях Шостаковича». В сб. «Черты стиля Шостаковича». М., 1962, стр. 93. Этот термин по смыслу близок нашему.

ных средних частей (IV, V квартетов, отчасти V симфонии). Этот метод сформировался в творчестве Шостаковича не сразу, отдельные его проявления можно найти в прелюдиях ор. 34 (1933), сонате для виолончели и фортепиано ор. 40 (1934). Окончательно же складывается он начиная с V симфонии (1937).

Творческая фантазия Шостаковича не ограничивается этим методом в его основной, описанной выше форме. Широкомасштабные симфонические и квартетные композиции требуют большего многообразия методов тематического развития. К числу наиболее значительных и перспективных в отношении их дальнейшего использования можно отнести метод разработочного развертывания и метод вариантного развития. Оба они связаны с определенными моментами в драматургии сонатно-симфонического цикла Шостаковича и поэтому му должны быть рассмотрены отдельно.

Метод разработочного развертывания

Разработочным развертыванием можно назвать прием, при котором после изложения короткого тематического построения — быстрого и энергичного импульса к дальнейшему движению — в последовательном порядке возникают разного рода короткие тематические построения: отчленения от исходной темы, мотивы, близкие им по характеру музыки, новые темы-эмбрионы, фигуры общих форм мелодического движения. Этот поток несущихся вперед тесно спаянных образным единством тематических компонентов несколько раз скрепляется более или менее целостными проведениями вариантов начального тематического импульса и в своем динамически активном развитии ведет к появлению значительной и самостоятельной новой темы. Последняя может быть тщательно подготовлена, но может появиться и несколько неожиданно, что зависит от общего драматургического плана и цикла в целом и данной части.

Описываемый метод возникает в действенных частях цикла, идущих непосредственно после существенно контрастной им лирико- или эпико-созерцательной части.

Смысл этого — переход от напряженного созерцания к еще более напряженному действию. А так как в симфонических концепциях Шостаковича такой переход обычно бывает связан с переходом от сонатной экспозиции к разработке, то части цикла, в которых проявляется описываемый метод, зачастую выполняют в цикле общую функцию разработки¹.

Примеры можно найти в квартетах (вторая часть VIII квартета) и в симфониях (финалы V, VII, XI симфоний, отдельные эпизоды из второй части XI симфонии).

В пятичастной композиции VIII квартета крайние — первая и пятая — части выполняют функции экспозиции и репризы. Их траурность определяет начальный и исходный моменты в развитии содержания. Скорбное размышление, мысль о бесчисленных человеческих страданиях, порожденных жестокостью, насилием, презрением к человечности, — это и исходная точка и венец развития. Поэтому три средние части надо рассматривать как три этапа конкретизации идеи, раскрытия отдельных ее сторон. Вторая часть, в фактуре и мелодических контурах которой слышатся отзвуки скерцо-токкаты VIII симфонии, — жестокий образ войны. Третья часть (иронически-лирическое скерцо) рисует картину из жизни и быта «маленького человека» — жертвы войны². Четвертая часть связана с образами каторги и ссылки, о чем говорит смысл использованных тем — «Замучен тяжелой неволей» и мелодии-реплики Катерины Измайловой, идущей на каторгу (из оперы того же названия).

Поскольку в трех средних частях широко используется лейттема — автограф композитора D—(e)S—C—H, лежащая в основе первой части, — можно считать вторую часть разработкой, а третью и четвертую — разработочными эпизодами в цикле. Роль второй части как разработки уясняется, помимо прочего, из того, что ее началь-

¹ Об общих и местных функциях музыкальной формы см.: В. Бобровский. О переменности функций музыкальной формы. «Советская музыка», 1965, № 9, стр. 43.

² В этой музыке слышатся отзвуки еврейской местечковой музыки.

ная тема — вариант интонации, выполняющей в первой части функцию своего рода интонационного рефрена и звучащей в ее последних тактах. Обычный для классических образцов «подхват» конца экспозиции в начале разработки осуществляется в данном случае посредством видоизменения мотива:

The musical score consists of two systems. The first system is labeled '[Largo]' and 'Конец I части' (End of Part I). It features a piano (p) and pianissimo (pp) dynamic range, with a crescendo (cresc.) marking. The second system is labeled 'II часть' (Part II) and 'Allegro molto'. It begins with a forte (f) dynamic marking. The score is written for piano with treble and bass staves.

Этот мотив и становится начальным импульсом дальнейшего разработочного развертывания, захватывающего всю вторую часть — *Allegro molto*. В отличие от тематически концентрированного развертывания, первые же такты, следующие за «ядром» (двукратное проведение двутактного мотива), представляют собой фигуры общих форм мелодического движения — хроматические тетрахорды. Включенные в качестве непосредственного продолжения «ядра», они как бы насыщаются тематической значительностью, но сами по себе не могут претендовать на роль темы-эмбриона. Возникший в итоге начальный восьмитакт (4 такта ядра + 4 такта развертывания) образует в целом тему; ее повторение с новым вариантом хроматического продолжения ведет к дальнейшему развертыванию. В его процессе возникают как новые проведения тематического ядра, так и новые варианты фигур общих форм мелодического движения. Наконец, особую роль играет вторжение лейттемы-автографа (два такта перед [14]) — она подхлестывает все нарастающее вихревое

движение. Здесь используются разработочные приемы — уменьшенные проведения лейттемы, имитации, канон.

Вступающая в [21] новая тема, так же как тема в такте 4 после [23], с точки зрения общих функций формы цикла в целом играют роль эпизодов в разработке. Первый из них — реминисценция срединной темы главной партии финала фортепианного трио Шостаковича:



Благодаря своему национальному характеру она создает в этом произведении, написанном во время войны, образ страданий еврейского народа как обобщенное выражение фашистских зверств.

Следующий эпизод — доразвитие лейттемы, принимающей здесь также танцевальный облик:



Это — своего рода еврейская местечковая полька.

Стоящие в непосредственном соседстве обе темы, возникающие как бы на гребне волны, с точки зрения местных функций формы самого Allegro играют роль его двухтемной побочной партии.

Форма Allegro в целом складывается из двухкратного проведения двух крупных разделов, вместе образующих экспозицию и репризу особой, модифицированной сонат-

ной формы¹ (без транспонировки побочной партии в репризе), и зеркальным отображением ее двух тем.

Если в масштабе всего пятичастного цикла Allegro выполняет общую функцию разработки, то сама вторая часть складывается на основе местных функций сонатной формы. Отсутствие специального раздела разработки компенсировано чрезвычайно большой ролью разработочного развертывания. Так происходит весьма плодотворное сочетание общих и местных композиционных функций. Общая разработочность при этом создает устремленность и действенность, резко контрастные созерцательности первой части квартета.

Местные сонатные соотношения образуют контраст внутри Allegro: неистовый вихрь движения — как бы кадры общего плана, а на их фоне выступают кадры более крупного плана, более частные эпизоды.

В финале V симфонии разработочное развертывание возникает в рамках его главной партии. Для понимания существа дела рассмотрим композицию цикла.

Основная идея симфонии выражена с достаточной полнотой в ее первой части, смысл которой хорошо известен и не требует особого разъяснения.

Важно отметить, что обе темы экспозиции, пройдя горнило разработки, в репризе переосмысливаются: в главной партии ее начальные сдержанные речитативные интонации превращаются в гневные, призывные, ораторские («кульминационное провозглашение»)², а мелодия побочной партии звучит в послекульминационном затишье просветленно. Но кода не закрепляет создавшееся настроение, а звучит тихо и скорбно. Ее тематизм тесно связан с главной партией, и философски-созерцательный характер последней проявлен здесь с еще большей проникновенностью. Поражает сочетание бездонной глубины и утонченной хрупкости.

¹ Эта существенная модификация сонатной и рондо-сонатной форм встречается у Шостаковича и в других местах (первая часть виолончельного концерта, вторая часть VII симфонии).

² Подробнее об этом см.: В. Бобровский. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М., 1961, стр. 21.

Вторая часть — интермеццо юмористически-бытового плана — создает временную разрядку напряжения.

Третья часть — *Largo* — исходит из характера музыки коды первой части, в ней те же глубина и нежность; сдержанная лирическая экспрессия сменяется далее открытым драматизмом. Однако конец *Largo* созвучен коде первой части — та же чистая скорбь¹.

Итак, внутренний смысл коды первой части как лишь частичного итога развития идеи симфонии углублен в *Largo*. Ответ на поставленный вопрос дается только в финале. Его первые аккорды вторгаются в зачарованный мир *Largo* как жестокий удар и резко нарушают создавшееся настроение, подобно тому как это происходит в начале разработки VI симфонии Чайковского. Как и в VI симфонии, удар этот знаменует резкий переход от лирического созерцания к драматической действительности. Поэтому общая функция финала (в масштабе цикла) — вторая разработка.

В отличие от *Allegro* VIII квартета, начальный импульс разработочного развертывания — не короткая интонация, а две самостоятельные темы. Первая из них — своего рода новая форма воплощения маршевого эпизода из разработки первой части. Об этом говорит общий для них характер грозного шествия, переданный в сходных интонационных моментах — тонок-доминантовых ударах литавр и общем мелодическом обороте².

Кульминация разработки первой части, таким образом, подхватывается в начале финала:



¹ И тот же тембр челесты!

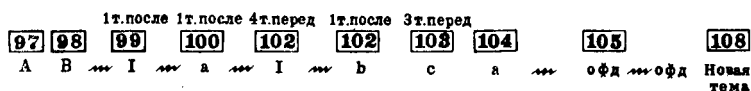
² Его источник — в главной партии первой части. Но там это интонация углубленного раздумья, а в данных темах — интонация активного действия. На эти интонационные связи впервые обратил внимание Л. Мазель.

Не следует понимать высказанное положение прямолинейно. Речь идет о сходстве общего жанрового колорита, а не об идейно-образном подобии. Конечно, марш из разработки — своего рода картинно-характеристическое воплощение сил зла. Марш из финала таковым нельзя назвать. Но трудно согласиться и с той безоговорочной героической трактовкой, которую ему дает большинство исследователей. Этот образ, как и в марше из VI симфонии Чайковского, двойствен — наряду с героичностью в нем сильно выявлено недоброе начало. В разбираемом финале это особенно заметно в репризе, где тема марша проходит в увеличении, в низком регистре и в тихом звучании.

Вторая тема более стремительна, ее танцевальность вкупе с маршевостью первой темы — сильнейший импульс для разработочного развертывания.

Так возникает начальное построение большой по размерам главной партии особой, модифицированной сонатной формы финала, возникающей как проявление местных функций формы.

По структуре главная партия близка теме из Allegro VIII квартета. Но общая значительность и весомость как двух главных тем, так и финала в целом создает более строгую двойную трехчастную композицию. Ее схема такова (условные обозначения: АВ — начальный тематический комплекс; а — вычленения из темы А; b, с — темы-эмбрионы; I — интонации из первой части; офд — общие формы движения; ~ — разработочные моменты; [97] и т. д. — цифры партитуры):



Появление интонаций из первой части, моменты вычленений, натиск фигур общих форм движения подчеркивают роль финала как разработки в цикле. Последовательное ускорение темпа — лишнее доказательство этого, так как в разработке первой части также наблюдалось отмеченное в партитуре постепенное ускорение.

Однако финал — достаточно весомая, а к тому же и завершающая часть цикла. Поэтому его форма не может

базироваться только на общем принципе разработки; последний выполняет здесь свои «режиссерские» функции, а на сцену выходят иные участники — местные функции финала как относительно самостоятельной части. Совместное действие общей и местных формообразующих функций создает особую, модифицированную сонатную форму. Внедрение разработочности (общая функция) расшатывает сонатность, а стремление к единству (местные функции) ее укрепляет.

Так возникают соответственные разделы сонатной формы, значительно смещенные и поданные по воле «режиссера» в необычном ракурсе. Например, стремительное движение, созданное разработочным развертыванием, приводит к неожиданному появлению новой темы:



Вводится она как эпизод — с налету, без предварительной подготовки, тем не менее по своей роли в финале это побочная партия. Драматической устремленности главной партии отвечает лирическая восторженность побочной.

Дальнейшее течение формы ведет к ряду эпизодов (частично реминисценций из первой части — например, перед $\boxed{112}$, $\boxed{115}^1$). Необычный средний раздел сонатной формы является своего рода преградой на пути разработочного развертывания. Драматургическое мастерство Шостаковича позволяет ему благодаря этому приему добиться невиданного по силе постепенного нарастания энергии к концу финала. Реприза (по местной сонатной функции) — вторая фаза разработочного развертывания ($\boxed{121}$). Данные в увеличении звуки первой темы, точно отдаленные шаги закованного в латы исполина, начинают рассчитанный на длительное развитие «штурм» коды, в

¹ Об интонационных связях финала с Largo пишет М. Сабинина. См.: Симфонизм Шостаковича. М., 1965, стр. 138—139.

которой будет подведен итог симфонии, будет дан ответ на поставленные вопросы.

Таким образом, если в начале финала теме главной партии и ее разработочному развертыванию отвечал ликующий порыв побочной темы, то для завершения второго, последнего и решающего этапа нужна уже другая тема. Ею и оказываются сильно преобразованные интонации главной партии, ее героический вариант. В композиции финала эта тема выполняет одновременно две функции — побочной партии репризы¹ и коды — ее гимничная величавость вполне соответствует стоящей перед Шостаковичем задаче.

Однако понимание коды как воплощения полного торжества светлых сил было б, на наш взгляд, ошибочно. Предшествовавший ей предыкт слишком короток — это словно выражение мощного усилия, нечеловеческой воли, рывок к свету, счастью.

В самой коде острота субдоминантовых минорных отклонений придает ей несколько напряженный характер. Героизм окончательного вывода, таким образом, сочетается с внутренним драматизмом².

В четырехчастном цикле VII симфонии Шостаковича развитие основной идеи, начавшееся в первой части, продолжено и завершено в финале. Средние части выполняют особую функцию — в них воплощены образы того мира человеческой задушевности (вторая часть), объективной красоты и величия духа (третья часть), ради которого и ведется борьба, отображенная в крайних частях.

Темы экспозиции первой части, воплощающие в разных аспектах одну идею, один крупномасштабный этический образ, в репризе ([52]) воспроизводятся в но-

¹ Новая тема побочной партии в репризе встречается в оперных ариях Моцарта, написанных в сонатной форме. В первой части IV симфонии Шумана в коде-репризе в качестве побочной партии использована тема эпизода из разработки. В «Сонате-воспоминании» Метнера в репризе дана новая тема побочной партии.

² Г. Орлов пишет о коде: «Это еще не окончательная победа, и заключение финала не похоже на хвалебный гимн» (Симфонии Шостаковича. Л., 1961, стр. 101).

вом, трагическом облике. Реприза эта особого рода — в ней еще очень силен накал страстей, характерный для предшествовавшей ей краткой разработки $(\boxed{45} - \boxed{52})^1$. В коде воцаряются тишина, покой, темы экспозиции предстают в новом, лирико-философском воплощении.

Итак, основной образ был показан в первой части в трех аспектах — эпическом (экспозиция), трагическом (реприза) и лирико-философском (кода), но в «Ленинградской симфонии» завершение должно было привести к героическому аспекту. Так оно и происходит в коде финала, а сам он воплощает функцию второй разработки в цикле. А поэтому и не удивительно, что метод разработочного развертывания играет в последней части большую роль.

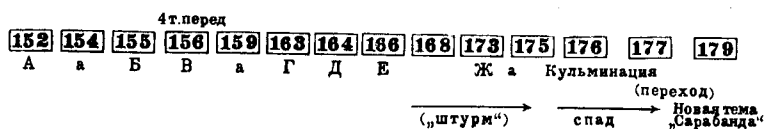
Финал состоит из пяти крупных разделов. При этом музыкальное развитие в нем столь сложно и богато, что функции этих пяти разделов (кроме двух крайних) двойственны — они на основе принципа структурной бифункциональности по-разному соответствуют как нормам сильно модифицированной сонатности, так и сложной трехчастности. Разделы эти таковы: 1) вступление, 2) изложение первой темы, «главной партии» по сонатным функциям $(\boxed{152} - \boxed{179})^2$, 3) изложение второй темы — «трио» или «побочной партии» $(\boxed{179} - \boxed{192})$, 4) разработочного вида синтетическая «реприза — продолжающееся действие», а с сонатных «позиций» — собственно разработка $(\boxed{192} - \boxed{207})$, 5) кода $(\boxed{207})$.

Метод разработочного развертывания полностью используется во втором разделе. Это очень значительный по протяженности этап развития. Его структура еще более сложна, чем в финале V симфонии, темы-эмбрионы более существенны, возвраты начальной темы относительно более редки, строение в целом рондообразно.

¹ Это — «реприза — продолжающееся действие», продолжение развития. См.: Л. Мазель. Строение музыкальных произведений. М., 1960, стр. 159.

² $\boxed{177}$ — предыкт к третьему разделу.

Вот схема второго раздела (условные обозначения: А — главная тема; а — ее репризные проведения; Б, В, Г, Д, Е, Ж — темы-эмбрионы, 152 и т. д. — цифры партитуры):



Тема, темы-эмбрионы и их интонационные связи показаны в примере 72.

ТЕМАТИЗМ ГЛАВНОЙ ПАРТИИ И ИНТОНАЦИОННЫЕ СВЯЗИ

152 [Allegro non troppo]

72 Тема А

155

Тема-эмбрион Б

Тема-эмбрион В

163

Тема-эмбрион Г



164

Тема-эмбрион Д



166

Тема-эмбрион Е



Тема-эмбрион Ж

(из вступления, см. [151])



В «штурме» кульминации и в кульминационной зоне использован материал вступления, главной темы финала и первой части (интонации побочной партии). Между проведениями тем-эмбрионов — моменты разработки и появления фигур общих форм движения. Существенно важны интонационные связи между начальной темой и темами-эмбрионами (см. нотный пример 72), а также образное единство тематического материала. Второй раздел, в целом пронизанный непрерывным разработочным развертыванием, прекрасно воплощает идею героической борьбы. Чередование моментов тематически более индивидуализированных и более общих создает смену волн энергии. Зона кульминации собирает ее в себе как в фокусе, зона спада ведет к долгой подготовке новой темы. Ее появление — следующий существенный этап в развитии музыки финала. Это — траурно-героическая сарабанда, словно величественный памятник героям великой битвы¹.

В четвертом разделе финала вновь проявляется его общая функция, но на этот раз метод разработочного раз-

¹ Ее разбор будет дан во второй половине статьи в связи с методом вариантного развития.

пертывания уступает место обычной сонатной разработке. Предназначение данного раздела — непосредственная подготовка коды.

Итак, в финале VII симфонии метод разработочного развертывания призван воплотить драматический и динамичный образ героической борьбы. Формообразующая его роль — создание широкоразвернутого образно единого построения.

О композиции XI симфонии автор настоящих строк высказался в статье «Программный симфонизм Шостаковича»¹; согласно этой концепции она рондообразна, функцию рефрена выполняет первая часть, его дальнейшие сокращенные проведения — реминисценции начального тематического комплекса (дважды во второй части и один раз — в финале). Эпизоды — три «сцены»: сцены шествия ([27] — [69]), расстрела ([71] — [91]) — обе во второй части — и сцена восстания ([121] — [162]) — в финале. При этом третья часть выходит за пределы рондообразной структуры².

При статичности рефрена, воплощающего не только образ-пейзаж («Дворцовая площадь»), но и образ-символ — страдающей в тисках самодержавия России, эпизоды, рисующие революционное действие, динамичны. И во всех трех большую, но разную роль играет метод разработочного развертывания.

В «сцене шествия» этот метод не становится еще ведущим. Начальный облик темы народно-песенного склада, а также программный замысел приводят к методу вариантного развертывания, при котором вместо новых тем-эмбрионов звучат различные варианты начальной темы. По постепенно усиливающемуся напряжению, нарастание

¹ Сб. «Музыка и современность», вып. третий. М., 1965.

² Иначе говоря, в композиции симфонии наряду с другими компонентами проявлена рассредоточенная рондовость, тесно связанная с рассредоточенной вариационностью. См.: Вл. Протопопов. Вопросы музыкальной формы в произведениях Д. Шостаковича. В сб. «Черты стиля Д. Шостаковича». М., 1962, стр. 121.

действенности переводит музыкальное развитие на путь разработочного развертывания (примерно начиная с [50]).

Более ярко этот метод проявляется в «сцене расстрела» ([71] и далее). Начальное фугато — завязка действия. После тишины и какой-то оцепенелости предшествовавшего ему Adagio (реминисценция темы «Дворцовой площади») удары малого барабана и острая импульсивная тема (и вступающие вслед за ней голоса) выполняют функцию мощного тематического толчка, ведущего к развертыванию, в процессе которого возникают как повторные проведения темы (по полифоническим нормам фугато), так и новые темы-эмбрионы, близкие по характеру начальному импульсу, фигуры общих форм движения и, наконец, в длительной кульминационной зоне контуры начальных мотивов темы «Дворцовой площади» ([85]).

В «сцене восстания» метод разработочного развертывания осуществляется посредством фаз-волн. Первая — развитие фразы «Беснуйтесь, тираны!» Здесь энергии начального толчка хватает на весьма длительное движение, компонентами которого выступают как стихия общих форм движения, так и индивидуализированные темы ([134], [136] — «Обнажьте головы!»).

Развитие отрывка мелодии «Варшавянки», поначалу вариантное, вскоре становится разработочным развертыванием. Компоненты нарастающей волны тематического развития — тема Свиридова из оперетты «Огоньки» (такт 13 после [145]), тема в [148], фанфары труб из первой части ([150]), реплики-возгласы — «Обнажьте головы!», тема из хора «9-е января» (начало второй части). Кульминация и срыв после нее сходны с аналогичными моментами второй части.

Во всех трех случаях метод разработочного развертывания обусловлен программным содержанием симфонии — он возникает там, где отражено революционное действие, — в тех эпизодах, где воплощаются остроконфликтные ситуации. Конкретность образов придает музыке на-

глядную зрелищность, заставляющую вспомнить киноискусство.

В XII симфонии начальное полифоническое развитие темы главной партии первой части, отражающее образ взволнованных, рвущихся к революционному действию масс («Революционный Петроград»), и начало третьей части («Аврора») также связаны с анализируемым методом.

Исторические корни метода разработочного развертывания. Его структурные закономерности

Разработочное развертывание, как видно из приведенных примеров, сочетает в себе признаки развертывания и разработки. От развертывания — незаметность структурных граней, отсутствие группировки построений, когда обороты как бы вытянуты в одну линию, непрерывная бесцезурная обновляемость.

От разработки — интенсивность музыкального движения, быстрый темп, а также прием тематических вычленений, дальнейших перемещений возникающих мотивов.

Это интересное согласованное сочетание двух принципов развития основано на их общем начале: длительное развитие, «изживание» ранее изложенных тем.

Развертывание исторически предшествовало разработке, оно — обязательная принадлежность старинной двухчастной формы, старинного прелюдирования. Оно присуще той стадии развития инструментальной музыки, когда четко индивидуализированная тема была завоевана еще далеко не во всех жанрах; в этом случае развертывание шло вслед за изложением начального тематического зерна, мало завершенного, лишь относительно индивидуализированного. Цель развертывания — продолжить, продлить созданный вначале «зародыш» музыкальной образности. Так обстоит дело почти во всех аллемандах Баха, во многих его прелюдиях.

Старинная сонатная форма — своего рода прообраз будущей классической сонаты¹: непрерывное развертыва-

¹ Здесь и далее имеется в виду сонатное Allegro, а не сонатная форма медленных частей цикла.

ние в пределах первой части преобразилось в связующую партию, а во второй части — в разработку. Отличие же последней от своего предшественника заключается в том, что: 1) она следует после двух различных вполне индивидуализированных тем, 2) она существует в условиях развитого гомофонно-гармонического склада и, несмотря на принципиальное отличие от структурных норм экспозиционных структур (периодов), для нее характерны сгруппированные в ряды, четко отграниченные построения.

Развитие сонатной формы шло многими путями, но разработка, в основном увеличиваясь в масштабе, почти никогда не отходила от принципа четкой расчлененности построений, ее составлявших, и не переходила в сплошную бесцелурную смену тематических элементов.

Связующая партия также во многих случаях становилась чисто разработочным построением, идущим непосредственно вслед за главной партией, например в сонате ор. 31 № 2 (d-moll) для фортепиано, в «Крейцеровой сонате», в V симфонии Бетховена.

С другой стороны, увеличивалось значение главной партии как исходного импульса, а с ростом целого увеличивались и ее размеры.

Уже в некоторых ранних сонатах Бетховена в пределах главной партии можно наблюдать экспонирование начального ядра, его разработку и завершающий оборот (например, в V фортепианной сонате). Для более поздних сонат и некоторых симфоний это становится признаком стиля.

Развитие драматического симфонизма привело в творчестве Чайковского к трехчастной композиции главной партии, где при относительно небольших размерах самой темы средний раздел представляет собой значительную по протяженности «внутреннюю» разработку (например, в IV и V симфониях). Так бывшая активная разработочная связующая партия становится уже частью самой главной партии¹.

В VI симфонии Чайковского вслед за изложением

¹ На это указывает в своих лекциях по анализу музыкальных произведений Л. Мазель.

краткой темы главной партии начинается ее разработочное развитие, сначала в форме тональной секвенции (по малым терциям); далее появляется устремленная цепь секвентных и полифонических перемещений двух тем, близких будущим темам-эмбрионам Шостаковича. Возникающая связующая партия отличается от разработочного развертывания четко отграниченными квадратными построениями. Однако появляющийся в кульминации мотив главной партии у медных духовых очень напоминает прорывы начальной темы при длительном разработочном развертывании.

Итак, Чайковский принял к особому варианту сонатной формы, свойственному драматическому симфонизму, одной из отличительных особенностей которого и является интенсивное разработочное развитие в пределах главной партии, возникающее непосредственно вслед за изложением ее темы, с репризными проведениями начального тематического построения.

Однако это разработочное развитие в главных партиях Чайковского еще не принимает форму разработочного развертывания, так как при всей большой роли, которую играет полифония в симфонизме Чайковского, она все же еще не становится основой мышления композитора.

Музыке XX века в высшей степени свойственно усиление полифонического начала. Полифония более властно вторгается в сферу форм, созданных в расцвете гомофонно-гармонического склада, а в некоторых случаях становится одной из основ симфонического мышления композиторов. И к числу величайших мастеров современности, в творчестве которых полифония уже не только прием обогащения фактуры, а одна из основ стиля, наряду с Онеггером, Бартоком, Хилдемитом, можно отнести и Шостаковича.

Шостакович создает свою разновидность сонатной формы — сонатное Adagio как форму первой части симфонии. Так соответственно традициям Чайковского и стилевым принципам самого Шостаковича возникает особого рода главная партия, в которой вслед за изложением темы начинается ее тематически концентрированное развертывание (проявление полифоничности), где темы-эмбрионы

чередуются с проведениями тематического зерна. Но медленный темп, глубокая, напряженная созерцательность не требуют использования разработочного начала. Последнее и создается в быстрой и динамичной музыке, в тех частях цикла, которые, следуя после лирической или эпической части, выполняют в цикле функции разботки (чаще всего в финале).

По большей части разработочное развертывание образует форму первой темы, которая по местным функциям формы становится главной партией модифицированной сонатной формы.

Структура этого раздела, не заключая в себе четко отграниченных друг от друга построений и представляя собой единую вытянутую линию, скрепляется рядом проведенных основного тематического ядра. Поэтому оно в самых общих чертах по внешнему рельефу рондообразно. Между проведениями рефрена звучат своего рода интермедии — проведения тем-эмбрионов, фигур общих форм движения, «осколков» тем. Такой план напоминает план фуги; сходство с последней особенно усиливается при имитационно-полифоническом изложении самой темы, что применено Шостаковичем в фугато второй части XI симфонии и отчасти в главной партии первой части XII симфонии.

Такое тяготение к фугообразности — ярчайшее доказательство полифонической природы метода разработочного развертывания.

Выразительные возможности анализируемого метода связаны прежде всего с его действительностью. Воплощение длительно развертывающихся этапов активного поступательного движения — вот основа его выразительности.

Сочетание динамичности и неуклонного движения вперед с завоеванием новых «земель» и выражается посредством описанной структуры. Репризные проведения начальной темы — своеобразные вехи, моменты сравнений нового со старым, но отнюдь не движение вспять. И именно поэтому речь может идти только о внешней рондовидности, но не о рондо по существу, так как истинная сущность этой формы — в возвратах к прежней точке, в движении по круговой орбите.

Последнее, что необходимо отметить, — это идейно-образное единство построений, основанных на разработочном развертывании. Все темы-эмбрионы лежат в одной плоскости с породившей их темой.

Появление существенно отличной темы — один из приемов завершения раздела формы, основанного на разработочном развертывании.

Другой прием завершения — вход в кульминационную зону и ее срыв. Это особенно наглядно проявилось в XI симфонии.

Образная природа метода разработочного развертывания отвечает многим художественным задачам современного музыкального реалистического искусства, задачам отображения социальных бурь, активного противодействия натиску злых сил, воплощению самих образов зла в их неистовстве («сцена расстрела» в XI симфонии).

Способность к выражению острейших проблем современности, полифоничность метода, отвечающая одной из важнейших особенностей мышления композитора, — причины, благодаря которым рассмотренный метод столь любим Шостаковичем.

Метод вариантного развития

Вариант, в отличие от вариации, — не подчиненное теме ее измененное повторение, а равноправный теме компонент, выражение той же идеи, того же образа, но в каком-то ином аспекте, при котором основная образная характеристика остается неизменной, а меняются только детали.

Вариант и строже и свободней вариации. Если ряд свободных вариаций может заключать в себе пьесы иного и даже контрастного характера, то ряд вариантов не выходит за пределы одного образа. Но, с другой стороны, степень изменения мелодии, гармонии, структуры, допустимая в вариантах, много больше, чем в строгих вариациях.

Лучший пример применения вариантного метода в классической музыке — «Рассвет на Москве-реке» Мусоргского, художественный смысл которого неоднозначен. С одной стороны, это музыкальная живопись — воспроизведение одного пейзажного образа в разных условиях

освещения. Но благодаря национальному колориту всех вариантов мелодии пейзажность образа становится поэтическим символом расцветающей России.

Самое существенное в методе, примененном в «Рассвете», — возможность показать образ в развитии через него самого, без сопоставления с окружающей средой, с другими образами.

Нет ничего удивительного в том, что Шостакович, с его умением пристально изучать одно явление действительности, анализировать посредством «луны времени» один образ, отдаст дань методу вариантного развития.

Кроме того, Шостакович вообще не любит точных повторений и в большинстве случаев видоизменяет проведения темы как при непосредственном повторении, так и на расстоянии (в репризе). Во многих случаях изменения бывают такого рода, что их нужно называть не вариациями, а вариантами. К числу вариантных изменений темы «на расстоянии» можно отнести четыре проведения главной партии первой части VII симфонии, о которых было сказано выше — эпическое, трагическое, лирико-философское и героическое.

Чрезвычайно интересное сочетание вариантных изменений как при непосредственном повторении частей темы, написанной в двухчастной форме, так и при проведении самой темы можно наблюдать во второй части III квартета Шостаковича¹. Такого рода вариантные повторы нередки в его музыке. Но наша цель — изучение ряда последовательных вариантных изменений, «вариантных цепей». В его симфониях и квартетах этот прием осуществляется в двух разновидностях — вариантное развитие индивидуализированной темы и вариантное развитие фигур общих форм движения.

Вариантное развитие индивидуализированной темы

Этот метод применяется Шостаковичем в некоторых частях цикла при изложении второй темы, контрастирую-

¹ См.: В. Бобровский. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича, стр. 116 и далее.

щей начальной. Контраст самой темы усиливается контрастом методов развития. Выразительное значение возникающей цепи вариантов различно в каждом отдельном случае и связано с контекстом, с идеей данной части и цикла в целом.

Наиболее интересные примеры встречаются во второй части и финале VII симфонии, первой части X симфонии, третьей части IX квартета.

При рассмотрении роли финала в VII симфонии было сказано несколько слов о второй теме — «сарабанде» (см. стр. 372).

Тема-сарабанда — своего рода памятник героям великой битвы — воплощает идею мужества, несокрушимости, она как величавый утес, штурмуемый бурными волнами океана, стоит непоколебимо. Возникает вольная аналогия — осаждаемая Невой фигура Медного всадника на гранитной глыбе.

Картина наводнения не была бы полной, если б не эти строки:

И обращен к нему спиною,
В непоколебимой вышине,
Над возмущенною Невою,
Сидит с простертою рукою
Гигант на бронзовом коне.

И, соответственно, картина битвы за Ленинград была бы неполной, если б не этот этически величавый образ, противопоставленный стихии борьбы.

И подобно тому как мы, изучая творение Фальконе, наслаждаясь его несравнимой красотой, обозревая его с разных точек, видим варианты одной и той же фигуры вставшего на дыбы гордого коня и величавого всадника с поднятой рукою, так и мы, слушая «сарабанду» из финала симфонии, словно созерцаем с разных точек «обозрения» один образ. И все время проникнуты чувством возвышенной торжественности, скорбного величия.

А достигается это методом вариантного развития, созданием цепи вариантов.

Вот начало этой цепи:

73 [179] Moderato

аккорды

f tenuto

речитатив

Восьмитактная тема, состоящая из двух сходных четырехтактов, заключает в себе два элемента — аккордовый и речитативный.

В первых проведениях оба элемента строго уравновешены и каждый из вариантов ясно отчленен от соседних, но по мере движения по цепи речитативные высказывания начинают преобладать над аккордами, уменьшается четкость разграничения, варианты начинают переходить друг в друга, местами нарушается строгая квадратность. В итоге аккорды в ритме сарабанды становятся фоном, а пальма первенства переходит к гибкой мелодии, выросшей из речитативного элемента и излагаемой кларнетом и далее флейтой. Создается эффект постепенного удаления от величавого памятника, когда его контуры начинают лишь смутно проглядывать сквозь дымку расстояния.

Итог развития — сильно преобразованная мелодия главной партии и завершение третьего раздела.

Выше было сказано, что вторая и третья части VII симфонии — две особого рода интермедии, в которых запечатлены образы того, во имя чего идет борьба. При этом в средних эпизодах обеих частей, как неизменное паноминание, выступает лик войны.

Крайние разделы второй части — Allegretto — сами по себе трехчастны. Обе их темы, хотя и существенно раз-

личны в жанровом отношении (первая тема претворяет танцевальные ритмы, вторая песенна по природе), но по своей идейно-образной сущности очень близки друг другу¹. Их тихое, затаенное звучание, несколько затуманенные очертания мелодий, покров таинственности передают мысли, созревающие как бы в потемках, мелькающие полустертые воспоминания. Их мягкость, простота, искренность говорят о задушевности, сокровенности.

В трехслойной фактуре второй темы, в самом характере музыки каждого слоя, в общем тонально-эмоциональном колорите есть что-то близкое теме главной партии «Неоконченной симфонии» Шуберта. Но наряду с этим оттенок здесь более трагичен (особенно в общей репризе), создается впечатление, будто в глубине бомбоубежища при мигающем свете копилки люди ведут беседу о важном, о значительном — о том, что наполняет душу скорбью и вместе с тем питает мужеством сердца людей в дни тяжелых испытаний.

Прихотливая, точно произносимая шепотом первая танцевальная тема развивается путем тематически концентрированного развертывания (см. тему-эмбрион, [74]) В противоположность ей вторая тема — элегическая песня гобоя — излагается методом вариантного развития, образуя типичную вариантную цепь. В отличие от предыдущего примера («сарабанды» в финале) здесь с самого начала грани между вариантами сглажены посредством наложения конца предыдущего варианта на начало последующего. Так возникает четыре варианта (первый — [76], второй — [77]; третий — [78]; четвертый — такт 4 после [79]). Их размеры не всегда одинаковы, их мелодико-тематические структуры тоже несходны, на всем лежит печать импровизационной нерегулированности. В этом сказывается воздействие метода тематически концентрированного развертывания.

В первом, начальном и самом простом варианте последовательно звучат три тематических элемента: а) терцо-

¹ Их близость подчеркивается и тональным единством.

вые «покачивания», б) первая волна с вершиной на звуке *as* и ее вариант, в) вторая волна с вершиной на звуке *cis*:



В дальнейших вариантах порядок следования тематических элементов свободно меняется, а в последнем возникают новые мелодические попевки, усложняется, полифонизируется фон.

В целом, несмотря на принципиальное равноправие вариантов, они выполняют различные функции: первый — экспозиционную, второй и третий — развивающую, последний — заключительную. Его отличие от остальных — и в большей протяженности, и в новых мелодических образованиях (намеков на темы-эмбрионы), и в новом тембре солирующего голоса (английского рожка), и в мажорном колорите первых тактов.

Влияние метода тематически концентрированного развертывания сказывается и на последующей связке, где появляется новый, освещенный неожиданной вспышкой чистого Es-dur'ного трезвучия вариант нисходящей мелодической линии — своего рода тема-эмбрион.

Описанные особенности строения вариантной цели далеко не случайны. Они вызваны всем образным строем музыки Allegretto — той дымкой приглушенности, о которой была речь.

Большую роль играет при этом повествовательный характер эпизода. Не случайно «рассказ Франчески» воплощен Чайковским сходным методом (речь идет о второй теме «рассказа»). Г. Орлов даже указывает на интонационную общность двух эпизодов¹.

Сопоставление двух образов из одной и той же симфонии очень поучительно, оно лишней раз убеждает в выразительности самой композиционной формы и методов, ее образующих.

Незыблемая твердость, монументальность и величие, с одной стороны, и задушевная мягкость, таинственная зыбкость — с другой. Резкие, четкие очертания, яркий дневной свет, с одной стороны, и затуманенные формы, неопределенность и сумрачность освещения — с другой. При одном в принципе методе создаются столь индивидуально различные, даже противоположные художественные явления.

Последний пример поучителен и в другом отношении — он демонстрирует влияние методов друг на друга как проявление одного из важнейших и кардинальных принципов формообразования.

По отношению к стилю Шостаковича этот принцип свидетельствует о том, что все основные методы тематического развития, используемые композитором, находятся в постоянном взаимодействии, благодаря чему количество индивидуальных структур оказывается очень большим, и наряду с типовыми, «тистыми» случаями встречается большое количество промежуточных, гибридных, единичных. В частности, метод вариантного развития в своем чистом виде, создающий описанные выше цепи, может быть лишь одним из компонентов целого.

Побочная партия первой части X симфонии Шостаковича — хороший образец такого случая. Ее мелодия точно вращается в каком-то заколдованном кругу. Образ неустанно преследующей навязчивой мысли особенно убедителен по контрасту с широтой эмоционального разлива главной партии. Шостакович находит при этом не только соответствующую тему, но и метод ее развития.

¹ Г. Орлов. Симфонии Шостаковича, стр. 169. О теме Чайковского см. также: Л. Мазель. О мелодии. М., 1952, стр. 264—267.

Начальные три варианта темы ($\boxed{17}$, $\boxed{18}$ и $\boxed{20}$) образуют первую часть крупной трехчастной композиции, а четвертый ($\boxed{24}$) — ее репризу.

Уже во втором варианте начальная тема продолжена методом тематически концентрированного развертывания с образованием темы-эмбриона:



Третий вариант, начавшись в тонально-гармоническом отношении по-новому¹, и развивается иначе, переходя на путь вариантного развертывания, так как в качестве тем-эмбрионов выступают варианты начальной фразы темы. Таким образом, возникшая цепь вариантов перерастает в середину трехчастной формы, в конце которой возникает новая тема-эмбрион ($\boxed{23}$):



Репризный вариант темы синтетичен — он вмещает в себя самые разные микроварианты, в том числе и вариант темы-эмбриона, отмеченной в примере 75.

Таков итог совместного действия двух методов тематического развития — особо организованная трехчастная форма как разорванная цепь, два конца которой соединены тематическим развертыванием.

Третья часть IX квартета Шостаковича выполняет в цикле функцию причудливо-гротескового скерцо.

Первая тема хотя несколько угловата, но изящна:

¹ Об этом см.: А. Должанский. Из наблюдений над стилем Шостаковича. В сб. «Черты стиля Шостаковича», стр. 77—78.

77 [25] Allegretto $\text{♩} = 138$



Вторая тема контрастирует первой своей нарочитой грубоватостью, первозданной примитивностью:

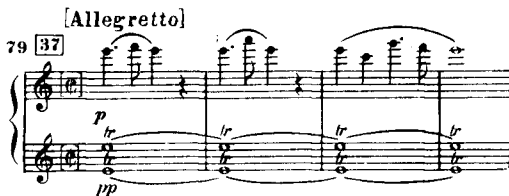
78 [29] [Allegretto]



Шостакович подвергает ее методу вариантного развития, создавая четыре варианта ([29], [30], [31], такт 5 после [32]), в каждом из которых значительно меняется

интервалика скачков, образующих мелодическую линию, придающих теме необузданно-дикий характер.

Далее начинается новый этап в ее развитии, близкий по методу разработочному разворачиванию ([33]), ведущему, как это обычно и бывает, к появлению новой, в данном случае благородной по своему облику темы, одной из лейттем квартета¹:



Но подобно тому как это было в побочной партии X симфонии, вариантная цепь, разорвавшись, возобновляется в [42] — звучат последние два варианта, ведущие к репризе первой темы. В итоге образуется концентрическая форма АВСВА, где А — первая тема — [25]; В — вторая тема и ее вариантное развитие, переходящее в разработочное разворачивание — [33]; С — третья тема — [37]; В — реприза второй темы — [42]; А — реприза первой темы — [47].

Сочетание вариантного развития и разработочного разворачивания вызваны энергией темы, желанием Шостаковича выделить ее, подчеркнуть ее контраст с двумя другими темами, более благородными по духу.

Вариантные цепи фигур общих форм движения

Музыкальный образ может быть воплощен не только посредством четко индивидуализированной темы, но и посредством комплекса фигур общих форм движения. Чаще

¹ Ее интонации заключены во второй теме.

всего это бывает при отображении стихийных сил, шумов природы, бурных порывов, мятежных взлетов.

Примером тому могут служить некоторые этюды Шопена, многие эпизоды бурь в операх и сходные моменты в симфонических поэмах.

Шостакович пользуется этим приемом тоже в аналогичных случаях, но вносит новое — воплощение злого, античеловеческого начала. Лучший пример тому — третья часть VIII симфонии (скерцо-токатта), где крайние разделы трехчастной композиции — варианты цепи. В их основе — комплекс фигур общих форм движения.

Первый компонент — непрерывное чередование пассажных фигур (у альтов), напоминающих формулу тектонического этюда или упражнения в духе знаменитого Ганона. Первый шестнадцатитакт (75) и образует то, что лишь условно можно назвать темой:

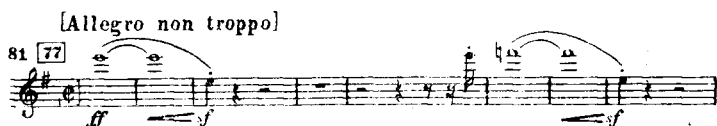
80 75 Allegro non troppo 2-152



В условиях общих форм движения, воплощающих резко очерченный образ, важна сама стихия движения, самый тип фигур и не столь уж важно точное значение мелодических интервалов и их направлений. Более того — точное их повторение не способно создать образ необузданных стихий, для которых как раз и характерны неожиданные повороты и кажущееся отсутствие логики.

Но в музыкальном воплощении такого рода образов всегда создается какая-то форма организации и возникает своего рода организованная неорганизованность, упорядоченная беспорядочность. Один из приемов — создание вариантов цепей, где каждое звено, не повторяя точно фигуры соседнего звена, воспроизводит самый принцип движения, самый характер основной его формулы.

Так поступает и Шостакович. Он повторяет начальный шестнадцатитакт ($\boxed{76}$), но с иными интервальными ходами. Здесь же возникает второй компонент — «удары» аккордов. В третьем варианте ($\boxed{77}$) появляется третий компонент — нисходящие ходы на октаву и пону (словно звук сирены или падающей авиабомбы). Это самый характерный из всех компонентов¹:



Было бы и трудно и очень скучно подробно, шаг за шагом проследживать развитие «событий» в этом уникальном образце. Важно отметить общее направление — постепенное нарастание силы, натиска, исчезновение граней между вариантами и превращение цепи в сложную нить пассажей, создающих необходимое в данном случае впечатление хаоса. И нисходящие возгласы и «удары» звучат все чаще, однако нарочито непериодично — Шостакович избегает какой-либо симметричности. Главную роль начинает играть инструментовка, включение все более мощных инструментов.

Однако, создав образ хаоса, грозного натиска диких механизированных сил, Шостакович придает ему в целом организованную форму трехчастной композиции.

В среднем разделе (от $\boxed{88}$) основная четырехзвучная фигура распадается на две фигуры по два звука, излагаемых посредством «переброски» от смычковых к духовым; далее ($\boxed{90}$) тип движения восстанавливается и «удары» повторяются с неизменной точностью в виде синкопы, что создает подход к динамизированной, но быстро угасающей репризе ($\boxed{94}$). Отказавшись от точной регламентации в

¹ Л. Мазель видит в этих ходах обостренную интонацию стога, вопля. См.: Л. Мазель. Симфонии Д. Д. Шостаковича. М., 1960, стр. 94.

деталей, Шостакович, тем не менее, пользуется методом вариантных цепей, внося в него ради большей яркости музыкального образа нарочитый беспорядок, как бы стирая все вехи.

В этом случае и анализ не должен быть детальным — важно указать общий принцип формообразования и обрисовать общие очертания пути движения выразительной формы.

Иначе использует Шостакович описанный прием в фугато из разработки первой части IV симфонии. Тема фугато ([63]) лишь условно может быть названа темой — это комплекс фигур общих форм движения, в интонационных оборотах которых запечатлен образ мрачной и злоеющей стихийной силы. Извилистая, змеевидная линия не создает ничего отчетливого. Вступающие голоса фугато — варианты начального комплекса, каждый из которых на слух почти неразличим. А между тем это все новые варианты с иным звукорядом, а отчасти и рисунком.

Приводим для сравнения начальные такты вариантов и их звукоряды в одной тональности:

82 Presto Начало „темы“ звукоряд

1 голос

2 голос (перетранспонировано)

3 голос (перетранспонировано)

4 голос (перетранспонировано)

Создавшийся вихрь в группе струнных производит незабываемое впечатление. Далее вовлекается в общее разрабаточное развитие весь оркестр. Цель, поставленная Шостаковичем, достигнута.

Стилистические корни метода вариантного развития. Вопросы структуры

Происхождение изучаемого нами метода очевидно — это народная музыка, куплетно-вариационная форма, особенная роль которой в русской музыке бесспорна.

Если варианты тем встречаются в музыке разных эпох¹, то вариантное развитие, ведущее к образованию цепи, впервые появляется в «Рассвете на Москве-реке» Мусоргского. Вплотную подошел к этому методу Чайковский во «Франческе да Римини». В этих случаях ясно выступают выразительные возможности вариантных цепей — живописность, повествовательность, лирико-эпический тип выразительности.

Шостакович пользуется приемом Мусоргского и пишет несколько прелюдий из цикла «24 прелюдии и фуги» ор. 87 в форме вариантных цепей. В своей чистой форме этот метод использован в эпических прелюдиях G-dur, Es-dur, E-dur. В основе каждой из них лежит тема, состоящая из двух контрастирующих элементов. Продвижение по вариантной цепи создает сквозное развитие средств выразительности, благодаря чему в крупном плане возникает непрерывное изменение образа.

В прелюдиях e-moll и g-moll данный метод используется более гибко, в сочетании с непрерывным развертыванием внутри темы, отдельные интонационные ячейки которой очень близки фигурам общих форм движения, но в своей совокупности образуют индивидуализированную тему. Обе прелюдии объединяет характер углубленной созерцательности.

Прелюдия D-dur — пейзажно-изобразительного характера — состоит из трех звеньев вариантной цепи и обра-

¹ В рондо Моцарта a-moll в коде звучит особый вариант темы рефрена, как бы подытоживающий путь его вариационного развития. В коде первой части XII сонаты Бетховена звучит новая мелодия, которую вполне можно понять также как сокращенный вариант темы, обобщающий путь вариационного развития. В репризе первой части квинтета с двумя альтами c-moll Моцарт создает новый вариант темы побочной партии. Так же он поступает и в некоторых оперных ариях, написанных в сонатной форме.

зует по фактурным признакам подобие простой трехчастной формы.

Здесь Шостакович обращается к композиционному методу, применявшемуся в песенно-романсовой лирике XIX века, в частности у Шуберта (например, в песнях «Липа», «У ручья», «Мельник и ручей»¹).

Однако более подробный анализ фортепианных произведений малой формы, целиком основанных на принципе вариантного развертывания, выходит за пределы темы данной статьи. Но поскольку применение изучаемого метода в рамках крупных циклических произведений — частое явление в современной музыке², опыт Шостаковича в разобранных частях симфоний и квартетов поучителен. Композитор использует эпические выразительные возможности вариантных цепей в VII симфонии, трактуя их в эпико-героическом аспекте.

Вместе с тем он придает данному методу новый драматический облик, создавая цепи из общих фигур движения. Здесь творческая специфика композитора выступает особенно ярко — фугато из IV симфонии в высшей степени типично для Шостаковича, оно сочетает элементы гротеска с самой острой драматической выразительностью,ходящей в скерцо-токате VIII симфонии до вершин трагизма.

Так, приняв от своих предшественников — Мусоргского и Чайковского — интересный творческий метод, Шостакович, воспроизводя образы современности, обогащает его выразительные возможности и значительно расширяет область его применения.

Каковы же структурные закономерности метода вариантного развития?

Прежде всего отметим его внешние признаки. Как называют приведенные примеры, при всех отличиях вариантов друг от друга их сближает ритмическое единство. Кроме того, при любых, даже самых значительных, изменениях остается неизменным общий мелодиче-

¹ Об этом очень обстоятельно и интересно пишет И. Лаврентьев в работе «Вариантность и варианты формы» (рукопись).

² Большую роль метод вариантного развития играет в эпическом по своей природе симфонизме Прокофьева.

ский рисунок, общий тип гармоний, общий тембровый облик, иными словами, общий характер изменяемых компонентов. В итоге в памяти слушателя остается определенное общее впечатление, вырисовывается обобщенный музыкальный образ, ряд частных значений которого и воплощается в вариантах. Изучаемый метод применяется при воплощении идейно-значительных, масштабных и драматургически важных образов.

Как показывает опыт, метод вариантного развития обычно используется Шостаковичем при изложении второй темы. Причину этой закономерности можно понять, исходя из следующего.

Чаще всего главные партии или первые темы, определяющие характер части цикла в целом, используют ту или иную форму непрерывного развертывания — тематически концентрированного в медленной музыке или разрабаточного развертывания в быстрой и динамической. Вторая тема или побочная партия контрастирует начальной многими элементами музыкальной выразительности, в том числе и методом развития. Отсюда и возникает возможность использования метода вариантного развития, создания вариантных цепей¹.

В результате вариантного развития возникают варианты цепи — так мы называли вытянутое в один ряд последование вариантов — $a_1, a_2, a_3, \dots a_n$. Грани между вариантами могут быть различны по четкости (это зависит от характера образа), а сам уровень цезурности оказывается важным выразительным и формообразующим фактором.

Сквозное развитие, постепенное уменьшение цезурности, типичное для вариантной цепи, — обычное для музыкальной формы движение от расчлененности к слитности. Возможен постепенный переход к иным методам развития — тематически концентрированному развертыванию (гобойная тема второй части VII симфонии), разрабаточному развертыванию (в третьей части IX квартета),

¹ Возможны, конечно, и другие приемы подчеркивания контраста, например сопоставление полифонического и гомофонного складов (V, VII, VIII симфонии).

вариантному развертыванию (побочная партия X симфонии).

Наконец, возможен временный разрыв цепи с переходом к новому методу развития (два последних вышеприведенных примера) и даже к новой теме (в IX квартете) с последующим возвратом к цепи, благодаря чему вариантная цепь становится компонентом более крупной формы — трехчастной (побочная партия X симфонии) или концентрической (третья часть IX квартета).

Сравнение всех разобранных примеров, их тонких индивидуальных отличий говорит о гибкости разбираемого метода, о больших его возможностях.

Заключение

Выше уже указывалось на взаимовлияние методов тематического развития в музыке Шостаковича. Возвращаясь к этой проблеме, укажем на связь двух рассмотренных методов.

При разработочном развертывании возникают репризные проведения начальной темы. Излагая этот тезис, мы уже отмечали, что по существу это варианты начальной темы, что видно из сравнения темы финала VII симфонии ($\boxed{152}$) и ее дальнейших сокращенныхведений ($\boxed{154}$, $\boxed{159}$). То же наблюдается и в финале V симфонии, во второй части VIII квартета. В последнем примере и новая вторгающаяся тема D — (e)S — C — H звучит в разных вариантах. Фигуры общих форм движения, также принимая самый различный облик, образуют микровариантные цепи.

Таким образом, метод разработочного развертывания включает в себе элементы метода вариантного развития. Последний проникает и в тематически концентрированное развертывание, создавая особую его разновидность — вариантное развертывание. Особо выразительный пример этого метода — главная партия Largo VI симфонии, где в непрерывном, широчайшем по протяженности развертывании функции тем-эмбрионов выполняют вариантные проведения основной темы.

Обнаруживаемые связи методов тематического развития не случайны: тематически концентрированное развертывание, вариантное развертывание, разработочное развертывание, вариантное развитие и всевозможные формы их сочетания и взаимодействия¹ — разновидности единого «сверхметода», общего принципа долгого пребывания в сфере одного емкого, сложного по своему «составу» образа, воплощение его изменчивости при сохранении сущности. В его основе лежит диалектическое единство противоположности между целостностью образа и множественностью форм его проявления. Вместе с тем возникновение данного «сверхметода» объясняется сложностью и многосоставностью музыкальных образов, воплощенных Шостаковичем. Они новы по существу. При всем богатстве и глубине образов, свойственных музыке XIX века (и у тех композиторов начала XX века, которые тесно связаны с предыдущей эпохой), они, однако, были не столь многообъемны, не столь сложны по своему «составу», заключали меньше противоположных компонентов, не требовали столь долгого раскрытия.

Природа этих свойств музыки Шостаковича — в явлениях самой действительности, также более сложных, более многосоставных, более масштабных и грандиозных.

А глубинная связь творчества композитора с традициями классиков, преемственность с музыкальными нормами предшествующих эпох дает ему в руки разные приемы для воплощения новых задач. Один из них — метод длительного развертывания, присущий старым мастерам, умевшим, по словам Н. А. Римского-Корсакова, выдерживать одно настроение² (иными словами — один образ), другой — искусство русской протяжной народной песни, для которой свойственно как длительное развертывание внутри куплета, длительное «изживание» образа, так и его дальнейшее развитие в куплетных вариантах.

Благодаря этому осуществляется единство новаторства и традиций в методах тематического развития Шостаковича.

¹ Их детальное изучение — одна из задач исследования «Тематизм и формы его развития в творчестве Шостаковича», над которым работает автор этой статьи.

² См.: сб. «Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания В. Ястребцева», т. 1. Л., 1958, стр. 53.

А. Должанский

АЛЕКСАНДРИЙСКИЙ ПЕНТАХОРД В МУЗЫКЕ Д. ШОСТАКОВИЧА*

Думается, что одной из особенностей ладовой основы сочинений Шостаковича является образование в них «александрийского¹ пентахорда» или, менее точно, «александрийской квинты», то есть шестизвуковых пятиступенных ладов, построенных в пределах чистой квинты.

Лады эти составили существенное явление в музыке Шостаковича и прошли уже некоторый путь эволюции.

Появившись более тридцати лет назад (впервые, по-видимому, в опере «Леди Макбет Мценского уезда»), в основной, симметричной своей разновидности александрийский пентахорд до сих пор не подвергся научному исследованию.

Ниже делается посильная попытка первоначального изучения симметричного александрийского пентахорда в сочинениях Шостаковича.

Александрийские пентахорды

В диатоническом звукоряде в пределах трех с половиной тонов образуется пять звуков различных ступеней объемом в чистую квинту.

Расширение звукоряда в пределах трех с половиной тонов до шести звуков, и следовательно пяти промежутков², допускает ряд вариантов.

* Публикуемая статья является последней, подписанной к печати работой выдающегося советского музыковеда А. Н. Должанского, безвременно скончавшегося 21 сентября 1966 года.

¹ Название а л е к с а н д р и й с к и й — условное, избрано как удобное в сочетании с принятыми в музыкознании названиями — ионийский, дорийский, фригийский и т. д.

² П р о м е ж у т о к — количество тонов между двумя звуками определенной высоты, вне зависимости от количества ступеней (в отличие от интервала).

Прежде всего это касается высотного строения таких звукорядов. Так, промежутки в них не могут быть только полутонами, ибо пять полутонов в сумме дадут лишь два с половиной тона (вместо требуемых трех с половиной).

Поэтому шестизвуковые звукоряды в пределах трех с половиной тонов должны состоять: а) из четырех полутонов ($\text{п} \times 4$) и одного полуторатона (р) или б) из трех полутонов ($\text{п} \times 3$) и двух тонов ($\text{т} \times 2$). Здесь п обозначает полутон, т — тон, р — полуторатон.

Если отбросить звукоряды с полуторатонавыми промежутками между соседними звуками, а остановиться только на тех, которые состоят из трех полутонов и двух тонов, то окажется нетрудно установить, что здесь возможны десять случаев:

- | | |
|---------------|----------------|
| (1) т т п п п | (6) п т п т п |
| (2) т п т п п | (7) п т п п т |
| (3) т п п т п | (8) п п т т п |
| (4) т п п п т | (9) п п т п т |
| (5) п т т п п | (10) п п п т т |

Формулы эти определяют лишь акустические, а не музыкальные свойства звукорядов. Каждая из них, имея одно акустическое значение, может иметь несколько (и притом много) музыкальных значений, теоретически — огромное количество.

Для того чтобы придать им музыкальное значение, каждую из этих формул нужно осуществить между звуками, имеющими определенное название, то есть между ступенями.

Если ограничиться несколькими условиями — тем, что образованные по этим формулам музыкальные звукоряды

1) строятся в объеме тонической чистой квинты (в тональности С в пределах квинты $\text{с} - \text{g}$),

2) являются расширенными пентахордами, то есть состоят из звуков пяти ступеней (c d e f g), из которых

3) четыре представлены в одном виде каждая, а

4) одна представлена в двух видах, то есть является раздвоенной¹,

то, в зависимости от того, какая именно ступень (I, II, III, IV или V) будет раздвояна, на основе каждой из этих

¹ Термин В. Бобровского.

десяти формул возможно образование пяти энгармонически равных музыкальных звукорядов (александрийских пентахордов) различного ладового значения. А всего приведенные 10 акустических формул, при соблюдении перечисленных выше четырех условий, могут явиться основанием пятидесяти музыкальных звукорядов (пятидесяти александрийских пентахордов).

Если каждый из них рассматривать как нижний пентахорд лада, то, естественно, окажется, что все они получили пока различное применение в художественной практике, одни — большее, другие — меньшее, кто какое именно — наукой пока не установлено. Обычно здесь ограничиваются общим представлением на основе приблизительных наблюдений. Однако наблюдения эти не всегда оказываются верны.

Например, вторая формула (т п т п п) может иметь следующие пять музыкальных воплощений на основе принятых условий:

- | | | | | | |
|------|--------------|---------|-----|---|-------------------------|
| 1. с | cis \sharp | dis eis | fis | g | (раздвоена I ступень) |
| 2. с | d | dis eis | fis | g | (раздвоена II ступень) |
| 3. с | d | es eis | fis | g | (раздвоена III ступень) |
| 4. с | d | es f | fis | g | (раздвоена IV ступень) |
| 5. с | d | es f | ges | g | (раздвоена V ступень) |



На первый взгляд применим здесь только четвертый звукоряд, образующий нижний пентахорд минора, содержащий кроме IV натуральной также IV повышенную ступень. Примеры использования такого звукоряда не

нужны, так как они бесчисленны и у каждого музыканта постоянно на слуху.

С другой стороны, весьма вычурным и вряд ли реально применимым к музыке покажется, например, третий звукоряд (*c d e s e i s f i s g*), содержащий в минорном пентахорде дважды повышенную терцию!

Тем не менее такой александрийский пентахорд (в тональности а-молл) встречается у Шопена:



Cisis — обозначение Шопена. Обозначение этого звука нотой *d* для всякого музыканта было бы бессмысленно, резало бы не только глаз, но и слух (при исполнении на нетемперированном инструменте), тогда как *cisis* соответствует музыкальному смыслу мелодического оборота.

Из этого следует сделать хотя бы один вывод: оценка александрийских пентахордов (как, впрочем, и любых других элементов музыкального языка) требует непредвзятого подхода, и прежде всего опоры на художественный опыт.

С другой стороны, возможно и необходимо «навстречу» такому аналитическому подходу чисто теоретически изучать закономерности каждой из пятидесяти разновидностей александрийского пентахорда.

Александрийские пентахорды Шостаковича

В творчестве Шостаковича встречаются александрийские пентахорды (АП) различного строения. Но чаще и, главное, характернее всего — александрийский пентахорд, построенный по шестой из приведенных формул (п т п т п),

почему его можно считать основным и обозначать не БАП, а просто АП.

Формула эта примечательна во многих отношениях.

Она симметрична и поэтому, как будет видно ниже, допускает возникновение на ее основе энгармонически равных гармонически противоположных ладов, а также самопротивоположного мажоро-минорного лада, так как содержит полуторатоновый и двухтоновый промежутки от тоники вверх.

И в результате пять образованных на ее основе различных энгармонически равных александрийских пентакордов образуют весьма стройную систему.

В зависимости от раздвоения той или иной ступени, в тональности с могут быть построены следующие разновидности этого александрийского пентакорда:

- | | | | | | | |
|------|-----|-----|-----|-----|---|----------|
| 1. c | cis | dis | e | fis | g | (АП I) |
| 2. c | des | dis | e | fis | g | (АП II). |
| 3. c | des | es | e | fis | g | (АП III) |
| 4. c | des | es | fes | fis | g | (АП IV) |
| 5. c | des | es | fes | ges | g | (АП V) |

85

П Т П Т П

АП I

АП II

АП III

АП IV

АП V

Здесь номер (римская цифра) каждого АП одновременно является номером раздвоенной в данном звукоряде ступени (то есть в первом звукоряде раздвоена первая ступень, во втором — вторая и т. д.).

Пять приведенных звукорядов образуют три пары гармонически противоположных¹ ладов:

первый АП (трижды повышенный мажор) гармонически противоположен пятому АП (трижды пониженному минору);

второй АП (лидийский повышенно-пониженный, родственный трижды альтерированному мажору) гармонически противоположен четвертому АП (фригийский пониженно-повышенный, родственный трижды альтерированному минору);

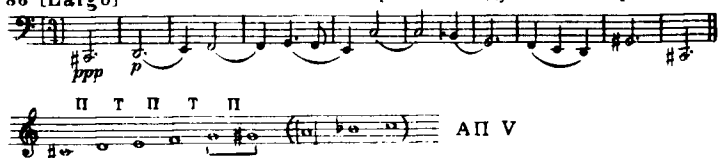
третий АП (повышенно-пониженный мажоро-минор) гармонически самопротивоположен, то есть противоположен сам себе.

В музыке Шостаковича нашли себе применение почти все эти разновидности, конечно в разной мере, но на длительном протяжении его творческого пути.

Например, на основе пятой разновидности александрийского пентахорда (АПV) построена тема пассакалии из «Леди Макбет Мценского уезда».

86 [Largo]

„Леди Макбет Мценского уезда“;
антракт между IV и V картинами



По-видимому, это было первое «принципиальное» применение Шостаковичем александрийского пентахорда.

Четвертая разновидность александрийского пентахорда (АПIV), также минорная, несколько раз встречается в вокальном цикле «Из еврейской народной поэзии»:

¹ Теория гармонической противоположности ладов изложена в статье: А. Должанский. О ладовой основе сочинений Шостаковича («Советская музыка», 1947, № 4. Перепечатана в сб. «Черты стиля Д. Шостаковича». М., 1962).

87^а Andante

„Из еврейской народной поэзии“
Колыбельная



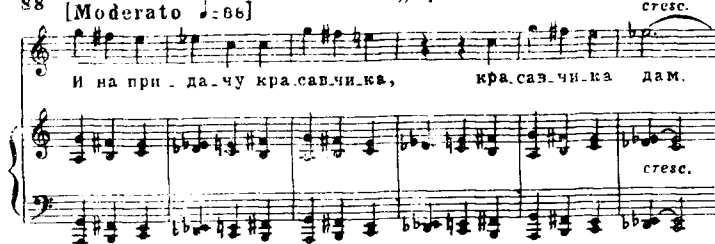
6 Allegretto $\text{♩} = 92$ „Предостережение“



Третья разновидность александрийского пентахорда (АIII), мажоро-минорная, встречается сравнительно редко.

88 [Moderato $\text{♩} = 66$]

„Из еврейской народной поэзии“
„Брошенный отец“

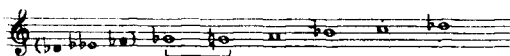


Весьма примечательно использование первого (повышенного мажорного) александрийского пентахорда (АП).

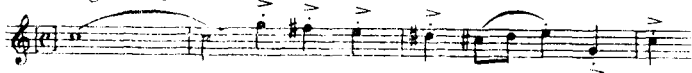
89^a

97

VIII симфония, III ч.

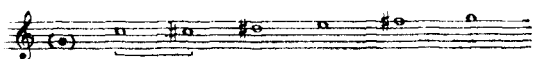


6 [Allegretto] Концерт для виолончели с оркестром, I ч.



Здесь обращает на себя внимание сходство этого оборота с одной из фраз в опере «Дуэнья» Прокофьева:

90



Несравненно большее значение в музыке Шостаковича имеет гармонически противоположный этому ладу трижды пониженный минор с раздвоенной пятой ступенью (АПV).

Каждый из этих двух ладов (АIII и АPV) представляет обострения лидийского или фригийского звукорядов и отличается мелодической однонаправленностью — вверх или вниз.

Возможно, поэтому именно указанная пара мажорной и минорной разновидностей александрийской квинты является основной и наиболее распространенной.

Особое значение имеет «беспарная» третья разновидность александрийского пентахорда, содержащая третью раздвоенную ступень (АPIII).

Этот лад не имеет пары, так как является гармонически самопротивоположным, мажоро-минорным.

Так же как лады второй пары александрийских пентахордов (с раздвоенными второй или четвертой ступенями), он является мелодически разнонаправленным (то есть направленным и вверх и вниз), однако уравновешенным, без преобладания тяготений вверх или вниз, то есть представителем ладов «дорийской организации»¹ среди александрийских пентахордов.

В музыке Шостаковича он встречается несколько неожиданно, реже других разновидностей александрийского пентахорда (см. пример 88).

Раздвоение ступеней

В разновидностях александрийского пентахорда происходит раздвоение ступеней на расстоянии полутона или целого тона.

На целый тон (дважды увеличенную приму) раздваиваются неустойчивые ступени (II и IV), отчего обе разновидности их оказываются независимы одна от другой и приобретают самостоятельное значение каждая.

¹ К ладам «дорийской организации» (мелодически разнонаправленным) предлагается относить прежде всего дорийский, а также мелодический минор, «фригийский мелодический», полный мажоро-минор и др.

Это их отличает от альтерированных ладов, в которых одна из раздвоенных ступеней имеет значение самостоятельной, основной, а другая — зависимой, производной, обостряющей тяготение основной ступени.

На полтона (увеличенную приму) раздваиваются гармонически устойчивые ступени, входящие в состав тонического трезвучия (I, III и V), поэтому переход от одной из них к другой, не создавая модуляции, в то же время не вызывает характера ладовой альтерации, то есть обострения тяготения неустойчивой ступени в устойчивую.

В результате во всех разновидностях александрийского пентахорда каждая ступень имеет самостоятельное, независимое от других ступеней ладовое значение.

Неполный александрийский пентахорд

Условно можно считать, что наряду с обычным встречается и неполный александрийский пентахорд, использующий не весь звукоряд александрийского пентахорда, а только часть его. Неполный александрийский пентахорд относится к полному, как пентатоника к диатонике.

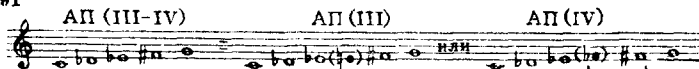
К неполным александрийским пентахордам прежде всего относятся пятизвучковые пентахорды, состоящие из звуков александрийского пентахорда.

Например, можно представить, что пентахорд *c des es fis g* образовался из александрийского пентахорда третьей или четвертой разновидности —

c des es fes fis g (АП IV)
c des es e fis g (АП III) или

путем исключения третьей высокой или четвертой низкой ступени — звука *e* или *fes*.

91



В результате одна из раздвоенных ступеней перестала быть раздвоенной, а весь ладозвукоряд из расширенного¹ превратился в разноступенный²:

„Из еврейской народной поэзии“.
Песня девушки

92 [Allegretto] *mf* *dim.*

Ой, лю - лю, лю - лю, лю - лю!

- АП (III-IV)

Если и из других разновидностей александрийского пентахорда исключить одну из раздвоенных ступеней, то получится шесть различных неполных александрийских пентахордов.

В каждом из них окажется пять ступеней (I, II, III, IV, V) с различным соотношением интервалов (различным качеством секунд) между ними:

—	б	м	б	м
ув	—	м	б	м
м	ув	—	б	м
м	б	ув	—	м
м	б	м	ув	—
м	б	м	б	—

Все они образуют три пары гармонически противоположных ладов:

¹ Расширенный — содержащий одну или несколько ступеней в двух видах.

² Разноступенный — содержащий каждую ступень в одном виде.

локрийский повышенный (1) — локрийский пониженный (6)
 лидийский повышенный (2) — фригийский пониженный (5)
 лидийский пониженный (3) — фригийский повышенный (4)



Все приведенные разновидности содержат столько же ступеней, сколько и александрийский пентахорд (пять), но имеют на один звук меньше. Первая же пара неполных александрийских пентахордов отличается еще и тем, что объем их равен квинте не чистой (три с половиной тона), а уменьшенной (три тона).

В отличие от этой пары и от полных александрийских пентахордов, во всех других неполных александрийских пентахордах встречается увеличенная секунда в качестве первого, второго, третьего или четвертого интервала:

ув	м	б	м
м	ув	б	м
м	б	ув	м
м	б	м	ув

Именно эти разновидности неполных александрийских пентахордов представляются наиболее характерными для них:

94a [Allegretto] Песня девушки

pp *accelerando al fine*

жна!

pp

АП (II-III)

6 [Allegretto] Трио, IV ч.

8

espress.

8

АП (III-IV)

V симфония, I ч.

в

уп.

АП (IV-V)

Разновидности неполных александрийских пентахордов можно найти в музыке не только Шостаковича, но и других авторов, в том числе и несовременных.

Александрийский пентахорд
и «гамма Римского-Корсакова»

Лады и мелодические обороты, основанные на чередовании промежутков величиной в тон и полутон («гамма Римского-Корсакова»), следует различать по крайней мере в трех отношениях:

с какого промежутка они начинаются (тона или полутона);

какое функциональное значение имеет их нижний (начальный) звук;

какой диапазон они охватывают.

Если учесть эти признаки, станут ясны различия между александрийским пентахордом и гаммой Римского-Корсакова в каждом отдельном случае (например, в опере «Садко»).

Гамма Римского-Корсакова охватывает шесть тонов, то есть энгармоническую октаву (на самом деле — уменьшенную нону), образуя замкнутую («зачарованную», «заколдованную») систему картинного статического значения. Вся она опирается на один аккорд (уменьшенный септаккорд), заполняемый проходящими нотами.

Возникает эффект застылости:

95 [Andantino]



Шостакович же ограничивается движением по такому звукоряду в пределах трех с половиной тонов, то есть чистой квинты, с опорой на многие гармонии и на различные энгармонически равные лады.

Гамма Римского-Корсакова допускает две разновидности. Отличаются они тем, что у одной из них нижний промежуток образует полутон, а у другой — тон:



В опере «Садко» гамма Римского-Корсакова всякий раз имеет внизу целый тон. У Шостаковича же этот звукоряд начинается всегда с полутона.

Огромная разница заключается здесь в том, что такой звукоряд, начатый с целого тона, содержит от нижнего звука промежутки в полтора, два с половиной, три и четыре тона, то есть способен образовать от этого звука только малую терцию, уменьшенную или увеличенную квинты, а в сумме уменьшенное трезвучие. Тогда как звукоряд Шостаковича, начатый не с целого тона, а с полутона, содержит от нижнего звука промежутки объемом в полтора, два, три и три с половиной тона, способные образовать малую и большую терции, уменьшенную и чистую квинты, а в сумме не только уменьшенное, но также (что очень важно!) мажорное и минорное трезвучия.

У Римского-Корсакова: т п т п т (п т п)

У Шостаковича: п т п т п.

По-видимому, поэтому Римский-Корсаков в «Садко» основывает свою гамму на доминанте, то есть придает ей ладово неустойчивое значение:



Шостакович же отрезок этой гаммы в пределах трех с половиной тонов кладет в основу тональности в качестве ее нижней квинты тонического значения.

Именно поэтому Шостакович не нуждается в октавном объеме этого звукоряда, а ограничивается его отрезком в пределах квинты. Продолжение же его он варьирует по-разному.

При этом изредка у него встречается использование звукоряда полутон — тон (точно или не совсем точно) на протяжении шести тонов, например в X симфонии (конец первой части — 59 — 70), в XII симфонии (стр. 11, 2).

98 [Allegro] XII симфония, I ч.

П Т П Т П Т П Т П Т
М Б М Б М Б М

Примечательно, что движение здесь записано автором в пределах уменьшенной ноты (fis — ges), а не чистой октавы.

Статическое, застывшее значение гаммы тон — полутон у Римского-Корсакова придает составляющим ее звукам эгармонически безразличное одноладовое значение, тогда как тоническое положение шестизвучного александрийского пентахорда в музыке Шостаковича вызывает его тончайшую ладовую дифференциацию, проявляющуюся в пяти различных эгармонически равных ладах.

Александрийский декахорд

Лады александрийского пентахорда обычно являются основой тематизма. А так как темы Шостаковича часто строятся на звукорядах небольшого объема, то зачастую лады александрийского пентахорда бывают неполноступенными¹ и ограничиваются самим пентахордом (без

¹ Неполноступенный — содержащий менее семи ступеней.

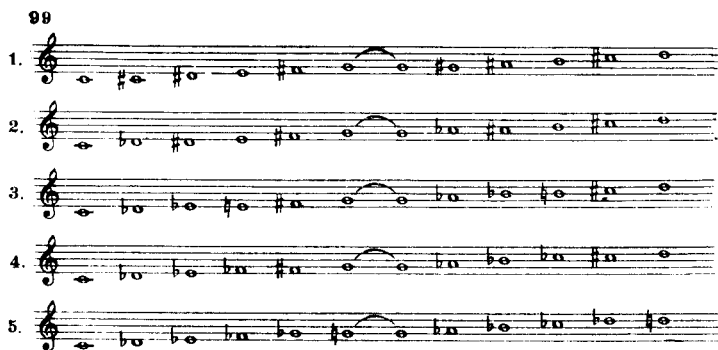
VI, VII и VIII ступеней). Верхний тетрахорд (или пентахорд) в них отсутствует или представлен отдельными звуками. Поэтому закономерности его строения прослеживаются труднее.

Все же некоторые теоретические предположения можно высказать и здесь.

Основное из них заключается в том, что верхний тетрахорд необязательно склонен продолжать гамму Римского-Корсакова нижнего пентахорда. Напротив. Часто верхний тетрахорд представляет «квинтовый ответ», «квинтовое отражение» нижнего пентахорда, то есть звуки его находятся на расстоянии чистых квинт от звуков александрийского нижнего пентахорда¹.

Образуется «александрийский декахорд» (АД).

Таким образом, в зависимости от разновидности основного (нижнего) александрийского пентахорда возможны и несколько разновидностей его верхнего пентахорда:



Из этой таблицы видно, что доведение верхнего пентахорда до последнего звука (*d*) создает замкнутый ладовзвукоряд (декахорд), внутренне уравновешенный, подобно ладовзвукорядам семиступенных ладов.

¹ Не от того ли пониженный фригийский в музыке Шостаковича чаще бывает не просто пониженным, а дважды пониженным, содержащим не только низкую (пониженную) четвертую, но и падающую от нее на расстоянии чистой квинты низкую (пониженную) восьмую ступени?

Ограничение же верхнего пентахорда четырьмя ступенями (кончая ступенью *c* без *d*) в первых четырех случаях образует звукоряд в пределах увеличенной октавы (*c — cis*), то есть обладающий потенцией расширения, мелодически разомкнутый.

В пятом случае (кончая звукоступенью *ces*, без *des* и *d*) образуется ладозвукоряд в пределах уменьшенной октавы (*c — ces*), то есть обладающий потенцией сужения, мелодически замкнутый, без ладово-регистрового противоречия.

Именно такой звукоряд имеет, по-видимому, преобладающее значение для музыки Шостаковича.

100



Об александрийском пентахорде в модуляции

Распространение александрийского пентахорда посредством прибавления сверху не тетрахорда, а пентахорда и доведение его до александрийского декахорда имеет теоретическое значение и для изучения некоторых особенностей модуляции.

Если взять акустический звукоряд александрийского декахорда (п т п т п т п т п), то можно заметить, что каждые шесть соседних звуков в нем дают основание для александрийского пентахорда того или иного строения, а всего может образоваться пять александрийских звукорядов различного строения из десяти возможных (см. стр. 415).

Легко заметить, что сюда входят звукоряды, не содержащие двух целых тонов или трех полутонов подряд. В их числе один собственно александрийский пентахорд (самый верхний или самый нижний, исходный), то есть симметричная его разновидность (в которой нет также и двух полутонов подряд) и четыре разновидности, в которых два полутона подряд находятся в разных местах звукоряда:



Кроме различия во внутреннем строении, эти четыре пентахорда различаются своим положением относительно основного (нижнего) александрийского пентахорда, что имеет значение уже для модуляционной связи между ними.

Так как (что было указано выше) в музыке Шостаковича лад часто ограничивается нижним пентахордом (особенно в тематических образованиях), то есть собственно александрийской квинтой, то выход за его пределы оказывается или доведением его до полноступенного (семиступенного) звукоряда, или модуляцией, что случается не реже. В этом случае часто происходит модуляция из одного александрийского пентахорда в другой. При этом родство таких пентахордов определяется прежде всего принадлежностью к одному декахорду.

Образуется ряд параллельных пентахордов.

Из пяти параллельных александрийских пентахордов, основанных на одном декахорде, степень близости определяется тем, сколько те или иные два пентахорда имеют общих тонов.

К исходному александрийскому пентахорду, от которого построен александрийский декахорд, наиболее родственным окажется следующий (второй), отстоящий от исходного на секунду выше.

Сам по себе он имеет строение эолийского (минорного) альтерированного пентахорда с раздвоенной IV ступенью — натуральной и повышенной.

Однако если из александрийского пентахорда ближе всего оказывается модуляция (чаще — отклонение) в альтерированный минор тональности на полтона вверх, то и обратно — из альтерированного минора весьма близкой оказывается модуляция в александрийский пентахорд тональности на полтона вниз. При этом образуется пятая разновидность александрийского пентахорда (АПV):



Такая модуляция «связывает» в александрийский пентахорд ладовзукоряд главной тональности от вводного тона (VII⁶) до четвертой повышенной ступени (+IV) включительно.

Образуется интервал чистой квинты, приобретающей оттенок устойчивости, то есть побочной тональности в строе александрийского пентахорда.

Еще один пример:



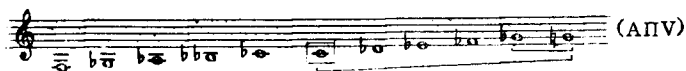
Четвертая повышенная ступень теряет свое собственное субдоминантовое значение, то есть усиленное тяготение вверх, и в главной тональности приобретает оттенок пятой низкой ступени (локрийской доминанты), как иногда ее обозначает и автор.

О гипозвукоряде

Гипозвукоряд, то есть звукоряд, образованный из ступеней, лежащих ниже александрийского пентахорда, так же как и верхний тетрапентахорд его, бывает различным и пока, по-видимому, не поддается точной систематизации.

Здесь важно обратить внимание лишь на некоторые закономерности.

Теоретическое построение его вниз в виде ряда чистых квинт от самого александрийского пентакорда довело бы его до субдоминанты, включило бы тритон от тоники, но исключило бы «чистую» (отстоящую на чистую кварту) доминанту:



Тритон снизу встречается в музыке Шостаковича в «литавровых» ходах (имеющих значение «тоника — нетоника»):



Все же и в таких ходах композитор часто обращается к чистой кварте (то есть к доминанте «мажоро-минорной»), даже тогда, когда основной пентахорд лада содержит доминанту локрийскую:

106 [Allegretto] Детская тетрадь „Заводная кукла“

п т п п п 5 АП V

В мелодическом же плане, как звук, постепенно движущийся в тонике, гиподоминанта применяется также чистая или уменьшенная, обостряющая это движение (в тональности *c* — звук *gis*).

Вообще, гипозвукам, гипоступеням в мелодике Шостаковича часто бывает свойственно приближение к находящейся выше их тонике, чтобы они «не унали» и не разорвали мелодической связности всего ладовзвукоряда.

О путях образования александрийского пентахорда

Грубо говоря, лад может возникнуть как результат сцепления мотивов.

Соотношение процессов образования лада на основе обобщения мелодических оборотов и построений, с одной стороны, и возникновение мелодических закономерностей на определенной ранее сложившейся ладовой основе — с другой, представляет собой единство.

Если своим возникновением лад обязан мелодике, то в свою очередь, раз возникнув, он сам начинает влиять на мелодические образования.

Поэтому, рассматривая связь между мелодическими оборотами и ладовыми закономерностями вне истории их возникновения, трудно или даже невозможно бывает определить характер их взаимодействия, субъект и объект влияния. Решить здесь может только изучение истории процесса.

Однако и без такого изучения представляется целесообразным предварительно в теоретическом плане установить некоторые связи между указанными выше явлениями.

Так, например, две разновидности александрийского пентахорда (первая и пятая) содержат чистые кварту и квинту в малосекундовом соотношении:

107



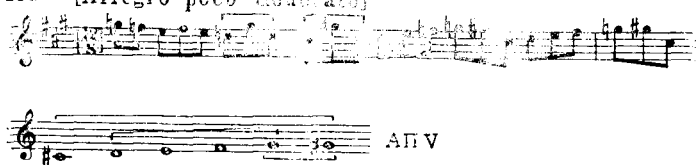
Не выясняя, как сказано выше, обусловленности в данном случае одного другим, можно сказать, что мотивы, основанные на этом соотношении интервалов, составляют заметный элемент мелодики Шостаковича.

К этому следует добавить, что мотивы эти не затрагивают третьих ступеней лада, то есть сами по себе нейтральны к его наклонению и указывают на него лишь косвенно. В этом — своеобразная тонкость подобных оборотов:

108

[Allegro poco moderato]

Прелюдия A-dur



В последнем примере ладовое наклонение определено до появления рассматриваемой интонации.

И здесь следует также обратить внимание на то, что в этом такте квинта содержит не шесть звуков, а семь, шесть из которых образуют симметричную александрийскую квинту, то есть происходит расширение александрийского пентахорда.

Такой же расширенный александрийский пентахорд встречается и в других случаях.

**О расширении
александрийского пентакорда**

Расширенным александрийским пентакордом можно считать звукоряд в пределах чистой квинты, содержащей не менее семи звуков, шесть из которых образуют александрийский пентакорд:



В приведенном примере александрийский пентакорд пятой разновидности (АПV) — *h — c — d — es — f — fis* — расширен звуком *cis* (большой секундой).

В данном случае звук этот оказывается или на слабой доле как проходящий (в партии виолончелей и контрабасов), или в полутоновых пассажах (у солирующей виолончели), так что звуки александрийского пентакорда оказываются ясно очерчены.

При повторении этой фразы фаготом он несколько расширяется, появляется верхний тетракорд, до того частично содержавшийся лишь у валторны. Возникает полиладовость (*fis — g — as* — у валторны, *fis — g — a — b* у фагота). Самостоятельность обеих линий подчеркнута (как и прежде) ритмической независимостью их:



Особенно замкнуто и «сформулированно» звучит первое проведение, объединенный звукоряд которого (соединяю-

ний партии басов, валторны и виолончели) образует девятизвучковой семиступенный лад с расширенным александрийским пентахордом в центре: $ais - H - c - cis - d - es - f - Fis - g$.

В следующем отрывке (начало медленной части IX симфонии) мелодия включает в себя все восемь звуков полутонового звукоряда нижнего пентахорда h -moll:



В отмеченных же оборотах александрийский пентахорд слышится как остов мелодического движения.

Затем образуется движение по «замкнутому кругу» политонического увеличенного лада ($h - g - dis$) на основе тональности h :



После чего возвращается измененная начальная мелодия. II в ней «сквозит» александрийский пентахорд. Примечательно, что в заключении ее появляется не «александрийская» малая секунда, а «эолийская» большая (cis , а не c).

Такого рода «ладовые отклонения» встречаются в тематизме Шостаковича очень часто именно в кадансе, подчеркивая завершение построения.

Здесь возникает некоторая аналогия с различными кадансовыми средствами в других ладовых системах: кадансовым квартсекстаккордом в гармонических ладах мажор-минорной системы, а еще более — с вводным тоном в мелодических диатонических ладах.

Высказанное выше соображение об александрийском пентахорде как основе тематической мелодии подтверждается в конце части: когда мелодия замирает на доминанте, постепенно освобождаясь от обвивающих ее звуков, александрийский пентахорд еще более вырисовывается как ее остов:

Adagio

113

Верхний
голос

Средний
голос

Бас

Сумма
голосов

В обоих примерах расширения александрийского пентахорда (из виолончельного концерта и IX симфонии), особенно же в первом, видно, как смешение различных энгармонически равных ладов ведет к их приравнению, то есть к образованию единого, энгармонического александрийского гексахорда, в котором каждый звук не может быть обозначен ступенями нашей системы.

Начинается выход из диатоники и образование новой диатоники, то есть основного звукоряда простых названий ладового строения, чем наша (семиступенная) диатоника.

К вопросу об образовании двенадцатизвуковых систем

В наше время высказывается много теоретических соображений об образовании двенадцатизвуковых систем, которые иногда именуются двенадцатиступенными.

Не следует смешивать эти два понятия.

Двенадцатизвуковые системы существовали и раньше. Например, европейская двенадцатизвуковая октавная система существует давно, но как система семиступенная.

Система эта благодаря альтерации и энгармонизму включает в пределах октавы гораздо больше, чем двенадцать логически разных звукоступеней, то есть звуков, имеющих определенное название и уточненную знаком альтерации высоту¹.

Всякая модуляция из какой-либо двенадцатизвуковой тональности (например, из полного альтерированного минора) с появлением другого полного альтерированного лада влечет за собой появление также и новых звукоступеней.

Например, модуляция из *a-moll* полного альтерированного, содержащего все двенадцать звуков в определенном обозначении (то есть 12 звукоступеней), в *C-dur* гармонический повлечет за собой появление звукоступени *as*, отсутствующей в *a-moll*. Хотя звукоступень эта энгармонически равна *gis*, но отличается от него совершенно

¹ Понятие звукоступени предлагается здесь впервые.

другими музыкально-логическими связями (тяготениями) и является поэтому не повторением, а новым для а-moll звуком совсем другого направления и силы.

О классификации музыкальных систем

Всякая музыкальная система может быть: 1) безальтерационной или 2) альтерационной.

В безальтерационной системе каждый звук определенной высоты имеет отдельное название. Изменение высоты звука влечет за собой и изменение названия. И наоборот: изменение названия звука указывает на изменение его высоты.

Альтерация как средство изменения высоты звука при сохранении его названия не применяется. Сколько звуков — столько названий. Точнее: сколько звуков в октаве — столько названий (если октавные удвоения оцениваются как известные логические тождества).

Таким образом, в безальтерационных системах понятия ступени и звукуступени совпадают.

К безальтерационным системам относятся обычно пентатоника, многие ладовые системы народной музыки.

В альтерационной системе все звуки рассматриваются как основные (звуки простых названий) и производные от них (звуки, сохраняющие те же названия, но изменяющие высоту посредством альтерации).

Альтерация дает возможность звук определенной высоты обозначить любым из принятых в данной системе названий, и обратно — одним названием (с различной альтерацией) обозначить звук любой определенной высоты.

Наша музыкальная система (она может быть названа европейской, как возникшая в Европе), опираясь на октавное логическое тождество высотных закономерностей, содержит 12 звуков различной высоты, но только 7 названий.

Поэтому она делится прежде всего на основной (диатонический) семизвуковой звукоряд, то есть звукоряд простых названий, и полный (хроматический) двенадцатизвуковой звукоряд, содержащий звуки простых и

альтерированных названий, некоторые из них (не менее пяти) — обязательно в нескольких видах.

Вопрос о происхождении нашей системы, о том, почему октава в ней оказалась разделена именно на 12 звуков, которые, однако, получили не 12, а только 7 названий, имеет самостоятельное значение и здесь не рассматривается.

Некоторые особенности семиступенной музыкальной системы.

Пути образования двенадцатиступенной системы

Из свойств, которыми обладает наша звуковая система, следует обратить особое внимание на три.

1. Она является полутоновой. Акустический звуко-ряд ее содержит округленно 90 звуков различной высоты, с одинаковой высотной разницей (промежутками) между соседними звуками (полутонном).

2. Она является октавной. Всякий двенадцатый звук, взятый от данного вверх, образует шеститоновый промежуток и дает вдвое больше колебаний, чем тот, от которого он отсчитан, то есть образует с ним высотное соотношение, равное первому промежутку в шкале гармонических созвучий. Промежуток этот оценивается как логическое тождество. Высотные соотношения звуков, повторенные на октаву выше, определяются как иные по регистру, но те же по логике высотных связей¹.

3. Она является семиступенной альтерационной, а следовательно, и энгармонической.

В результате наша музыкальная система имеет в пределах октавы:

12 звуков различной высоты

7 ступеней различных названий

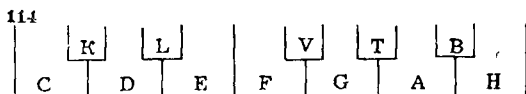
84 теоретически возможные звукоступени в итоге.

¹ Такое отождествление исторически идет, по-видимому, от хоро-вых культур смешанного монодического пения с участием муж-ских и женских голосов, а не только мужских или только жен-ских.

Образование на основе темперированного звукоряда новых систем с большим, чем семь, количеством ступеней (звуков простых названий) возбуждает ряд теоретических вопросов.

Если сохранить условия темперированной настройки (двенадцати полутоновых промежутков в пределах октавы) и октавной повторности в логике высотных отношений, то наибольшим числом ступеней в новой разноступенной системе явится двенадцать.

Прежде всего для них понадобятся недостающие названия. Для облегчения в решении возникающих задач в рабочем порядке целесообразно сохранить все восемь старых буквенных обозначений (*c — d — e — f* и т. д.) и прибавить к ним недостающие четыре следующим образом: *C — K — D — L — E — F — V — G — T — A — B — H*



После этого прежде всего возникает теоретический вопрос: явится ли эта система альтерационной или безальтерационной?

Безальтерационная — такая, которая не применяет знаков альтерации; в ней каждая ступень имеет только одну высоту, то есть является единственной звукоступенью, в которой нет энгармонизма; каждая перемена высоты (в пределах октавы) влечет за собой и перемену названия звука, и обратно — каждая перемена названия влечет за собой и перемену высоты. Безальтерационная двенадцатиступенная система будет содержать только двенадцать обозначений звуков (звукоступеней) в пределах октавы.

Альтерационная — такая, которая применяет знаки альтерации, в которой каждая ступень может иметь различную высоту, то есть обозначать любой из двенадцати звуков своей октавы (двенадцать звукоступеней), и обратно — каждый звук может быть обозначен двенадцатью способами.

Двенадцатиступенная альтерационная система теоретически будет содержать в пределах октавы не 12, а 144 звукоступени (то есть 144 различных обозначений двенадцати звуков).

Такова существеннейшая разница между двумя возможными видами двенадцатиступенной системы.

Предлагая двенадцатиступенную систему при анализе ладовой основы в музыке ряда современных композиторов, теоретики, к сожалению, обычно не различают этого важнейшего обстоятельства.

А между тем ответ на вопрос о том, будет ли звук между С и D всегда К или он может быть энгармонически равен Cis и Des, будет ли С всегда С или также Kes, Deses и т. д., — имеет определяющее значение при оценке новой двенадцатиступенной системы и вообще всякой более чем семиступенной системы.

Сохранятся или уничтожатся альтерации и энгармонизм, диатоника и хроматика?

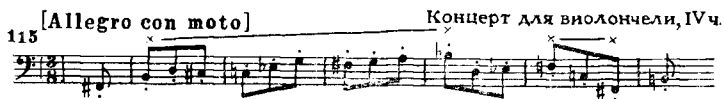
Двенадцатиступенная безальтерационная система, по сравнению с семиступенной альтерационной увеличит число ступеней на 5, но уменьшит число звукуступеней на 72.

О чертах новой диатоники в музыке Шостаковича

В своей музыке Шостакович опирается прежде всего на звукоряды семиступенные.

Обогащение их в его творчестве протекает главным образом по линии исключительного разнообразия в строении различных ладов, с одной стороны, и по линии уничтожения октавного предела в образовании ладовой логики — с другой.

Чистая октава ломается уменьшенной. Этим уничтожается противоречие между ладовым и регистровым развитием: движение вверх перестает быть движением от нижнего устоя к верхнему устою, а становится непрерывным подъемом — удалением от нижнего устоя ко все более далекому и высокому неустою.



Вместе с тем, не ограничивая себя одной системой (богатство различных ладовых систем — замечательная черта музыки Шостаковича), композитор приходит, по-видимому, к новой диатонике, к прибавлению еще одной ступени, то есть к образованию восьмиступенного основного звукоряда.

Происходит это на основе александрийского пентакорда.

Смысл процесса заключается здесь в том, что все шесть звуков александрийского пентакорда приобретают самостоятельное значение различных ступеней: шестизвуковой пятиступенный звукоряд с удвоением одной из ступеней в пределах чистой квинты превращается в шестизвуковой шестиступенный звукоряд, без удвоения ступеней, крайние звуки которого производят, однако, впечатление не уменьшенной сексты, а чистой квинты. То есть в отличие от шестизвуковой шестиступенной сексты ее крайние звуки образуют подобный топоческой квинте устойчивый интервал, основу ладотональности. И таким образом фактически образуется звукоряд, который следует обозначить не $c - des - es - fes - ges - asas$, но $C - K - L - E - V - G$, интервалы которого имеют совершенно иное, нежели в диатонике, значение.

$C - L$ и $C - E$ не будут означать уже малой и большой терций, двух качественных разновидностей интервала одной ширины (терции), а явятся интервалами различной новой ширины: терцией ($C - L$, интервал в три ступени) и квартой ($C - E$, интервал в четыре ступени): $c - k - l - e - v - g$.

Если же пришлось бы определять качество этих интервалов в новодиатонической восьмиступенной системе, то надо было бы учесть, что в ней все терции одинаковы (имеют по полтора тона), то есть являются «чистыми», а кварты бывают двух родов: по два тона и по два с половиной тона, то есть делятся на «малые» (в два тона) и «большие» (в два с половиной тона). В данном случае кварта $C - E$ является «малой» (так как имеет два тона).

Надо сказать, что новая диатоника на основе александрийского пентахорда только намечается и встречается пока нечасто.

Такова, например, ладовая основа темы из фуги VII квартета («космической» фуги, как ее называют артисты квартета имени Бетховена):



В. Бобровский находит в ней смешение тональностей¹.

Возможно, так бы мы слышали эту тему, если бы она исполнялась медленно, нота за нотой. Думается же, что на деле она звучит как неразделимое мелодическое единство. Сознание энгармонизирует прежде всего третий и четвертый звуки, записанные как *a* и *b*.

И поэтому нельзя определить, что это — мажор или минор.

Здесь образуется новая ладовая разновидность, энгармонически равная александрийскому пентахорду, — александрийский гексахорд. Особенность ее заключается в том, что она не мажорная и не минорная. Возникает новое столкновение мажора и минора.

Такое новое по качеству явление было подготовлено неоднократным применением разновидностей александрийского пентахорда в музыке Шостаковича, их всяческим смешением, ведущим к энгармоническому приравнению составляющих их звуков, сперва в отдельных случаях, а потом в сумме.

Иными словами, александрийский гексахорд (C — K — L — E — V — G) возник как следствие появления в отдельных случаях энгармонических приравнений разновидностей александрийского пентахорда: Cis = Des, Dis = Es, E = Fes, Fis = Ges. Приравнения такие образовывались

¹ Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М., 1961, стр. 212—213.

разными путями: в результате и ладовых модуляций, и отклонений, и полиладовых смещений разновидностей александрийского пентахорда, и применения его в неполном или расширенном виде.

Поразительно, с каким упорством и трудом пробивался слух гениального композитора в новые области ладовой пастройки!

И все это не во имя разнообразия ради разнообразия, не для поисков ради поисков, не для замены «приевшихся» или надоевших элементов «новыми» и «свежими», не для новизны ради новизны, не для отрицания старого ради нового, а для обогащения, для расширения сферы ладовой выразительности, а с ней — интонационной и образной выразительности. Для углубления содержательности музыки, для создания новых образов, для новых образных противопоставлений.

В конце VII квартета фуговое движение, основанное на александрийском гексахорде, сменяется лирической музыкой минорной и мажорной разновидностей александрийского пентахорда, а также совершенно особого лада, который здесь не рассматривается:

11. [41] Allegretto VII квартет, III ч.
Минор

[52] [Allegretto] Мажор

[53] [Allegretto] Лад?

Ладовые сопоставления создают тончайшие сюжетные ситуации.

Столкновение человеческого и космического приводит к результату небывалой новизны и силы выразительности.

О ладовой основе сочинений Прокофьева и Шостаковича

Думается, что в ладовой основе произведений Шостаковича и Прокофьева много общего.

Музыка обоих композиторов опирается на три ладовые системы: мажор и минор, диатонические мелодические лады и новую ладовую систему повышенных и пониженных ладов. Для удобства назовем эту систему *александрийской*.

Однако связь ладовых систем музыки Шостаковича и Прокофьева маскируется тем, что используются они по-разному.

Прежде всего это проявляется в том, что в новой (*александрийской*) системе в музыке Прокофьева преобладают лады «мажорного» наклона, у Шостаковича — лады «минорного» наклона. Прокофьев использует преимущественно лидийский повышенный лад¹, а Шостакович — гармонически противоположный ему фригийский пониженный лад.

Кроме того, Прокофьев часто смешивает все три системы настолько тесно, что образуется их соединение как бы в синкретическом состоянии.

Напротив, Шостакович, также применяя все три системы, обычно отчетливо отделяет одну от другой или смешивает так, что это создает впечатление синтеза их.

Имеет значение и эволюция стилей обоих композиторов: в ранних произведениях Прокофьева применение минорных ладов различных систем встречается чаще, чем в более поздних.

Примерно тот же процесс наблюдается и в музыке Шостаковича. Однако по времени более ранние произведения Шостаковича совпали с более поздними произведениями Прокофьева.

¹ Этим Прокофьев родствен Танееву и Гайдну.

Если же сравнить произведения Шостаковича и Прокофьева, написанные на общей ладовой основе одинакового наклонения, легко обнаружить их родство. Это относится и к ладам с александрийским пентахордом.

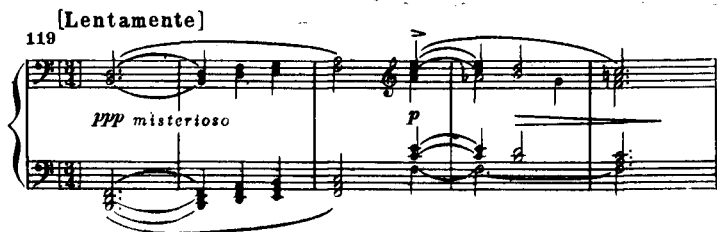
**О ладовой основе первой пьесы
из «Мимолетностей» Прокофьева**

Совершенно «шостаковичевской» в ладовом отношении явилась, например, первая пьеса из «Мимолетностей» Прокофьева. Построена она в микроскопической сонатной форме без разработки, в тональности *e* эолийско-фригийской пониженной.

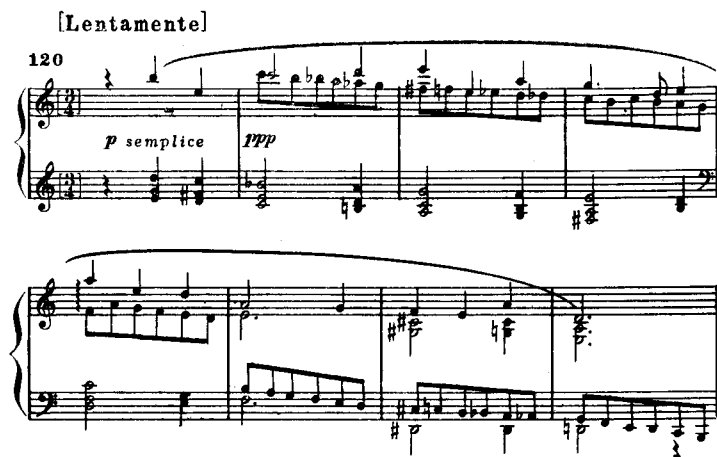
Главная партия, включая связующую часть (такты 1—8), изложена в главной тональности с остановкой на ее доминанте, точнее, на доминантовой терции *h—d* (в такте 8):



Побочная партия, вместе с заключительной частью (такты 9—13), написана в ладу, параллельном и доминантовом к *e* фригийскому, то есть в *h* локрийском и дважды (в конце основной и заключительной частей) завершается на его доминантовом трезвучии (*f—a—c* в тактах 11 и 13):



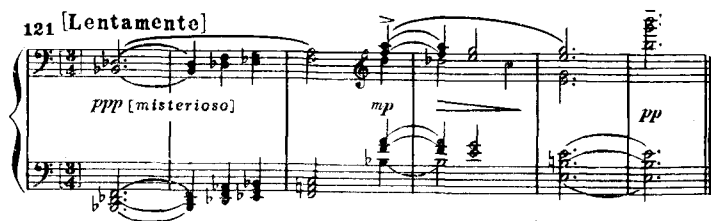
Реприза начинается без перехода, точным повторением верхнего голоса главной партии. Его дополняют новый хроматический голос в основной части (такты 14—17) и измененные сопровождающие голоса в связующей части (такты 18—21):



В результате побочная партия вступает не в *h* локрийском как в экспозиции, а в *b*-molл натуральном (со звуком *as*) и мелодическом (*g* и *a*).

Получается соотношение одноименных разновысотных, но равноквинтовых ладотональностей экспозиции и репризы: *h* локрийского (в экспозиции) и *b* эолийского повышенного (в репризе), с общей доминантой (*f*) и общим доминантовым трезвучием (*f—a—c*).

Теперь на трезвучии этом останавливается только основная часть побочной партии (такт 24), заключительная же часть (такты 24—26) не подтверждает его, а переводит движение в тонику главной тональности — *e* фригийский дважды пониженный (такт 26). Повторение ее (такт 27) образует коду формы:



Подобный ладотональный план и построение пьесы вполне возможны были бы для Шостаковича, конечно на ином интонационно-тематическом материале.

О ладовой основе гавота
ор. 32 Прокофьева

Поразительным пророческим прозрением явилась ладовая основа гавота фа-диез «минор» Прокофьева, сочиненного им в 1918 году (ор. 32 № 3).

Основной период его (такты 1—9) содержит целый ряд существеннейших черт совершенно «шостаковичевского» характера:



Первое предложение (такты 1—5) написано в *fis-moll* пониженном и заканчивается в *B-dur* (такт 5), то есть

в мажорной тональности, построенной на четвертой пониженной ступени минора, в системе ладов Шостаковича являющейся параллельной.

При этом си-бемоль «мажор» повышенный, которым заканчивается первое предложение гавота, оказывается для главной тональности его (фа-диез «минора» пониженного) тональностью не просто параллельной, но параллельно-противоположной, то есть аналогичной параллельному мажору в мажоро-минорной системе ладов.

Для того чтобы в этом убедиться, следует все предложения перенести в мажоро-минорную систему: *fis-moll* пониженный в минор гармонический, а *B-dur* повышенный — в мажор натуральный. В этом случае, чтобы соотношение тональностей оказалось аналогичным тому, которое применил Прокофьев, побочную тональность нельзя будет сохранить, а придется перенести, иначе она окажется в третьей степени родства! Перенести же ее придется не в *H-dur* (субдоминанту главной тональности), а в *A-dur*, то есть в параллельную тональность к главной:

123 [Allegro non troppo]

Приведенный пример лишний раз подтверждает положение о том, что в александрийской системе новых повышено-пониженных ладов соотношение, аналогичное параллельным тональностям в мажоро-минорной системе, образуется между двумя тональностями, отстоящими

одна от другой не на малую терцию, а на уменьшенную кварту¹.

Кадансовый квартсекстаккорд (в такте 4) возникает после трезвучия *fis-moll*, которое оказывается «втянутым» в *B-dur*, создавая впечатление повышенных второй (*cis*) и пятой (*fis*) ступеней.

Ступени эти соответствуют в гармонически противоположном миноре пониженной четвертой и пониженной восьмой (или первой) ступеням.

Именно эти ступени встречаются в фа-диез «миноре» этой пьесы: пониженная четвертая (*b*) и пониженная восьмая (*f*) в такте 5 переходит в тоническое трезвучие фа-диез «минора».

Гармоническая противоположность ладов обеих тональностей подтверждается и некоторыми другими признаками.

Так, если доминанта си-бемоль «мажора» (звук *f* в такте 5) может быть воспринята не только как восьмая пониженная ступень *fis-moll*, но и как повышенная седьмая ступень его (*eis*), то и обратно: соответствующая ей тоника фа-диез «минора» (звук *fis* в такте 3) может быть воспринята не только как пятая повышенная ступень *B-dur*, но и как пониженная шестая ступень («шестая гармоническая» — *ges*) его. Таким образом, и здесь проявляется соответствие ступеней гармонически противоположных ладов: низкой шестой и высокой седьмой. Теория гармонической противоположности ладов находит себе веское подтверждение.

Вместе с тем «минор» используется здесь шире, чем «мажор», а именно — как переменный. Эолийский вначале (со звуком *gis* — второй натуральной ступенью), он сменяется александрийским пентахордом пятой разновидности (АПV — с раздвоенной пятой ступенью, звуками *c* и *cis*). Соответствующих им четвертой натуральной и первой высокой мажора (в *B-dur* — звуков *es* и *h*) нет.

Нижний же пентахорд «минора» является семизвучной квинтой. По сравнению с александрийской она расширена и кроме ее звуков содержит еще вторую высокую ступень.

¹ См.: А. Должанский. О ладовой основе сочинений Шостаковича. «Советская музыка», 1947, № 4.

Раздвоение II и V ступеней позволяет в конце периода (такт 8) совершенно естественно включить в каданс главной тональности C-dur'ное трезвучие не как внезапное далекое отклонение, а как внутритональное средство — трезвучие пятой ступени из приведенного выше ладозвукоряда.

Следующее за тем *gis* (такт 8, третья четверть) имеет двойное функциональное значение: и седьмой повышенной ступени (как он записан), и восьмой пониженной ступени (*f*). В этом случае аккорд на третьей четверти такта приобретает значение кадансового квартсектаккорда. А вместе с тем возникает новая аналогия (и новая противоположность) между кадансами в двух предложениях (в тактах 5 и 8—9).

Намечается здесь и энгармонизация одного из звуков нижнего пентахорда: уже во втором такте *c* в левой руке имеет оттенок *his*.

При втором проведении (такт 5) звук *gis*, после того как уже прозвучало *g*, приобретает оттенок ладовой альтерации, повышения по направлению к устою, то есть как бы превращения *g*, как второй натуральной ступени, в *gis*, как второй повышенной. Получается дифференциация раздвоенной второй ступени в зависимости от направленности мелодического движения вверх или вниз.

Принцип этот сохраняется и в среднем разделе пьесы. Мелодия его первых тактов сама по себе воспринималась бы как движение к тонике и от тоники в верхнем тетрахорде a-moll'я полного: вверх по мелодической, вниз по натуральной разновидностям его:





Однако общее сочетание всех голосов устанавливает здесь, тональность не *ля*, а *ре*. Движение вверх и вниз оказывается не к тонике и от нее, а к доминанте и от нее. Возникает не полный лад с мажоро-минорными разновидностями субдоминанты и доминанты, а хроматизированный мажоро-минор с малой и большой разновидностями трезвучия первой ступени. Мелодия оказывается лидийской вверх и эолийской вниз.

Здесь раскрывается одна из особенностей новых ладов по сравнению с ладами мажоро-минорной системы: идущая от альтерированного минора хроматизация верхнего тетрахорда, прежде всего создающая мажоро-минорное строение доминантового трезвучия, переносится в нижний пентахорд, создавая мажоро-минорное строение тонического трезвучия, акустически подготавливая всевозможные полутора-двухтоновые звукоряды.

Образуется семизвуковая квинта.

В дальнейшем *ре* мажоро-минор сменяется *ре* минором натуральным. Повторение *ре* мажоро-минора сочетается с хроматизированным верхним тетрахордом в контрапунктирующем голосе.

Если добавить, что в среднем построении первого раздела пьесы (такты 9—25) мелькают признаки дорийского и лидийского ладов (звук *dis* в *fis-moll* и *A-dur*), то картина ладового развития пьесы станет полной. На сравнительно коротком протяжении выявится большое разнообразие в использовании различных ладов и даже ладовых систем, их частое чередование при ясном разграничении.

Таков один из «шостаковичевских» образцов применения элементов новых ладов в раннем творчестве Прокофьева.

Примечательно, что новая ладовая основа выступает здесь как полная (двухсторонняя) система гармонически противоположных ладов, а не ограничивается одной условно мажорной, то есть большетерцовой стороной этой системы.

Э. Денисов

ОБ ОРКЕСТРОВКЕ Д. ШОСТАКОВИЧА

Д. Шостакович — композитор с высокоразвитой оркестровой манерой мышления, и инструментовка является одной из самых неотъемлемых характеристик его творческого почерка. Шостакович мыслит оркестрово уже на первоначальном этапе создания сочинения, и можно утверждать, что все музыкальные идеи у него рождаются в тембровом виде. В ряде случаев выразительность тембра имеет для него даже большее значение, чем иные компоненты (интонация, ритмика, динамика и т. д.).

Рассмотрим для примера хотя бы момент возникновения «темы нашествия» в первой части VII симфонии. Вся экспозиция строилась на простейшем сопоставлении струнной и духовой групп, используемых в самой обычной и традиционной для Шостаковича манере. Если исключить неоклассические, настроенные в тонику и доминанту литавры, играющие в октаву с низкими трубами в главной партии, то можно говорить о том, что группа ударных в экспозиции остается практически неиспользованной. Заключительные такты экспозиции представляют собой красивое оркестровое *morendo*, построенное на иставании широкого *divisi* струнной группы. Возникновение на фоне этого *morendo* далекой дроби малого барабана представляет пример сопоставления максимально далеких в тембровом отношении оркестровых звучностей и является самым большим тембровым контрастом во всей части. Тембр малого барабана в свою очередь оказывает такое сильное воздействие на звучание группы струнных, что в изложении «темы нашествия» она предстает неузнаваемо дефор-

мированной (очень редкий для Шостаковича комплексный тембр *arco secco*, *col legno* и *pizzicato*). Помимо сопоставления максимально далеких тембров, мы встречаем здесь и ярчайший пример подчинения целой оркестровой группы новому тембру (звук малого барабана словно проникает внутрь струнной группы, изменяя ее тембр).

Другим примером чисто тембрового включения нового эпизода может служить начало четвертой части XIII симфонии — «Страхи»:

125 *Largo*

sola

Tuba

Timp.

Cassa

T-tam

V.c.

C-b.

На оставшемся от предыдущей части *as* виолончелей и контрабасов возникает тремоло литавр, придающее басовому органному пункту большую тяжесть; удар тамтама (один из вариантов низкого колокола — лейттембра симфонии) и «раздувающаяся» трель большого барабана окончательно переключают действие в иную сферу, с одной стороны, темброво разделяя части, а с другой — психологически подготавливая соло низкой тубы. Тематически это соло довольно инертно¹, и выразительность тембра выступает на первый план. Яркость музыкального образа создается здесь опять тембровыми средствами.

¹ Шостакович часто пользуется приемом интонационного обезличивания оркестровых голосов в тех случаях, когда ему либо необходимо дать передышку перед структурно важным моментом, либо переключить внимание с интонации на другие выразительные факторы.

Подобного рода примеров, подтверждающих большую роль тембра в сочинениях Шостаковича, можно привести достаточно много (соло фagота в предельно высокой tessитуре в сцене приклеивания носа Ковалевым, низкие флейты в побочной партии X симфонии и др.).

Интересным примером выявления дуалистических возможностей одного инструмента на грани формы может служить переход от Largo к финалу в IX симфонии. Небольшое Largo (развернутое вступление к финалу) построено на двукратном сопоставлении императивного унисона тромбонов и тубы с речитативами высокого фagота. Последний речитатив более развит, и во второй половине его происходит постепенное понижение регистра солирующего фagота, своего рода непрерывная тембровая перекраска, внутренне подготавливающая возможность возникновения темы галопа. Это соло — превосходный пример постепенной внутренней деформации тембра, на крайних полюсах которого солирующий инструмент выступает в прямо противоположных функциях.

Одна из самых сильных сторон оркестровки Д. Шостаковича — точно скоординированное ее взаимодействие с формой. Шостакович по специфике своего дарования — не миниатюрист. Он мыслит, как правило, в широких временных масштабах. Музыка Шостаковича рассредоточена, и драматургия формы создается взаимодействием достаточно больших по своим временным масштабам разделов. Музыкальная информация симфонических произведений Д. Шостаковича всегда значительна и распределяется в значительном временном промежутке¹. Поэтому у Шостаковича детализация оркестровки — сравнительно редкий случай, и смены оркестровых групп и инструментов происходят через длительные промежутки времени (особенно это заметно в позднем периоде). Тем самым внимание слушателя сознательно отвлекается от

¹ В отличие от А. Веберна, явившегося наиболее ярким выразителем противоположной тенденции формообразования, — при не меньшей значительности информации она дается в предельной концентрации в единицу времени.

детального восприятия отдельных моментов, переключаясь в сферу взаимодействия крупных разделов формы. Музыка Д. Шостаковича воздействует прежде всего драматургической напряженностью целого и всегда несколько теряет, если вглядываться в детали. В этом и смысл оркестровки Д. Шостаковича — она предстает как точно рассчитанный план тембровой драматургии, находящийся в неразрывном единстве с общей драматургией формы. Будучи тесно связанной с функциями формы, оркестровка тем самым сама становится функциональной¹. Пожалуй, наиболее ярко функциональная сущность оркестровки у Д. Шостаковича выявляется в партитурах V, VII, VIII и X симфоний.

В качестве характерного примера взаимодействия формы и оркестровки у Д. Шостаковича можно привести экспозицию первой части X симфонии. Вступительный раздел построен целиком на струнной группе, причем все струнные инструменты играют преимущественно в своем низком регистре. Тематическая, ритмическая и тембровая (своего рода мягкий «оргán») нейтральность этого эпизода делает крайне рельефным вступление кларнета, излагающего тему главной партии. Фоп продолжает жить своей жизнью, временно разряжаясь при изложении темы и снова обретая движущие силы, когда кларнет, исполнив соло, надолго исчезает. Энергия движения, заложенная с первых тактов в струнной группе и временно отодвинутая на второй план кларнетом, вновь обретает свои силы в непрерывном стремлении к достижению кульминационного раздела ([12]). Этапы движения к кульминации подчеркнуты сменами оркестровки, но струнная группа во всей главной партии продолжает оставаться основным участником событий. Передача появившегося в [8] движения восьмыми в бас сопровождается вступлением валторн ([9]) — наиболее обобщенного и вместе с тем наи-

¹ В отношении функциональности оркестровки Д. Шостакович намного превосходит своих современников-симфонистов П. Хиндемита, А. Онеггера, К. Гартмана и С. Прокофьева, у которых функциональность оркестровки предстает гораздо менее обнаженной, а иногда и намеренно «смазывается» (П. Хиндемит).

более мягкого тембра, расширяющего и усиливающего органную наполненность звучания¹; достижение двух звуковысотных участков отмечено вступлением литавр. Несколько болезненная напряженность музыки усиливается использованием крайне высоких регистров отдельных инструментов. Первое появление низких труб и тромбона в непосредственном подходе к кульминации, с одной стороны, отмечает возникающую дуольность движения, а с другой — четко отбивает четыре шага в достижении кульминационного раздела. В кульминации ([12]) впервые вводится полное (без контрафагота), но еще довольно кратковременное tutti. Подход к репризе главной партии ([15]) осуществлен тремя этапами: на первом — после резкого снятия всех остальных оркестровых групп — струнные в максимально сжатый промежуток времени исчерпывают движение восьмыми (в [12] оно отсутствовало); после генеральной паузы вступает хорал медных инструментов (без труб), в котором кратко синтезируется движение валторн с гармоническими опорами тромбонов и тубы; наконец, третий этап — предыкт, отданный солирующему кларнету. Непрерывность движения восстанавливается, но над краткой репризой словно призрак висит неисчерпанная сила искусственно оборванной кульминации.

В [17] вступает новая тема — побочная партия. Ее вступление сопровождается весьма решительными переменами в оркестровке — исчезает обобщенность, присущая предшествующим разделам экспозиции², и плотность звучания. Сама по себе тема обладает гораздо менее ярко выраженными мелодическими признаками, нежели главная партия. Она более тематична. Основные индивидуальные факторы ее — определенность типа движения и сознательно подчеркиваемая интонационная монотонность («вдалбливание» одних и тех же интонаций, из которых

¹ См. сходное применение валторн у И. Брамса.

² Собственно говоря, некоторая индивидуализация оркестровки наблюдалась только в двух небольших эпизодах солирующего кларнета.

ведущей является интонация уменьшенной квинты). Исполняется тема низкой флейтой и сопровождается *pizzicato* части струнной группы. Здесь Шостакович опять темброво выделяет структурно важный раздел (до сих пор флейта использовалась только в *tutti* и в высоком регистре, а *pizzicato* появилось впервые в части). Дальнейшие этапы развития побочной партии снова переводят действие в более обобщенный в тембровом отношении план.

Следующий раздел — реприза побочной партии ([24]) — опять индивидуализирован в тембровом отношении¹. Экспозиция заканчивается возвращением к мягкому «органу» низких струнных, причем на последнем этапе перехода к разработке происходит своего рода тембровое суммирование (сочетание *arco* из главной партии и *pizzicato* из побочной).

Этот краткий анализ позволяет достаточно хорошо проследить особенности взаимодействия формы и оркестровки у Д. Шостаковича. Вступительный раздел сразу же намечает известную обобщенность оркестровки, темброво выделенными оказываются лишь наиболее важные моменты появления главной и побочной партий, причем последнее проведение побочной партии свидетельствует о тембровом проникновении в нее главной темы. Для подчеркивания этих моментов формы Д. Шостакович максимально экономит тембры, сохраняя неиспользованным в течение долгого времени сначала кларнет в его нормальном регистре, затем — низкую флейту и наконец — низкий кларнет (следующий этап экономии тембров — начало разработки с первым сольным вступлением группы фаготов). Для придания непрерывности следованию различных разделов формы тембровые переходы между ними сглаживаются (инструментовка вступления оказывается подложенной под кларнет, ведущий главную партию, и после его исчезновения столь же незаметно «выплывает» из-под него; *pizzicato* побочной партии, начинаясь на три

¹ Значимость репризы подчеркнута передачей темы кларнету, связанному до сих пор с темой главной партии (см. дальнейшее развитие этой оркестровой идеи в репризе первой части —

[56] и далее).

такта раньше, подкладывается под кларнет; последний такт экспозиции и первый такт разработки также совмещаются). Трубы и тромбоны вступают на небольшом участке главной партии в кульминационный момент (тромбоны еще раз возвращаются в *piano* в семи тактах хора перед репризой главной партии), из ударных использованы лишь литавры в кульминации главной партии.

Характерные особенности взаимодействия формы и оркестровки у Д. Шостаковича наблюдаются и во второй части IX симфонии. Эта часть написана в миниатюрной сонатной форме без разработки. Грани формы предельно ясны, и четкость структурного членения усилена и подчеркнута четкостью оркестрового плана. Главная партия ([28] — [34]) целиком исполняется деревянными духовыми инструментами. Важным тембровым элементом ее является *pizzicato vibrato* виолончелей и контрабасов, получающее сквозное развитие в этой части. Побочная партия ([35] — [39]) отделена от главной тонально (*h-moll* — *f-moll*), тематически («аккомпанементность» вместо мелодичности) и темброво (засурдиненные струнные). В [37] вступают деревянные духовые с контрапунктом, отодвигающим основной тематический материал на второй план¹. Мелодически этот контрапункт непосредственно с главной партией не связан, но в силу того, что главная партия целиком характеризовалась деревянными духовыми, а побочная — струнными, можно говорить о первом этапе тембрового взаимодействия тем. После краткого и тематически нейтрального перехода ([39]) наступает реприза, начальные такты которой намеренно смазаны еще не разрепившимся в *h-moll c-moll'*ем, в то время как солирующая флейта и басы уже играют в чистом *h-moll'*е.

Соло флейты можно рассматривать как следующий этап тембрового развития главной партии (постепенное

¹ Подобного рода подмены основного тематического материала более ярким в мелодическом отношении контрапунктом встречаются часто у Г. Малера (см., например, цифру [5] второй части II симфонии).

вытеснение кларнета флейтой при первом изложении темы). *Pizzicato vibrato* получает свое развитие в репризе, исполняясь уже всей струнной группой.

Перед репризой побочной темы в главной тональности (H-dur) валторны, до настоящего времени лишь дублировавшие струнные, впервые вступают на небольшом участке с определенным тематическим материалом (главная партия), прежде чем стать педалью, объединяющей всю побочную партию в репризе. С [46] начинается кода, состоящая из трех небольших разделов. В первом из них вновь возвращается главная тема у флейты (как в репризе), но звучит она уже в H-dur'e. Воздействие побочной партии на звучание главной в коде сказывается и в возникновении в ней мажора, и в первой педализации главной партии, что является, с одной стороны, проникновением в коду силовой педализации побочной партии в репризе, а с другой стороны — следующим этапом эволюции приема *pizzicato vibrato* (*pizzicato* виолончелей и контрабасов в экспозиции; *pizzicato* всей струнной группы в репризе; арко скрипок и альтов при сохраняющемся *pizzicato* басов в коде). Второй раздел коды — нисходящий хроматический ход флейты и кларнетов, темброво ассоциирующийся с началом части, подводит к третьему — самому важному разделу коды. Мелодия главной партии отдана флейте нинголо (следующий этап тембровой эволюции главной темы и вместе с тем своеобразная тембровая «перемена в последний раз»); сопровождающие голоса дают последний этап синтеза — *pizzicato vibrato* всей струнной группы (в мажоре) суммируется с педалью трех валторн из репризы побочной партии.

На примере краткого анализа этой части еще яснее видно тесное функциональное взаимодействие формы и инструментовки у Д. Шостаковича — точная координация смены основных разделов формы со сменами оркестровых групп, сочетание тематического развития с тембровым развитием, участие инструментовки в единой линии симфонического развертывания как одного из основных факторов. В качестве других примеров участия инструментовки в общей линии симфонического развития можно привести строго продуманные в отношении возрастания темб-

ровой и динамической напряженности вариации «темы нашествия» в VII симфонии или токкату из VIII симфонии¹.

¹ Рассмотрим, например, оркестровую линию развития «мотива крика» ([77]):

126

77

2 Ob.

Cl. picc. in E♭

2 Cl. in B

T-ba in B

Первоначально он излагается в унисон пятью деревянными духовыми инструментами, причем композитор сразу же дает его в крайне напряженном тембровом варианте. Труба применена для подчеркивания *sforzando*. С [87] начинается следующий этап развития мотива — он уже изложен гармонически (трезвучия) и звучит у трех труб (момент обрыва отмечен валторнами и ударом литавр). В [94] он уже изложен малым *tutti*: к сумме двух предыдущих вариантов (трезвучие трех труб удвоенно октавой выше трезвучием высокого дерева) присоединены тремоло струнных и малого барабана. В этом относительном *tutti* мотив проводится один раз (он состоит из двух звеньев). После среднего раздела тембровая эволюция «мотива крика» идет более стремительным темпом. Прозвучав в начале репризы по одному разу у засурдиненных скрипок (со снадом *glissando*) и унисона трех засурдиненных тромбонов, этот мотив занимает главенствующее положение в заключительном разделе части ([100]). Здесь он звучит у *tutti* всего оркестра, впервые нарушая неизменность своего звуковысотного положения, — потенциальная возможность восходящего хроматического разрастания, заложенная в самой его структуре, наконец находит свой выход — мотив, завоевывая ступень за ступенью, поднимается до заключительного *b* (оркестрово последний этап нарастания подчеркнут вступлением тремоло тарелок).

Стремясь инструментально обнажить структуру формы, Д. Шостакович иногда прибегает к почти схематическому чередованию оркестровых групп. Примеры подобного рода особенно часто встречаются в его оркестровых сочинениях, написанных после VIII симфонии. Достаточно вспомнить хотя бы начальные разделы третьих частей IX и X симфоний с их в точности соответствующим чередованием тематических эпизодов сопоставлением деревянной и струнной групп оркестра или первое изложение главной партии финала X симфонии, в котором инструментовка проясняет всю внутреннюю структуру формы (первое предложение — струнные, второе — деревянные духовые; средний раздел — струнные, духовые, струнные; и наконец — реприза первого предложения, данная в инструментовке второго). В последних сочинениях Д. Шостаковича подобная обнаженность оркестровки наблюдается довольно часто, и не только в тембровом членении формы по горизонтали, но и в разделении оркестровыми средствами параллельно идущих инструментальных пластов¹.

Строя форму, Шостакович бывает всегда предельно внимателен к ее внутренней драматургии, точно рассчитывая эмоциональный и динамический план, давая в узловых моментах концентрацию тематической выразительности и умело пользуясь общими формами движения в интермедийных разделах, психологически разряжающих атмосферу и вызывающих у слушателя потребность в возникновении новых очагов концентрации выразительности. Уже на примере экспозиции первой части X симфонии хорошо видно, как Шостакович концентрирует тембровую выразительность в моменты обнажения интонационной выразительности и как нейтрализуется оркестровка при развитии и появлении общих форм движения. Нейтрализация оркестровки происходит параллельно с нейтрализацией интонационного начала, ритма и фактуры в развивающихся и переходных моментах и является сознательно применяемым приемом отключения внимания с основных выразительных факторов. Обычно в таких случаях у

¹ См., например, начало второй части X симфонии.

Д. Шостаковича на первый план выступает неиндивидуализированная моторика, энергия чистого движения, столь нужная ему для заполнения больших участков музыкального пространства. Наибольшее место эти неиндивидуализированные типы движения занимают в финалах его симфоний — наименее важных в драматургическом отношении частях цикла.

Шостакович — композитор с достаточно ярко выраженным стремлением к программному началу в музыке. Эта линия, ясно наметившись во II и III симфониях и возродившись на иной почве в VII симфонии, нашла свое продолжение в XI и XIII симфониях и «Казни Степана Разина». Скрытая программность в той или иной степени присутствует и в большинстве других его оркестровых и камерных сочинений. Если говорить о самых последних сочинениях Д. Шостаковича (начиная с XI симфонии), то эта программность часто выступает в облаченно театральном виде. Публицистичность многих последних сочинений Д. Шостаковича объясняется тем, что он стремится высказать волнующие его мысли наиболее ясным способом, обращая главное внимание на подачу слова как основного носителя идеи. И в XIII симфонии, и особенно в «Степане Разине», слово стоит на первом плане, и ради подачи его композитор согласен жертвовать всем — даже выразительностью интонации. Интонационный язык «Казни Степана Разина» сравнительно нейтрален, а ритмика настолько подчинена ритму самого стиха, что создается общее впечатление массового скандирования стихотворения, при котором партия оркестра лишь проявляет и облагает драматургию стиха, а местами просто иллюстрирует его. Многие приемы оркестрового и хорового письма прямо ассоциируются со страницами массовых сцен опер Мусоргского и Римского-Корсакова. Впечатление пространственности достигается частым применением широкого *divisi* всей струнной группы (развивающим аналогичные эпизоды в Одиннадцатой симфонии):

Местами инструментовка достигает почти зримой выпуклости. Самым ярким примером такой грубой, но удивительно картинной театральности может служить «блуждающий эпизод», в котором точно найденные и поданные первым планом «скачки блох» у ксилофона (остальной оркестр и хор в этот момент предельно нейтральны) создают удивительный по своей рельефности образ:

128 Sil. . .

pp

Среди мертвой тишины перескакивали блохи с армяков на шушуну.

pp

Сого

Среди мертвой тишины перескакивали блохи с армяков на шушуну.

pp

pp

Archi

pp

pp

pp

pp

pp

В XIII симфонии, при всей ее театральности, использованные в программных целях оркестровые приемы отличаются большей тонкостью. Несмотря на то, что оркестр в этой симфонии часто лишь аккомпанирует солисту и хору, его смысловая и выразительная роль достаточно ве-

Timp. *p*
 Campani. *p*
 Alpi. *p*
 P.no *p*
 Viol. *p*
 Coro
 Наг Мочной колоко, ла гу. аут.
 К месту добно му
 Наг Мочной колоко, ла гу. аут.
 К месту добно му
 con sord.
 con sord.
 con sord.
 Archi

The musical score is written for measures 127 to 130. The instruments and parts are: Timp., Campani., Alpi., P.no, Viol., Coro, and Archi. The tempo and dynamics are marked with 'p' (piano). The Coro part has Russian lyrics: 'Наг Мочной колоко, ла гу. аут. К месту добно му'. The Archi part is marked 'con sord.' (con sordina).

лика. Вспомним хотя бы такие эпизоды, как сцена с черпосотенцами ([5]) из «Бабьего Яра», в которой эффект грубого топота дан палочением тубы на *pizzicato* басов (см. аналогичный прием в антракте ко второй картине «Катерины Измайловой»), соло челесты в воспоминании об Анне Франк ([14]) — звуковой аналог фразы «прозрачная, как веточка в апреле», яркая театральность оркестрового сопоставления призрачных видений ребенка («это гулы самой весны») и страшных ударов низкой меди и большого барабана («ломают дверь»), кларнет пикколо, удваивающий на две октавы выше солиста в «Юморе» на словах «В домах, где ханжа наследил своими ногами щуплыми», длинный эпизод паиграшей высокого дерева ([47]) перед словами «Но лишь скоморошья дудочка». Во всех этих случаях рельефность музыкального образа достигается прежде всего оркестровыми средствами. Ярким примером применения инструментовки для раскрытия подтекста стихов может служить и начало четвертой части симфонии «Страхи» (см. пример 125).

Пожалуй, наиболее явно программно-театральные тенденции в использовании оркестра проявились в XI симфонии. Здесь композитор, при всей отчетливости выражения программного замысла, еще не связан словом, как в XIII симфонии и «Казни Степана Разина», и выражение всей программно-изобразительной линии ложится целиком на оркестр. Все части симфонии имеют свои названия, но музыка в своей программной функции настолько рельефна, что и без уточнения программы музыкальные образы могли бы восприниматься почти однозначно.

Первая часть уже вводит основной контраст между статикой и действием (давшим здесь пока еще в состоянии статики), который получит большое развитие во второй части. Контраст дается здесь прежде всего оркестровыми, тембровыми средствами, группы сопоставляются в максимальном взаимоотдалении тембров — широкому *divisi* засурдиненной струнной группы (поддержанному, как это часто бывает у Д. Шостаковича, арфой) противопоставлена сначала самостоятельная тематическая фигура литавр (с излюбленной уменьшенной квартой),

а затем — сигналы засурдиненной трубы, тематически близкие мотиву литавр. Лейтмотив литавр оказывается неразрывно связанным с тембром и получает большое раз-



витие в дальнейшем¹. В новом качестве оба лейтмотива появляются в реминисценциях «Дворцовой площади» во второй части симфонии. Первоначально «мотив площади» возникает в хорале деревянных духовых инструментов ([69]), а мотивы литавр и труб звучат в варианте, близком заключительному эпизоду первой части² (удвоение основного интонационного контура литавр арфой; новая горизонтально-вертикальная комбинация канона труб). В [78] тема литавр возникает уже *FF* и в дуольном варианте:



На этой же теме построена кульминация ([83]), приводящая к разделу, в котором сопоставляются эпизоды одних ударных и tutti оркестра ([84] — [90]). Здесь тема литавр доходит до высшей точки своего развития и звучит *FFF* в увеличении:



¹ См., например, [8] — [11] и [18] — [20].

² См. [23].

Наиболее выразительным по оркестровке эпизодом является заключительное Adagio второй части ([91]), в котором театральная красочность оркестра достигает своей кульминации. После напоминания о всем основном тематическом материале первой части мотив литавр возвращается в своем первоначальном ритмическом и звуковысотном варианте. Как и во многих других случаях, переход к Adagio осуществлен приемом наложения, при котором конец предыдущего раздела и начало последующего временно совпадают — инструментовка Adagio незаметно «выливается» после резкого снятия группы ударных *FF*, создавая простой, но очень впечатляющий оркестровый эффект¹. В менее обнаженном виде изобразительные тенденции оркестровки выступают в программных II, III и VII симфониях. Исключением могут служить лишь маршевые эпизоды в III и VII симфониях. Марш в III симфонии вводится чисто плакатным приемом — после дробы малого барабана *FFF* унисон двух валторн излагает диатоническую маршевую тему:

132

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'T. ro' and the bottom staff is labeled 'Cor. in F'. The time signature is 4/4. Measure 132 shows the T. ro staff with a rhythmic pattern of eighth notes and a crescendo leading to a dynamic marking of 'dim.'. The Cor. in F staff is silent in measure 132. Measure 133 shows the T. ro staff continuing the rhythmic pattern. The Cor. in F staff enters with a melodic line marked 'soli' and 'sf'.

¹ См. совмещение начальных тактов разработки с заключительными тактами экспозиции в первой части VII симфонии — здесь наложение крайне отдаленных тембров дано в обратном порядке: трель малого барабана возникает на фоне еще не угасшего заключительного аккорда струнных.



«Эпизод нашествия» в VII симфонии решен как цепь оркестровых вариаций с постепенным введением новых тембров на фоне ритмического *ostinato*¹. Момент вступления эпизода сопровождается включением новой тембровой сферы, предельно отдаленной от экспозиционной. Оркестровая программность настолько однозначна, что послужила причиной частого использования этой музыки во многих советских и зарубежных фильмах для сопровождения картин немецкого наступления во второй мировой войне.

Иное оркестровое решение программного замысла наблюдается в партитуре II симфонии. Музыка ее через различные этапы становления тематизма приходит к своей итоговой фазе — хору на стихи А. Безыменского.

В начальном разделе симфонии композитор оркестровыми средствами рисует картину застывшего, но полного внутреннего движения хаоса, поднимающегося из глубин и растущего. Возникающая на этом фоне тема трубы не оказывает влияния на оркестровый пласт, продолжающий жить своей жизнью. Взаимодействие между темой и фоном остается внешним оркестровым сопоставлением, так как они координируются лишь во времени. Ощущение аморфной статичности фона достигается применением *divisi* струнной группы на семь партий с одновременным совмещением различных степеней деления метрической доли, возрастающих в вертикальном направлении. Общий гетерофонный эффект движущейся и в то же время статичной оркестровой массы возникает не только из соединения различных типов равномерного движения, не имеющего определенной направленности (объемного и вместе с тем замкнутого), но и благодаря полной ладовой некоординированности движущихся линий и их мелодической нейтральности. Это — прием оркестрового движения в статичной его разновидности; благодаря тому что тематически, ладово и динамически² фон полностью нейтрален,

¹ Справедливо отмечается общность внешней концепции этого эпизода с «Болеро» М. Равеля.

² Последовательное проведение *PPP* во всем разделе.

внимание слушателя целиком переключается на восприятие самого движения:

133

133

Ptti *tr*

Cassa *tr*

con sord.

ppp

V-ni I

V-ni II

V-la

V-c.

C-b.

134

Ptti *tr*

Cassa *tr*

V-ni I

V-ni II

V-la

V-c.

C-b.

Яркие примеры применения оркестровых эффектов для раскрытия драматического подтекста сцен и для характеристики отдельных персонажей имеются в обеих операх Д. Шостаковича — «Нос» и «Катерина Измайлова». Особенно интересна в этом отношении партитура «Носа», занимающая вообще особое место в творчестве Д. Шостаковича. В музыке оперы композитор не применяет традиционных оперных схем, и здесь редко можно встретить протяженные, обладающие самостоятельной музыкальной ценностью эпизоды¹. Вся музыкальная ткань строится на речитативах, воспроизводящих разговорные интонации персонажей. Театральность этой музыки очень велика, и, несмотря на весь блеск ее и обилие великолепных чисто музыкальных находок, она более проигрывает сцене, чем, например, «Катерина Измайлова». Музыка «Носа» написана с огромной юношеской увлеченностью, и создается такое ощущение, что при работе над оперой композитором больше руководил непосредственный порыв, нежели точный композиторский расчет. При первом ознакомлении с партитурой бросается в глаза кажущееся обилие случайного материала, не отшлифованного тематически, не получающего иногда никакого дальнейшего развития в опере и даже построенного на «случайных» интонациях. Однако это не совсем так. Прежде всего следует сразу же заметить, что при всей кажущейся интонационной случайности отдельных партий или оркестровых голосов существует некий интонационный ключ, дающий общую окраску всему произведению. Во-вторых, текучесть музыкальной ткани, лишенной тональной основы и определенного тематизма, с неожиданно усиливающимися в нее ярко театральными эпизодами, дает великолепную картину потока странной, локальной и вместе с тем нереально театрализованной жизни (несмотря на нарочитую локальность быта и точную географическую определенность), на фоне которой живут и движутся странные, гротескные персонажи. Интонационный язык действующих лиц характерен и основан на заостренной подаче зачастую шаржированных разговорных инто-

¹ Исключением могут служить лишь антракты и небольшие вставные номера типа песни Ивана в начале шестой картины.

паций¹. Отсутствие тематизма в речитативах и малая доля ариозных моментов² значительно повышают выразительную и драматургическую функции оркестра. В ряде случаев композитор прямо прибегает к оркестровым эффектам в характеристике отдельных персонажей. Так, например, первое появление Квартального сопровождается вступлением оркестра доми (чем весьма тонко передается его «связь с народом»), лакей Ковалева, Иван, охарактеризован балалайкой соло, Нос — альтовой флейтой. Чисто оркестровыми средствами, например, Шостакович передает таинственную атмосферу Казанского собора, в котором происходит встреча Ковалева с собственным Носом: *divisi* контрабасов, тихое *tremolo* арфы и малого барабана и соло альтовой флейты в низком регистре сразу создают атмосферу глубины и сумрачной пространственности (авторская ремарка: «Таинственный полумрак»):

134

132 Largo J=66 solo

Fl. alto in G

T-ro

Arpa I

C-b. div. a3

¹ Здесь, несомненно, следует говорить о своеобразном развитии традиций «Женитьбы» М. Мусоргского (см. статью Г. Григорьевой «Первая опера Д. Шостаковича «Нос». «Музыка и современность», вып. третий, М., 1965).

² Ансамбли решены также атематически и в большинстве случаев основаны на речитативе.

The image shows a musical score for four instruments: Fl. alto in G, T-ro, Arpa I, and C-b. div. a3. The Fl. alto in G part is written in treble clef and features a melodic line with slurs. The T-ro part is written in a single line with a treble clef and contains a series of notes with a slur. The Arpa I part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a series of chords with a slur. The C-b. div. a3 part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a series of chords with a slur. The score is written in a single system with four staves.

Другим примером достижения театрального эффекта оркестровыми средствами является сцена метаний Ивана Яковлевича по набережной, пытающегося избавиться от Носа (вторая картина). Сцена решена как пятнадцатиголосный свободный канон струнных, «посаженный» на равномерный оstinатный фон большого барабана. Здесь полифонический эффект очень быстро перерастает в чисто гетерофонный прием постепенного разрастания (при полностью неизменной динамике), так как тематизм самого канона достаточно нейтрален, вступления голосов расположены строго в порядке тесситурного возрастания (divisi каждой партии на три), голоса на протяжении всего эпизода сохраняют свою линейную независимость. В результате этого в заключительном разделе (58) возникает реальное пятнадцатиголосие, при котором ни один из голосов не дублируется:

58
Cassa.

58
Cassa.

V. n. I

V. n. II

V. la

V. c.

C. b.

This musical score page contains measures 58 through 61. The instruments are Cassa (Cassa), Violin I (V. n. I), Violin II (V. n. II), Viola (V. la), Violoncello (V. c.), and Contrabasso (C. b.). The music is written in 2/4 time. The Cassa part is on a single staff with a key signature of one flat. The string parts are in standard staves. The score shows a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The measures are numbered 58, 59, 60, and 61 at the beginning of each system.

Конечно, ни один даже самый изощренный слух не может реально воспринимать это пятнадцатиголосие, так как, помимо большого количества независимых голосов, их внутреннее движение достаточно усложнено отсутствием взаимного координирования¹ — они двигаются, нарочито не соблюдая никаких «правил», перекрещиваясь, наступая друг на друга и противореча друг другу². Несмотря на вполне ясную театральную функцию эпизода, его программность не настолько однозначна, чтобы ее можно было достаточно точно характеризовать словом. Одним из возможных вариантов смысловой трактовки может быть картина смятенной навязчивой мысли (*idée fixe*), приводящая к тому, что Иван Яковлевич решается бросить Нос в реку (кульминация эпизода); удары барабана, объединяющие весь канон, могут читаться как стук сердца перепуганного человека.

Яркой изобразительности достигает инструментовка в начале третьей картины — сцене просыпающегося Ковалева. Здесь тембровая изобразительность дана в совершенно обнаженном виде: глиссандирующий тромбон изображает потягивания Ковалева, а контрафагот и высокая солирующая скрипка — всхлипывания и присвистывания:

138

[95] Ковалев просыпается (за ширмой)
Fag. Adagio ♩=48

¹ Единственным координирующим элементом служит ostinato большого барабана.

² Эпизод канона в целом атонален, и отсутствие центра компенсируется лишь ostinato барабана (своего рода компенсация в другой плоскости).

Все это великолепно темброво сочетается с вокальной партией, исполняющейся на необычном звуко сочетании «Брр». Не менее точно оркестрово решена сцена приклеивания Ковалевым носа в восьмой картине ([394]):

137

394

Fag. *ppp*

T-ro *ppp*

V-ni I *pp*

V-ni II *pp*

V-le *pp*

V.c. *pp*

C-b. *pp*

Здесь инструментовка передает и застывшую напряженность момента (*divisi* струнных) и невероятно трудный процесс приклеивания носа (соло высокого фагота).

В партитуре «Катерины Измайловой» инструменты использованы более традиционно, но и в ней можно найти

немало впечатляющих оркестровых эпизодов. Принцип тембровой характеристики действующих лиц здесь проведен еще более последовательно, нежели в «Носе». Уже первая сцена Катерины Львовны дает яркую тембровую характеристику ее — холодная, интонационно нейтральная музыка, исполняемая деревянными духовыми, полностью соответствует словам Бориса Тимофеевича: «А ты как рыба холодная»¹. Мрачная фигура Бориса Тимофеевича связана с тембром фагота², его сына — безвольного и вялого Зилювля Борисовича — с тембром альтовой флейты.

В партитуре «Катерины Измайловой» встречается и жанровая характеристичность оркестрового письма (сцена порки, марш из пятой картины, Задрипанный мужичок³, опереточные полицейские и т. п.), и приемы оркестровой стилизации (ария Катерины в третьей картине с романсовой фигурацией арфы), и тонкая оркестровая экспрессивность (утонченная лиричность оркестровки в любовных сценах), и лаконичное использование тембров в целях создания определенного настроения (лейтмотив трезвучий челесты в третьей картине, заканчивающий ариозо «Спать пора...» и арию «Я однажды в окошко увидела» и звучащий в конце картины у трех валторн; «сладкая» скрипка соло в сцене отравления; соло двух низких арф в унисон в последней арии Катерины «В лесу, в самой чаще, есть озеро» и т. п.). В ряде случаев композитор использует оркестровые средства для выявления истинного подтекста той или иной сцены. Ярким примером этого может служить причитание Катерины над телом Бориса Тимофеевича в четвертой картине — не-

¹ В дальнейшем течении оперы ее образ, раскрываясь музыкально и сценически, претерпевает и значительную тембровую эволюцию.

² Первый выход его в первой картине дается на соло фагота, фагот неразрывно связан с «темой грибков» («Приготовь отраву для крыс»), во второй картине вокальная партия Бориса Тимофеевича часто в унисон удваивается фаготом и т. д.

³ В наигрышах Задрипанного мужичка ([346]), исполняемых флейтой и кларнетом пикколо в унисон, слышится явное предвосхищение скоморошских наигрышей из «Степана Разина» (см. [49] — гобой, кларнет и кларнет пикколо).

искренность причитания расшифровывается инструментовкой (вокальная партия удвоена флейтой в октаву плюс два фагота *staccato*); в пятой картине, когда у Катерины возникает мысль об убийстве мужа, весь подтекст решается также в оркестре (см. 301, бас — барабан, тромбон и труба).

Почти все симфонические произведения Д. Шостаковича написаны для традиционного парного или тройного состава оркестра; отступления от этого состава в ту или иную сторону очень немногочисленны.

Парный состав применен в I, II, III и IX симфониях, «Английских и американских песнях», «Пяти фрагментах», виолончельном концерте и «Казни Степана Разина», тройной — в V, VI, VII, VIII, X, XI и XIII симфониях, опере «Катерина Измайлова» и скрипичном концерте. Превышение состава наблюдается лишь в IV симфонии; уменьшение — в опере «Нос» и в музыке к пьесе «Гамлет»¹. Однако, несмотря на такую привязанность к составам, установившимся в XIX веке, Д. Шостакович весьма редко использует их в своей стандартной разновидности (3, 3, 3, 3; 4, 3, 3, 1 — в X, XI и XIII симфониях). Обычно внутренние нарушения состава происходят за счет увеличения либо количества флейт, либо — кларнетов. Так, например, при парном составе количество флейт увеличивается до трех² в первых трех симфониях и в IX симфонии. В «Казни Степана Разина» и в «Пяти фрагментах» нарушение парности происходит благодаря введению трех кларнетов. Нестандартность тройного состава вызвана, как правило, применением четырех кларнетов³ (VI, VII и

¹ В этой статье, имеющей характер беглых замечаний, а не фундаментального научного исследования, я сознательно не касаюсь некоторых малоизвестных партитур (балеты «Золотой век», «Болт» и «Светлый ручей»; симфонические пьесы ор. 23 и 77, музыка к «Клоу») и тех сочинений, которые были написаны по различным поводам («Песня о лесах», музыка в кино и т. д.) и не оставили заметного следа в творческой биографии Д. Шостаковича.

² Обычно за счет обособления флейты пикколо.

³ Кларнет пикколо, два кларнета (in B), бас-кларнет. См. аналогичное увеличение группы кларнетов у Г. Малера, происходящее также из-за обособления кларнета пикколо и бас-кларнета.

VIII¹ симфонии, «Катерина Измайлова»). Особенно резкие нарушения стандартности за счет медной группы (при полной традиционности состава деревянных) встречаются в скрипичном и виолончельном концертах², где это объясняется присутствием солирующего струнного инструмента. Четверной состав IV симфонии также нестандартен из-за сильного разрастания групп флейт и кларнетов (до шести).

Практически одинарный состав наблюдается лишь в опере «Нос»³, где почти каждый духовой инструмент подменяется на видовые (флейта пикколо — на флейту и альтовую флейту; гобой — на английский рожок; кларнет пикколо — на кларнет (in B, A) и бас-кларнет; фагот — на контрафагот; труба — на корнет).

Нестандартные составы применены Д. Шостаковичем в некоторых ранних сочинениях: «Джаз-сюите» (3 Sax., 2 Trombe, Trombone, Batteria, Banjo, Chitarra, Piano, Violino, Contrabasso), фортепианном концерте (Tromba, Archi) и в «Шести романсах для тенора и симфонического оркестра» op. 21 (3, 2, 4, 2; 4, 3, 3, 1; 2 Arpe; Archi). В «Шести романсах» встречается состав промежуточный между парным и тройным, причем, как обычно, с увеличением числа флейт и кларнетов.

Во II, III, XIII симфониях и «Казни Степана Разина» введен хор (а в XIII симфонии и «Степане Разине» — и солист); в «Катерине Измайловой» и VII симфонии к обычному тройному симфоническому составу добавлена банда. В большинстве симфонических партитур использованы 2 арфы (V, VII и XI симфонии, «Нос», «Катерина Измайлова», скрипичный концерт), рояль (I, V, VII и XIII симфонии, «Нос», «Казнь Степана Разина») и челоеста (IV, V, VI, XI и XIII симфонии, «Катерина Измайлова», скрипичный и виолончельный концерты, «Казнь Степана Разина»). Выбор ударных, как правило, традицио-

¹ В VIII симфонии из-за применения четырех флейт возникает одна из разновидностей промежуточного состава.

² Четыре валторны и труба — в скрипичном концерте, одна валторна — в виолончельном концерте.

³ В музыке к спектаклю «Гамлет» одинарный состав может быть объяснен условиями театрального оркестра.

нен, и основа группы ударных в оркестровых сочинениях Д. Шостаковича следующая: Timpani, Tamburino, Tamburo, Piatti, Cassa, Tam-tam, Silofono¹.

В большинстве партитур Д. Шостакович ограничивается небольшим количеством видовых инструментов: флейтой пикколо, английским рожком, кларнетом пикколо, бас-кларнетом (in B), контрафаготом. Применения менее обычных инструментов сравнительно редки и чаще всего встречаются в ранних сочинениях. Это — альтовая труба (in F) в I симфонии, альтовая флейта в «Носе», «Катерине Измайловой» и VII симфонии, корнет, бала-лайка и оркестр домр в «Носе», саксофон, фисгармония и баритон (in B) в «Золотом веке», гавайская гитара и бан-джо в «Джаз-сюите», гудок во II симфонии. Помимо обычных ударных инструментов, встречается Holzton («Золотой век», «Джаз-сюита», «Катерина Измайлова», IV и XIII симфонии), Castagnette («Нос», IV и XIII симфонии), Raganella, Tom-tom и Flexaton в «Носе», Campana («Английские и американские песни», XI и XIII симфонии) и Flagello (XIII симфония, «Казнь Степана Разина»)². Итак, наименьшая стандартизация состава и почти все примеры применения редких инструментов наблюдаются, как правило, в раннем периоде. В последних сочинениях (исключая XIII симфонию) состав как оркестра в целом, так и его частей предстает наиболее стандартизованным.

¹ Этот состав ударных применен Шостаковичем в VI, VII, VIII и X симфониях. Тот же состав, но без Tamburino, — в I (Campanelli вместо Silofono), III, V (Campanelli) и XI (Campane) симфониях. Несколько уменьшенный вариант этого состава — во II (без Tamburino, Tam-tam, Silofono, но с Campanelli), в IX (без Tam-tam и Silofono) симфониях и музыке к «Гамлету» (без Tamburino, Tam-tam и Silofono). Сильно уменьшен состав ударных в «Шести романсах» op. 21 (Timpani, Piatti, Tam-tam, Silofono, Campanelli), «Пяти фрагментах» (Tamburo militare), скрипичном концерте (Timpani, Tamburino, Tam-tam, Silofono) и виолончельном концерте (Timpani).

² Следует отметить полное исключение из группы ударных такого яркого инструмента, как вибрафон, чувственной прелестью своего тембра, видимо, не отвечающего эмоциональному строю музыки Д. Шостаковича.

Эта линия эволюции оркестрового состава тесным образом связана с общей эволюцией стиля и творческого почерка Д. Шостаковича. В симфонических сочинениях, предшествующих V симфонии, еще почти не встречаются неоклассические моменты; форма здесь довольно свободна¹, четкой внутренней функциональной дифференцированности оркестра еще нет, музыка в большинстве случаев строится на свободной политональной или атональной основе, оркестровое мышление локально и решается более индивидуализированным способом, чем в поздних сочинениях.

Стиль большинства ранних оркестровых сочинений Д. Шостаковича линейен, причем полифоническое координирование одновременно звучащих линий чисто условно² и «правила голосоведения» практически не соблюдаются.

В более поздних сочинениях эта линейность остается, но, при всей условности голосоведения, становится более упорядоченной, так как в большинстве случаев подразумевает ту или иную гармоническую опору. Кроме того, ее функции в форме значительно смещаются, часто уступая место гомофонному изложению в основных разделах. Линейность же переносится в эпизоды переходно-связующего значения и в моменты эмоционального отдыха, построенные на сравнительно нейтральном в интонационном отношении материале (общие формы движения). В сочинениях раннего периода еще нередко встречаются типы оркестровой линейности, не ограниченной тональными рамками, что позволяет Д. Шостаковичу в ряде случаев достигать крайне индивидуализированного оркестрового звучания.

Два примера получения оркестровых эффектов путем применения свободной и некоординированной многоголосной линейности уже приводились (см. примеры 133 и 135). В этих же партитурах нетрудно найти и много других, не менее ярких образцов линейно-некоординированной многоголосной фактуры, которая ведет к возникновению но-

¹ Исключением может служить лишь I симфония.

² В этом можно видеть влияние линейности П. Хиндемита, оказавшего известное воздействие на Д. Шостаковича.

вого, сонорного качества. Отличными примерами подобных эффектов могут служить неожиданно широкое *divisi* струнной группы на пятнадцать партий (с *PPP subito*) в первой картине оперы «Нос» ([43]), подчеркивающее ирреальную невозможность появления Носа в куске хлеба («Происшествие несбыточное...»), или момент «оркестровой импровизации» с постепенным увеличением числа независимых голосов до пятнадцати (включая две партии ударных, автономные в ритмическом отношении) в подходе к кульминации во II симфонии ([29] — [47]). Яркая стихийность движения при некоординированной линейности возникает в моторных фрагментах II ([48]) и IV ([63]) симфоний. В IV симфонии стремительное фугато струнных воспринимается чисто сонорно, так как вся фактура контрапунктических голосов столь же нейтральна ритмически, как и сама тема (ровное движение шестнадцатыми в темпе *Presto*), а взаимные полифонические соотношения голосов строятся на элементе случайности. Еще более яркий пример массовости движения наблюдается в упомянутом выше примере из II симфонии (см. пример 138).

Здесь одновременно с девятиголосным канонем деревянных, вступающих через одну шестнадцатую и образующих интервалы малой секунды с каждым из предшествующих голосов, дается четырехголосный канон той же хроматической гаммы в увеличении у струнных (со вступлением в одну восьмую) и самостоятельные линии медных и ударных.

В сочинениях последнего периода (например, в XI симфонии) эффект массовости движения обычно решается более простыми средствами механического нагнетания. С течением времени линейное начало у Д. Шостаковича постепенно упрощается во взаимоотношениях по вертикали, одновременно «вытягиваясь» по горизонтали. В сочинениях, написанных после IV симфонии, уже никогда не встречается многоголосная линейность — количество голосов не превосходит предела, при котором полифонический комплекс свободно «прослушивается» во

First system of musical notation, measures 1-3. The score includes multiple staves for woodwinds and strings, with a first violin part. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages.

Second system of musical notation, measures 4-6. This system includes a cello and double bass part with a "1. Viol." marking. The woodwinds and strings continue with their rapid passages.

Third system of musical notation, measures 7-9. This system includes a percussion section with parts for T-fo, P-ttl, and Cassa. The woodwinds and strings continue with their rapid passages.

Fourth system of musical notation, measures 10-12. This system includes a cello and double bass part with an "arco" marking. The woodwinds and strings continue with their rapid passages.

всех деталях¹. Очень большое место начинает занимать двухголосие и длинные одноголосные соло. Претерпевает значительные изменения и общая манера оркестрового мышления — если для ранних сочинений характерна тембровая фрагментарность, больше всего проявившаяся в «Носе», но присущая и I симфонии и многим другим сочинениям, то в более поздний период манера мышления длинными и однородными по тембру разделами становится основной.

В партитуре «Носа» тембровая расчлененность оркестра настолько велика, что временами становится чисто пуантилистической. Уже само начало увертюры дает логический толчок к развитию приема тембровой расчлененности:

139 Allegro

Fl. picc. con sord.

Cor. in F con sord.

Tr-ba in B con sord.

Tr-ne con sord.

T-ro

Cassa

T-tam

В дальнейшем течении увертюры эта «заявка» получает свое развитие, приводя к фрагментам, по своему рисунку напоминающим некоторые страницы партитур А. Веберна:

¹ Некоторые исключения можно найти только в первой части VIII симфонии.

140

Fl. picc. 17

Ob.

Cl. picc. in Es

Fag.

Cor. in F

dim. b♭ Tr. ba in B

Tr. ne

Cassa

V. n I

V. n II

V. le

V. c.

C. b.

mp *p* *pizz.* *arco* *p* *pp*

В партитуре оперы, при всем разнообразии приемов оркестрового письма, пуантилистическая линия получает большое и вполне отчетливое развитие (разговор Ивана Яковлевича с Прасковьей Осиповной в первой картине, появление Квартального во второй картине, начало третьей картины, ансамбль дворников и лакеев в конце пятой картины и т. д.). Пожалуй, наиболее последовательно это выражено в сцене появления Квартального, где пуантилистический принцип оркестрового письма выдерживается до конца сцены (приводится фрагмент партитуры без вокальной партии Квартального и педали оркестра домр):

Fl. cc.

Ob.

Cl. B. in B

Fag.

Cor. in F

Tr. ba in B

Tr. ne

Archi

Принцип дифференциации оркестрового мышления, слегка наметившийся еще в некоторых фрагментах I симфонии, в дальнейшем не получает развития у Д. Шостаковича и уступает место противоположному принципу редкой смены цельных тембровых пластов.

С течением времени оркестровка Д. Шостаковича все больше и больше отходит от тембровой расчлененности партитур раннего периода и становится более обобщенной. Стремление к обобщенности звучания оркестра связано и с ясно выраженными тенденциями философского симфонизма¹. Оркестровка становится более густой и одновременно мягкой, значительную роль начинают играть оркестровые педалии, на смену свободной дифференцированности оркестра приходит четкое деление по группам, сменная произвольность всевозможных ансамблей внутри оркестра сменяется темброво однородной ансамблевостью, большое место занимают «органные» звучности, как духовые, так и струнные².

Особенно яркий пример духового «органа» — начало третьей части VII симфонии ([105] и [107]). Значительную роль «органные» эпизоды играют в X, XI симфониях и в скрипичном концерте. Один из первых образцов «органной» звучности встречается в коде финала IV симфонии³ ([246]). Здесь сумрачный хорал низких деревянных (бас-кларнет, три фагота и контрафагот) звучит на остинатном топическом фоне, уступая место — при соло валторны — также «органной», мягкой звучности деленных на четыре партии виолончелей. В дальнейшем развитии ([249]) хорал расширяется в своем диапазоне — к «левой

¹ С другой стороны, в последних сочинениях Д. Шостаковича все ярче и ярче начинает выступать тенденция к программности, о чем уже говорилось ранее.

² Это связано не только с большей ролью философских моментов у Д. Шостаковича, но и с обращением к неоклассицизму.

³ Вообще, партитура IV симфонии интересна тем, что в ней предвосхищаются, в той или иной степени, все дальнейшие сочинения Д. Шостаковича. Очень многое в ней находится еще в недифференцированном виде, но истоки почти всех последующих сочинений лежат в ней. Кстати, хоралу деревянных предшествует хорал медных ([238] *FF espressivo*).

руке» «органа» присоединяется и «правая рука» (четыре флейты и четыре кларнета). Прекрасный пример струнного «органа» есть в третьей части V симфонии ($\overline{75}$ — $\overline{78}$). Широкое *divisi* струнной группы создает мягкую, теплую и возвышенную звучность. Вся часть строится на сопоставлении мягкого *tutti*, в котором главенствующее положение занимают струнные, с эпизодами, в которых солируют духовые. В партитуре VI симфонии также присутствуют *quasi*-органные звучности (например, $\overline{7}$), но особо важную роль они начинают играть в последних симфониях Д. Шостаковича и в скрипичном концерте¹. В быстрых частях композитор также использует имитации органных звучаний, уже лишенные типичной для медленной музыки хоральности (например, $\overline{139}$ в IV симфонии; начало скерцо из IX симфонии; $\overline{156}$, $\overline{162}$, $\overline{188}$ в финале X симфонии и т. д.).

Ощущение близости к органному звучанию в быстрой музыке обычно возникает в сольных эпизодах деревянной духовой группы, особенно если используются октавные и унисонные удвоения в гаммообразном движении.

¹ X симфония начинается мягким струнным «органом» (до $\overline{5}$), эпизод «органа» у медных возникает перед репризой главной партии ($\overline{14}$), хорал низких деревянных звучит в начале разработки ($\overline{29}$), в которой органность получает большое динамическое и регистровое развитие, много органных эпизодов и в репризе части (см. высокий орган в $\overline{61}$, репризу темы вступления в «органе» деревянных духовых). В XI симфонии самым ярким органным эпизодом является реминисценция темы «Дворцовой площади» перед фугато во второй части ($\overline{69}$). XII симфония начинается с мрачного хора духовых (Cl., 2 Fag., C-fag., 4 Corni, 2 Trombe). В скрипичном концерте вся первая часть строится на мягком и густом органном звучании, на фоне которого скрипка разворачивает свои лирические импровизации, очень большое развитие органные звучности получают в третьей части концерта — пассакалии (чистый «орган» в $\overline{70}$, со сменой регистров в $\overline{71}$, последующее его разрастание, приводящее в $\overline{76}$ к снятию основных регистров, и т. п.).

Другой характерной особенностью сочинений Д. Шостаковича последнего периода является значительный рост «колокольных» звучностей. Самый ранний пример «колоколов» встречается в еще очень малеровском цикле романсов на японские стихи для тенора и симфонического оркестра соч. 21 (1928—1932). Первый, второй, четвертый и шестой из этих романсов начинаются тихим колокольным звоном, инструментовка которого непрерывно варьируется:

142 a)

Cl. b. in B

Fag.

Tuba

Arpa

6)

Cl. b. in B

Fag.

C-fag.

Arpa

b)

Cl. b. in B

C-fag.

Arpa

r)

Arpa

V-ni I

V-ni II

V-la

V-c.

Здесь «колокол» дан еще без применения ударных инструментов.

Другой ранний пример низкого «колокола» — «Реквием» из музыки к спектаклю «Гамлет»:

143 „Гамлет“

Tuba

Timp.

Gong.

V-c.

C-b.

pizz.

pizz.

p

Тут уже присутствует характерное сочетание низкого духового инструмента с гонгом (или тамтамом), поддерживаемого pizzicato виолончелей и контрабасов (в других сочинениях Шостакович иногда заменяет pizzicato арфой или соединяет то и другое).

Приведем примеры «колокола» из первой части VI симфонии и скрипичного концерта:

144 [23] VI симфония

C-fag.

T-tam.

Arpa

C-b. div.

p

pp

f arco

pizz.

145 Скрипичный концерт

a) 13

Tuba *pp*
 Timp. *pp*
 T-tam *pp*
 Arpa *pp*
 C.b. div. *pp* *pizz.*
p

C-fag. 6)
 Tuba
 T-tam *mf*
 Arpa *mf*
 C.b. div. *arco*
pizz. *arco*

В «Казни Степана Разина» слышится три мощных удара колокола в густой инструментовке (после слов «И ударили три раза, клокоча, колокола»):

146 55 „Степан Разин“

Cl. b. in B *f* *pp*
 C-fag. *f* *pp*
 Timp. *f* *pp*
 T-tam *f* *pp*
 Campana *mf*
 Arpa *f*
 P-no *f*
 V.c. *f*
 C.b. *f* *pizz.*

Очень большую роль играют колокольные звоны в XIII симфонии, начинающейся и заканчивающейся ударом низкого колокола.

Несмотря на общность инструментовки колоколов у многих композиторов¹, мы вправе говорить о малеровских истоках колокольности у Д. Шостаковича, так как, за исключением «Казни Степана Разина», где колокола используются в программных целях, колокольность Шостаковича имеет вполне определенное и отмеченное явным малеровским колоритом психологическое значение. Колокол Шостаковича так же грустен, как и знаменитый далекий колокол в начале фисала «Песни о земле» Г. Малера²:

147 Schwer

C-fag. *sf pp*

Cor. in F *pp*

T-tam *pp*

2 Arpe *f*

V-c. *pizz.* *p*

C-b. *p*

Стремление к меньшей дифференциации оркестрового звучания приводит к возрастанию роли больших и малых tutti в оркестре зрелого Д. Шостаковича. Уже говорилось об оригинальном решении эпизодов tutti в ранних сочинениях Д. Шостаковича (см. пример 138). В более позд-

¹ См., например, колокола в партитурах Римского-Корсакова.

² Общность инструментовки здесь тоже достаточно ясна.

них сочинениях композитор уже не заботится о тембровой индивидуализации *tutti*, обращая основное внимание лишь на степень его динамической интенсивности. Поэтому такие эпизоды в симфонических произведениях зрелого Шостаковича мало индивидуализированы по инструментровке¹. Вообще, роль *tutti* все больше и больше возрастает в последних сочинениях Шостаковича. Наиболее явно это проявляется в финалах некоторых симфоний (например, VII и XI), а также в некоторых последних сочинениях (XII симфония, «Казнь Степана Разина»).

В зрелых сочинениях Д. Шостаковича часто встречаются взвинченно-напряженные кульминационные разделы. Эффект напряженности оркестрового звучания достигается прежде всего приемом использования инструментов в высоких регистрах, где самый тембр приобретает несвойственную ему экспрессивность. Д. Шостакович еще больше усиливает эффект напряженности, частично или полностью снимая басовые голоса. Гармония в таких кульминациях, если она присутствует, обычно бывает сведена к минимуму, и внимание слушателя полностью переключается на восприятие солирующего голоса.

Характерный пример — кульминация третьей части V симфонии ([89]). После сравнительно небольшого, но интенсивного нарастания оркестр снимается и остается только повисшее напряженное *tremolo* в двух октавах у вторых скрипок и альтов, поддержанное роялем и педалью флейт и кларнетов. Тематические отрезки исполняются данными в три октавы струнными, на которые наложены духовые и ксилофон. Напряженность звучания достигается путем использования высоких регистров инструментов, исполняющих крайние голоса, — верхняя октава отдана унисону скрипок, играющих *ff* с акцентами в третьей октаве, очень напряженно звучащему высокому кларнету пикколо и акцентированному ксилофону; нижнюю октаву исполняют виолончели и фаготы, играющие в первой октаве, где напряженность тембра также очень вели-

¹ Это нетрудно проследить, сравнив, например, кульминационные разделы различных симфоний (начиная с V симфонии).

ка; средняя октава оркестрована нарочито нейтрально (вторые скрипки и гобой в обычном регистре) и выполняет роль заполнения диапазона. Впечатление оркестровой напряженности фрагмента усиливается благодаря tremolo в достаточно высоком регистре и отсутствию басового голоса, вступающего с гаммообразной восходящей линией всего на полтора такта. Следующий раздел кульминационного участка ([90]) снижает диапазон, но не снимает напряженности звучания. Соло виолончелей и резкие акценты контрабасов даны в высоких регистрах, отсутствие басов становится все более и более ощутимым.

Такие кульминации есть не только в партитуре V симфонии¹, но и в большинстве других симфонических произведений зрелого Шостаковича. Обычно длительные и напряженные по оркестровой звучности разделы, линейные басовой опоры, имеют предыктовое значение и момент вступления гармония с плотно изложенным басом играет роль долгожданного разрешения. Так построены, например, момент подхода к репризе в первой части V симфонии ([35]) и оркестровое crescendo перед кодой финала ([129] — [130]).

Очень яркий пример длительного выдерживания оркестрового *FF* в высокой tessiture можно наблюдать в первой части VIII симфонии ([25] — [29]) перед вступлением важного в драматургическом отношении токкатного эпизода разработки, основанного на остинатном «топоте» басов². В начальных тактах этого эпизода звучат типичные для зрелого Д. Шостаковича оторванные от остальной оркестровой фактуры унисоны высокого дерева (позиже — октавы):

¹ См., например, [4] и [7] в главной партии, [14] — в побочной партии, [21] — в разработке, начало репризы в первой части; [108] или [114] в финале.

² Кстати, в этом разделе неожиданно возникает реминисценция некоординированного тринадцатиголосного канона, дающего чисто сонорный эффект (см. аналогичный пример из II симфонии).

148 [Allegro non troppo]

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Cl. picc.

Cl. in B

Аналогичные унисоны встречаются также в других местах VIII симфонии¹ и во многих других его симфониях². Обычно эти унисоны не удваиваются в других тембрах и фактурно и тесситурно отделяются от остальных оркестровых голосов (что легко видеть хотя бы в упомянутых примерах из IV и VIII симфоний). Тем самым подчеркивается их тембровая изолированность в общей фактуре. Напряженность звучания достигается тем, что в общем смешанном тембре либо участвует инструмент с крайне напряженным тембром (обычно кларнет пикколо), либо по крайней мере один из участвующих инструментов играет в предельно высоком и несвойственном ему регистре. В примере 126 не только кларнет пикколо, но и остальные инструменты — два гобоя и два кларнета — играют в предельно высоком для них регистре, в силу чего с первых же тактов тембровое звучание «мотива крика» обретает необходимую экспрессивность звучания; в примере 148 основной эффект напряженности достиг-

¹ См., например, «крики» высокого дерева в третьей части (пример 126).

² Унисон четырех высоких гобоев *ff* в первой части IV симфонии ($\left| \overline{10} \right|$) или резкие унисонные фразы трех гобоев и пяти кларнетов в репризе этой части ($\left| \overline{94} \right|$) и т. п.

нут кларнетом пикколо (регистр гобоев и кларнетов также достаточно высок).

Истоки этого приема лежат в оркестре Г. Малера¹, который даже в первых своих симфониях пользовался безоктавными высокими унисонами дерева достаточно широко. Развитие малеровских оркестровых идей Д. Шостаковичем можно проиллюстрировать хотя бы следующими фрагментами, взятыми из нескольких симфоний Малера:

II симфония, II ч.

149 a) a3

3 Fl.

3 Ob.

Cl. picc. in Es

V. ni I

(ff)

III симфония, I ч.

6) a4 a2

4 Fl.

2 Cl. picc. in Es

ff

IV симфония, I ч.

b) a4

4 Fl.

f p f p

¹ При всей внешней общности приема, имеющего ярко экспрессивное значение, Шостакович дает свое, сугубо индивидуальное решение аналогичным по смыслу эпизодам, что объясняется не только иной интонационной и образной сферой, но и общим контекстом, в котором данные приемы применяются.

V симфония, II ч.

Музыкальный фрагмент из V симфонии, II часть. Становится видно, что участвуют 4 флейты (4 Fl.), 3 оboя (3 Ob.), 3 кларнета (3 Cl. in C) и виолончель I (V-ni I). Музыкальные партии флейт, оboев и кларнетов начинаются с ноты a^4 (или a^3 для кларнетов), а виолончель I — с ноты a^2 . Динамика ff (форте-форте) присутствует у флейт и оboев.

VII симфония, I ч.

Музыкальный фрагмент из VII симфонии, I часть. Становится видно, что участвуют 2 флейты пикколо (2 Fl. picc.), 4 флейты (4 Fl.), кларнет пикколо в E (Cl. picc. in E) и виолончель I (V-ni I). Музыкальные партии флейт пикколо, кларнета пикколо и виолончели I начинаются с ноты a^2 , а флейт — с ноты a^4 . Динамика ff (форте-форте) присутствует у флейт пикколо, кларнета пикколо и виолончели I.

Как видно, в большинстве примеров участвует один из напряженно звучащих кларнетов (либо Es, либо C). Аналогичные безоктавные унисоны встречаются и в других симфониях Малера (4 Fl. + 4 Ob. + 3 Cl. in B + Cl. in Es в унисон ff в цифрах $\boxed{1}$ или $\boxed{11}$ VI симфонии; 2 Fl. picc. + 4 Fl. + 3 Cl. in B + Cl. in Es в $\boxed{21}$ VII симфонии, сходные по инструментовке унисоны в «Бурлеске» из IX симфонии и т. д.).

В IV симфонии (пример 149 в) тембровый разрыв ($\boxed{10}$) подчеркнут фактурным разрывом (4 флейты играют в третьей октаве, сопровождающие голоса — бас-клар-

нет, виолончели, контрабасы — в малой и большой октавах) и динамикой (*F* четырех флейт, *P* и *PP* сопровождающих голосов). В цифре [11] первой части IV симфонии Малера отдельные «крики» звучат сначала у солирующего кларнета in C (*campana in aria!*), а затем — у двух гобоев (с подчеркиванием взлета двумя флейтами):



Здесь ощущается такая же предельная тембровая напряженность, как часто и у Д. Шостаковича.

В сочинениях Д. Шостаковича встречается не только продолжительное солирование оркестровой группы или комплекса инструментов, но и развернутые соло отдельных инструментов. В его музыке можно найти самые различные соло, но в целом композитор предпочитает соло деревянных духовых инструментов.

Особое место занимает фagот, солирующий очень часто как в быстрой, так и в медленной музыке. В качестве примеров применения солирующего фagота в подвижной музыке можно привести большое соло в заключительном разделе первой части IV симфонии ([103]), соло в финале ее ([202]), начало финала IX симфонии, сумрачное соло в третьей части X симфонии или смешное топтание фagота в финале ее ([192]), подготавливающее вступление главной темы (раскачка движения, несколько напоми-

нающая переход от Largo к Allegretto в IX симфонии). Если в быстрой музыке фагот у Д. Шостаковича имеет добродушный, гайдновский характер, то в медленной музыке он чаще всего применяется в развернутых, свободных и выразительных речитативах. Самый яркий пример такого речитатива есть в репризе первой части VII симфонии ([60], Adagio). Еще более свободно метрически решен речитатив фagота во вступлении к финалу IX симфонии. На этих примерах можно видеть, что Д. Шостакович, используя в скерцозной музыке преимущественно средний и самый низкий регистры фagота, в речитативах почти целиком ограничивается болезненно-напряженным и очень экспрессивным высоким регистром, напоминающим звучание саксофона¹. Более обычный пример соло фagота встречается в начале марша из IV симфонии ([152]). Ярким соло высокого фagота в подвижной музыке, лишенной гротескного элемента, является изложение главной темы финала VIII симфонии ([124]).

Другой духовой инструмент, весьма часто солирующий у Д. Шостаковича, — флейта пикколо, так же как и фагот, выступает в двух функциях: в быстрых и изломанных гротескных темах и в призрачных реминисценциях мелодий, ранее исполнявшихся другими инструментами. Характерные примеры применения флейты пикколо в подвижной музыке можно найти в IX симфонии («насвистывание» темы побочной партии в экспозиции первой части — [6]) или в VIII симфонии (соло из центрального эпизода второй части — [53]). Во всех подобных случаях флейта пикколо дается в большом регистровом разрыве с остальными инструментами. Прекрасные соло флейты пикколо в медленной музыке имеются в кодах второй части IX симфонии и первой части X симфонии, в которых благодаря мертвенной аэмоциональности тембра флейты пикколо точно воссоздается ощущение пространства.

¹ Переход от Largo к Allegretto в IX симфонии показывает, как регистровое переключение у фagота подготавливает смену характера музыки.

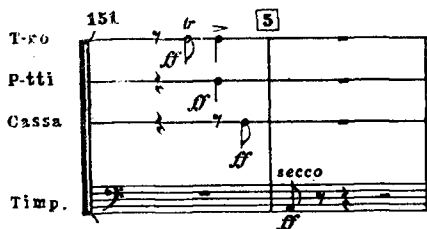
Следует упомянуть также о большой роли английского рожка в партитурах Д. Шостаковича. Свидетельство тому — большие соло в первых частях IV ($\boxed{96}$ $\boxed{98}$) и VIII симфоний ($\boxed{35}$ — $\boxed{39}$)¹, в финале XI симфонии ($\boxed{162}$ — $\boxed{166}$)².

Сольные эпизоды менее обычных инструментов чаще всего попадают в ранних произведениях Д. Шостаковича. Это — саксофон в «Золотом веке» (соло саксофона сопрано в Adagio), балалайка и корнет в «Носе», альт-вая флейта в «Носе» и «Катерине Измайловой» (позже альт-вая флейта будет использована лишь во второй части VII симфонии), гавайская гитара в «Джаз-сюите», туба во II и III симфониях.

Ударные инструменты у Д. Шостаковича большей частью выполняют ритмические и динамические функции и редко выступают соло. О тематическом применении литавр уже говорилось в связи с XI симфонией. Несколько менее яркий пример этого есть в финале I симфонии.

В некоторых случаях ударные играют более важную роль в общей структуре, а не ограничиваются только динамическими или звукоизобразительными функциями.



Тематическое использование ударных наблюдается во второй части I симфонии. Впервые такое последование тембров возникает в момент кульминационного взлета, после которого идет переход ко второй теме ($\boxed{5}$):



¹ Кстати, здесь встречается интересный пример незаметного «раздувания» тембра в кульминационном участке путем постепенного присоединения в унисон двух кларнетов и двух гобоев. Напряженность унисона прежде всего определяется высоким регистром английского рожка.

² Очень яркие соло английского рожка можно найти и в «Катерине Измайловой».

Второе появление этого «мотива тембров» знаменует начало следующего важного раздела формы — общей кульминации и соединения тем (21). Здесь можно говорить о вертикальной комбинации серии ударных, своего рода «аккорде», подчеркивающим последовательное дробление структур. Тематичность «аккорда» может быть обоснована тем, что, во-первых, в двух предыдущих проведениях серия возникала в переломных моментах формы и воспринималась очень выпукло на слух; во-вторых, в «аккорде» инструменты не утратили своей индивидуальности

( малого барабана расшифровалась в , ли-

тавы продолжают играть *a*, остальные ударные также не меняют способа звукоизвлечения); в-третьих, одновременно с суммированием тем, суммируются и тембры ударных — к «аккорду» присоединяется удар треугольника, впервые введенного в этой части одновременно со второй темой и являющегося своего рода символом ее.

Тембровое суммирование наблюдается также в коде скерцо: двойной штрих струнных в сочетании с треугольником вызывает в памяти образ второй темы (несмотря на то, что интонации ее не возникают), и скерцо заканчивается серией ударных в ее чистом виде *PP* (с расшифрованной трелью у барабана и со смещением заключительного *a*, переданного близкому по тембру к литаврам *pizzicato* виолончелей и контрабасов; см. пример 152).

В последующих сочинениях интересный пример самостоятельного и очень яркого использования группы ударных встречается лишь в коде второй части IV симфонии. В ней Шостакович включает сразу три ударных инструмента с заостренными тембрами — *Castagnetti*, *Holzton* и *Tamburo* (играющий и по коже и по обручу), выполняющих едва ли не основную функцию в общей структуре. В силу своей тембровой характерности группа ударных невольно выступает здесь на первое место, сразу переключая на себя внимание слушателя. Тематичность вступления первых скрипок сразу же стирается двойным штрихом, уничтожающим всю ритмическую индивидуальность темы и придающим ей «аккомпанементность». *Ostinato*

152 24

Tr-lo *pp* *morendo*

P-no

V-n I *pp* *morendo*

V-n II *pp*

V-le *pp*

V-c. *pp*

Tr-lo

f-ro

Atti

Cassa

P-no

V-n I

V-n II

V-le

V-c. *pizz.* *pp*

C-b. *pizz.* *pp*

pizzicato виолончелей и контрабасов, поддерживаемое арфой, играет роль третьего плана в общем восприятии фрагмента.

В данном случае тоже можно говорить о тематиче-

ской индивидуализации группы ударных, играющих своего рода остигнатный контрапункт к теме скрипок. Яркость вступления ударных подчеркнута и тем, что в этой части до коды ударные практически не использовались (если исключить литавры и несколько нот ксилофона). Таким образом, в коде скерцо из IV симфонии композитор снова тематически использует ударные, так же как в скерцо из I симфонии. В последующих сочинениях Д. Шостаковича эта линия не получает дальнейшего развития (малый барабан в VII симфонии или литавры в XI симфонии имеют другой смысл). По существу, здесь наблюдается уже почти ансамблевое использование оркестровых голосов — налицо всего три реальных голоса, резко отдаленных в тембровом отношении и четко прослушиваемых на всем своем протяжении; педали нет.

Применяя в зрелых своих сочинениях большой состав оркестра, Д. Шостакович очень редко прибегает к ансамблевой манере письма. Уже говорилось о все возрастающей роли в них tutti. Деление оркестра в его поздних произведениях происходит больше по группам, а если и встречаются вычленения отдельных инструментов, то равноправные ансамбли составляют редкое исключение — обычно композитор обращается к приему соло с аккомпанементом; в тех же случаях, когда голоса сравнительно самостоятельны, фактическое равноправие относительно.

Наиболее интересные ансамблевые вычленения встречаются в опере «Нос» и II симфонии. В опере «Нос», партитура которой написана для одинарного состава деревянных и медных, еще больше располагающего к линейной манере мышления из-за трудности создания ровно звучащей гармонии, можно встретить самые необычные по составу инструментов и манере их использования ансамбли. Об одном таком примере (контрафагот, тромбон, скрипка, голос) уже говорилось (см. пример 136).

Вот любопытный пример «трио» — гобой, Ковалев, контрабас, — в котором обращает на себя внимание виртуозная партия контрабаса (гобой свободно удваивает партию солиста (см. пример 153)).

Зачастую в такие ансамбли включается и один из ударных инструментов (чаще всего флексатон¹; пример 154).

¹ См. также песню Ивана ([266]) и финал оперы.

153

Ob.
Ковалев *p*

Я про-шу... слу-чи-лось мо-шен-ни-че-ство или плу-то-е-ство.

C-b. solo *f* *pizz.* *arco*

Ob.
Ковалев

Я до сих пор не мо-гу ни-как по-нять,

C-b. solo

154

Cor.in F *con sord.* *p*

Tr-ba in B *con sord.* *p*

Tr-ne *con sord.* *p*

Flexaton *f*

Чин-ов-ник *f*

А вы-шел пас-квиль. Пу-дель-то э-тот был-се.

В «Носе» же есть антракт, написанный для девяти ударных инструментов¹, — единственный у Д. Шостако-

¹ Вообще, ударные в «Носе» занимают большее место, нежели в других партитурах. Достаточно вспомнить ансамбль восьмью дворников и лакеев, идущий в сопровождении большого барабана (divisi виолончелей и контрабасов лишь удваивает голоса октета), или интермедию с чтением газет.

нича пример такого ансамбля. В музыке этого антракта можно обнаружить и серии тембров, и различные типы ритмической полифонии (как имитационной, так и контрастной):

155

76

Tr-lo

T-no

Cast.

T-ro

Tom-tom

P-ttl colla bacchi di Timp.

P-ttl.III solo

Cassa

T-tam

Очень интересно вклинивается «импровизационный» ансамбль в партитуре II симфонии ([30] и дальше):

156

Cl. in B

34

Fag.

V-no solo

К подобному сочетанию равноправно музицирующих различных инструментов Д. Шостакович в дальнейшем не обращался¹:

¹ Исключение — партитура «Пяти фрагментов» ор. 42.

Очень любопытно звучащие ансамблевые вычленения внутри оркестровой массы есть и в партитуре VI симфонии — тембровая и регистровая дифференциация голосов в [8] первой части, ансамбль флейты пикколо и арфы на фоне отдельных фраз струнных в [51] второй части, тонко найденная оркестровая краска, полная воздуха в [54], дуэт флейты и бас-кларнета на фоне аккомпанемента *pizzicato* первых скрипок в [68]. По существу, это уже не равноправные ансамбли, характерные для «Носа» или II симфонии, а лишь частичная дифференциация оркестра, занимающая малое место в партитуре¹.

Примеры прозрачной и привлекающей своей тембровой оригинальностью оркестровки встречаются и в более поздних сочинениях Д. Шостаковича (окончание марша с солирующим тромбоном в сопровождении двух арф в «Катерине Измайловой» — [340]; дуэт двух флейт с арфой в третьей части V симфонии — [79]; ярко звучащее *frullato* четырех флейт в IV симфонии — [88], — прием, нашедший свое продолжение в третьей части VIII симфонии — [119]; очень выразительное ансамблевое сопровождение трех низких флейт и высокой арфы к солирующему бас-кларнету во второй части VII симфонии — [97]; ансамбль бас-кларнета, двух валторн и скрипки соло в финале VIII симфонии — [164], и т. д.), но в общей оркестровой массе моменты тембровой расчлененности со временем становятся все более редкими.

Особое место в творчестве Д. Шостаковича занимают его «Пять фрагментов» ор. 42 — сочинение, непосредственно предшествующее IV симфонии. Как и все прочие сочинения Д. Шостаковича, оно написано для большого

¹ В этом отношении Д. Шостакович не пошел по пути ансамблевой расчлененности большого оркестра, намеченного Г. Малером и продолженного А. Шёнбергом, А. Веберном и Л. Ноно. В его ранних партитурах ансамблевость не имеет ничего общего с малеровской и основывается на линейности; в тех же сочинениях, где воздействие Г. Малера ощущается явно, роль ансамблей в форме невелика.

состава оркестра¹, который использован здесь как сумма различных ансамблей, индивидуально выбранных для каждой из пяти частей. В первом фрагменте это — флейта пикколо, гобой, английский рожок, кларнет пикколо, фагот, контрафагот, две валторны и арфа; во втором — флейта пикколо, флейта, гобой, кларнет пикколо, кларнет, фагот, труба, две валторны, тромбон, туба, арфа, контрабасы; в третьем — арфа и струнные; в четвертом — гобой, кларнет, фагот, валторна и в самом конце — струнные; в пятом — флейта, кларнет, бас-кларнет, малый барабан, скрипка соло и контрабас соло. Партитура построена по принципу ансамблевости, оркестровка является сугубо камерной; это единственный у Д. Шостаковича пример камерной трактовки оркестра, не считая «Носа».

Приведем два отрывка, достаточно красноречиво говорящих о манере оркестровки «Пяти фрагментов»:

157 Moderato

Fl. picc. *p*

Ob. *p*

C. ingl.

Cl. b. in B

Fag.

C-fag.

2 Cor. in F *con sord.* *p*

Arpa

¹ Fl. picc., Fl., Ob., C. ingl., Cl. picc. in Es, Cl. in B, Cl. basso, Fag., C-fag., 2 Corni, Tromba, Trombone, Tuba, Tamburo, Arpa, Archi.

6) Andante

Ob.

Cl. picc.
in Es

Fag.

Tr. ba
in B

2 Cor.
in F

Tr. ne

Tuba

sola

sola

f

p

Последняя часть — гротескный вальс в манере «Маленьких сюит» И. Стравинского. Единственный ударный инструмент партитуры — малый барабан — впервые вступает здесь, сопровождая скрипку соло и заменяя собой подразумеваемую аккомпанирующую группу (далее аккомпанементная фигура барабана сменяется *ostinato* флажолетов контрабаса):

158 Allegretto

T-ro

V-no
solo

T-ro

V-no

T-ro

V-no

f

p

В заключение — несколько слов о некоторых более тонких моментах взаимодействия оркестровки и формы у Д. Шостаковича. Прежде чем перейти к рассмотрению роли инструментовки в кодах, остановимся на проблеме взаимодействия различных структурных элементов формы в процессе ее временного развертывания, в котором тембр имеет не меньшее значение, чем относительная звуковысотность интонации.

Речь идет о первой части IX симфонии. Побочная партия ее сразу вводится вступлением тромбона *FF* на кварту *f—b* (это — первое вступление тромбона в партитуре)¹. Второе предложение темы, так же как и первое, имеет два такта вступления, начинающегося той же неизменной квартой тромбона. В обоих предложениях кварта выполняет функцию моментальной тонической настройки. В звуковысотной неизменности квартового сигнала есть своя логика и вместе с тем — свой юмор. В третий раз кварта возвращает тональность при наступлении репризы побочной партии ($\boxed{10}$).

В разработке этот элемент побочной темы не развивается, а тромбоны используются весьма скромно и не тематически. Наконец в $\boxed{18}$ вступает в главной тональности реприза, в которой основная тема значительно динамизирована. В первом ее проведении ничего необыкновенного не происходит — обычная динамизация с развитием и тональным сдвигом, но перед наступлением ее второго элемента ($\boxed{19}$) неожиданно возникает знакомая кварта тромбона, воспринимаемая теперь уже как сигнал к наступлению побочной партии. Однако настройка дается не на B-dur, а на As-dur (сигнал звучит секундой ниже). Тем не менее побочная партия не вступает, и оркестр продолжает играть дальше, не обращая никакого внимания на «не вовремя вступившего» тромбониста. Однако тромбон упорствует в своем стремлении прервать музицирование на главной теме и перейти к побочной. Сигнал

¹ Главная партия начиналась тоже интервалом кварты, но в нисходящем направлении. Вступление к побочной партии сразу же противопоставляет этому интервал восходящей кварты.

в неизменной звуковысотности (*es — as*) повторяется еще пять раз, прежде чем он наконец побеждает и в [21] «поворачивает» всю музыку в *As-dur*, в котором и звучит побочная партия. Побочная партия заканчивается, и в [24] наступает кода (в *Es-dur* на главной партии), но тромбон еще раз (уже *piano* и *staccato*) повторяет свою неизменную кварту. Упорное нежелание тромбона, включившегося в главную партию в репризе, считается с тональностью усиливает эффект появления побочной партии как долгожданного разрешения и, вместе с тем, выполняет определенные юмористические функции¹.

Здесь тембр тромбона играет огромную чисто структурную роль в сквозном развитии.

Говоря о взаимодействии формы и оркестровки у Д. Шостаковича, мы уже отмечали тенденцию к обнажению тембра в узловых моментах формы. Один из самых важных по смыслу разделов формы для Д. Шостаковича — коды, и именно в них чаще всего наблюдается максимально интересная оркестровка (своего рода «перемены в последний раз», кульминация оркестрового начала). Эта тенденция к дифференциации оркестра и к ориентации слухового восприятия на красоту и выразительность оркестровых комбинаций достаточно ясно наметилась уже в кодах двух первых частей I симфонии. О тонком образце тембрового суммирования в коде второй части уже шла речь раньше (см. пример 152). Если сравнить инструментовку этой коды с предшествующей ей музыкой скерцо, ясно видно, как резко возрастает тембровый интерес в момент вступления коды. Уже само начало коды ([22], *Meno mosso*) отмечено тремя ударами *FFF* фортепиано, до сих пор выступавшего лишь с моторными соло. Помимо этого, тесное расположение широко расставленных между обеими руками аккордов сразу вводит элемент регистровой незаполненности, характерный для всей коды. После напоминания в увеличении темы вступления (с тем же характерным отставанием нижнего

¹ Вспомним «обман» Бетховена в III симфонии, когда валторна вступает на четыре такта раньше, чем ей «положено».

голоса и его ритмической нейтрализацией) регистровый разрыв увеличивается еще больше — рояль звучит в самом низком регистре, а на тремолирующее *e* вторых скрипок накладывается высокая квинта флажолетов.

В этой маленькой коде содержатся многие особенности оркестровки, типичные для код Д. Шостаковича, — яркое введение нового тембра¹, смена самого характера оркестрового звучания, охват максимально широкого звуковысотного диапазона и та минимальная степень густоты изложения, при которой все элементы свободно воспринимаются слухом по вертикали. Оркестровка коды первой части I симфонии представляет меньший интерес, так как является вариантом вступления².

По существу, те же компоненты встречаются в уже упоминавшейся коде второй части IV симфонии с ее очень свежо звучащим, новым по тембру вступлением группы трех ударных³, введением новых элементов оркестровой фактуры, большими расстояниями между оркестровыми голосами, прозрачностью оркестровки, позволяющей воспринимать мельчайшие детали. Свежие тембровые находки есть и в кодах первой и третьей частей этой симфонии. В большой коде первой части особенно хороша оstinatная педаль английского рожка ([106]), неизменная не только в своей звуковысотности, но и в динамике. В отличие от всей другой музыки первой части, здесь наблюдается тонкая игра оркестровых красок в небольшом временном диапазоне. В коде финала применен прием невероятно долго выдерживаемого *C-dur'a*⁴, на фоне которого сменяются различные оркестровые краски. Здесь Шостакович вводит три тембра, которые будут играть особенно важную роль

¹ Здесь им служит рояль, не использовавшийся ранее в аккордовой функции и предельно низком регистре.

² Максимальное обнажение оркестровки и ее расчлененность возникают здесь прежде всего во вступлении, начальном разделе разработки и коде.

³ Та же «перемена в последний раз» в тембровом развитии — новый тембр в замыкающем разделе.

⁴ В более скромных масштабах этот прием будет возрожден в коде финала VIII симфонии. Первоисточником является, конечно, заключительная часть «Песни о земле» Малера. Отсюда же и «прощальная» челеста.

в кодах последующих симфоний, — скрипку соло, низкую засурдиненную трубу и челесту. Свежесть тембровой перемены очень велика, так как все эти тембры вводятся впервые в этой части¹.

Прекрасным примером кульминации оркестровки является кода первой части V симфонии, где опять встречаются и скрипка с большим соло, и низкая труба, играющая в октаву с литаврами², и вступающая в самом конце челеста, элементарные хроматические гаммы которой производят необычайно свежее впечатление³. В небольшой, но очень поэтичной коде третьей части Д. Шостакович применяет унисон флажолетов арфы и низкой челесты, к которому он часто будет прибегать в кодах более поздних сочинений (см. коды первой части скрипичного концерта, второй части XI симфонии, финала XIII симфонии).

Солирующая низкая труба вводится в коде первой части VII симфонии. В коде финала VIII симфонии она заменена близкой к ней по тембру низкой флейтой⁴. В коде первой части VIII симфонии тембр низких засурдиненных медных также присутствует как непрерывная тихая педаль (*PPP* засурдиненных труб и валторн).

Скрипка соло встречается в кодах финала VIII симфонии и третьей части X симфонии.

О введении одной или двух солирующих флейт пикколо в коды уже говорилось (кода второй части IX симфонии и первой части X симфонии). Прощальное музицирование челесты находит место в очень трогательной в своей простоте и поэтичной коде финала XIII симфонии, которая может рассматриваться как новая ступень в развитии музыкальных идей заключительных разделов IV и VIII симфоний.

Из приведенных примеров достаточно ясно видно, какие решительные перемены оркестровки Д. Шостакович предпринимает в кодах и какое огромное художественное

¹ Челеста вообще после первой части не используется вплоть до коды финала; скрипка соло и низкая солирующая труба в финале также до коды не используются.

² См. первую часть VII симфонии.

³ Это — первое вступление челесты в симфонии.

⁴ См. сближение этих тембров в коде финала IV симфонии ([248] и [257]) и в коде первой части V симфонии.

значение имеют эти приемы в общей концепции, зачастую придавая новый смысл предыдущим музыкальным событиям.

Оркестровка Д. Шостаковича представляет обширный и пока еще совершенно неразработанный материал для серьезных научных исследований. Наряду с Игорем Стравинским, Бела Бартоком и Оливье Мессьеном, Д. Шостакович — один из самых ярких оркестровых композиторов XX века. Влияние оркестрового мышления Д. Шостаковича на других композиторов очень велико, но пока мало изучено. Как оркестровый композитор Д. Шостакович оказал сильнейшее воздействие не только на многих советских композиторов (Н. Пейко, Б. Чайковский, К. Караев, М. Вайнберг, Р. Бунин и др.), но и на многих композиторов Европы и Америки (Б. Бриттен, К. Гартман, У. Пистон и др.). Оркестровый стиль Д. Шостаковича столь же индивидуален и закончен (несмотря на всю его эволюцию), как и оркестровый стиль И. Стравинского и А. Веберна — представителей противоположных тенденций в трактовке оркестра.

В этой небольшой работе я не стремился полностью осветить все особенности оркестрового мышления Д. Шостаковича, — мне хотелось лишь наметить некоторые основные проблемы, которые могли бы дать толчок к более фундаментальным исследованиям.



А. Шнитке

**НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ
ОРКЕСТРОВОГО ГОЛОСОВЕДЕНИЯ
В СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
Д. Д. ШОСТАКОВИЧА**

Детальное исследование музыки Д. Шостаковича по отдельным измерениям (гармония — полифония — форма — инструментовка) осложняется из-за необычности техники письма. Подчас бывает трудно и даже невозможно определить склад музыки — гомофонный, гармонический, полифонический или смешанный он, — настолько

непривычно голосоведение (неожиданно возникающие и исчезающие октавные параллелизмы, смешение различных функций в одном голосе, непоследовательность в интонационной наполненности голосов). Нагляднее всего это проявилось в ранних сочинениях композитора (таких, как II и IV симфонии), но и сравнительно недавно созданные произведения (X симфония, концерт для скрипки с оркестром) возникли на основе той же техники голосоведения.

Случайны ли подобные нарушения традиционных норм многоголосия или они органичны? Как они влияют на темброво-динамический план произведения, на его форму? А может быть, наоборот, они сами являются результатом иного отношения к форме?

Изучение партитур композитора убеждает в том, что все эти приемы необходимы и принципиально важны, так как благодаря им расширяются выразительные возможности оркестра, в частности его темброво-динамические ресурсы. Если же систематизировать то новое, что внес Д. Шостакович в технику оркестрового многоголосия, то существеннее всего окажутся следующие черты:

а) своеобразная трактовка традиционных полифонических форм в зависимости от конкретных обстоятельств — тембрового замысла, фактуры, индивидуальных особенностей инструментов и т. д.;

б) возрождение гетерофонии на новой основе;

в) принцип переменной функциональности, при котором один и тот же голос на небольшом отрезке формы, без каданса и цезуры, то есть без синтаксической грани, меняет свою функцию (например, превращается из темы в контрапункт или фигурацию).

Полифонические эпизоды

Используя традиционные полифонические формы, Д. Шостакович подчас трактует их очень своеобразно. В классически четком виде они встречаются у него сравнительно редко (пассакалии в VIII симфонии и скрипичном концерте, fuga в XI симфонии). Чаще всего они выступают в конспективно-условном плане. Так, разработки первых частей V и VIII симфоний (сонатные Allegro ко-

торых фактически являются двумя воплощениями одной структурной модели) начинаются одинаково — в обоих случаях это «условное» *fugato*, в котором после «вожжи» и «спутника» третий голос вступает уже с ритмически ускоренным, «сжатым» вариантом темы (V симфония — $\boxed{17} - \boxed{19}$, VIII симфония — $\boxed{17} - \boxed{19}$):

159 [Moderato]

a) Cor.

V симфония, I ч.



160 $\boxed{17}$ Adagio $\text{♩} = 52$

a) 4 Fl.

VIII симфония, I ч.



Иногда контуры замаскированного *fugato* угадываются и в сонатных экспозициях, например в первой части VI симфонии ($\boxed{4} - \boxed{12}$). Хотя здесь преобладает линейно-гармонический склад, все же благодаря обилию вступлений темы (каждый раз в новом тембре) явно ощущается, что внутренняя «модель» этого раздела — *fugato*.

Разработки первых частей в VIII и V симфониях имеют еще нечто общее — двойной канон незадолго до репризы. В том и другом случае оркестровые группы функционально индивидуализированы: медные (Proposta I и Risposta I) интонируют напряженную тему — «возглас», деревянные духовые и струнные (Proposta II и Risposta II) исполняют полифоническую фигурацию, осуществ-

ляя тем самым полифонизацию декоративных элементов фактуры (V симфония — $\boxed{32}$ — $\boxed{35}$, VIII симфония — $\boxed{23}$).

Стремление наполнить тематическим смыслом второстепенные, декоративные голоса фактуры наблюдается в произведениях ряда композиторов (от Бетховена и Брамса до Прокофьева и Шёнберга). В творчестве Д. Шостаковича, вообще стремящегося к экономности и концентрированности фактуры, декоративные «пласты» часто строятся на полифонически-имитационной основе. Во II симфонии ($\boxed{48}$) встречается эпизод, где декоративный «пласт» изложен в виде тринадцатиголосного двойного канона (первая «тема» — хроматическая гамма шестнадцатыми — имеет 9 вступлений, вторая — то же самое восьмыми — проводится 4 раза)¹.

Аналогичный эпизод встречается в VIII симфонии ($\boxed{28}$). Здесь декоративный фон также представляет собой тринадцатиголосный канон, но на этот раз уже на одну, достаточно индивидуальную тему (см. пример 161).

Совершенно необычно задумано *fugato* в разработке первой части IV симфонии — здесь полифония служит достижению специфического темброво-динамического эффекта. В этом «поющем вихре» самый тембр струнных настолько преобладает над звуковысотной, интонационной стороной, что нет надобности в точном проведении темы в каждом из четырех голосов. Важнее услышать само вступление нового голоса, а не тему (которая каждый раз варьируется, хотя контуры ее «прослушиваются» отчетливо).

В этом случае полифоническое и оркестровое начала неразрывно связаны и взаимно обусловлены: вряд ли «прозвучало» бы подобное *fugato* у духовых. Здесь учтена одна особенность струнных — когда они играют «партией», в унисон (особенно в быстром темпе), то их линия как бы утолщается, смазывается из-за неизбежных даже в самом

¹ См. пример 138 к статье Э. Денисова «Об оркестровке Д. Шостаковича».

Fl. picc.

Fl.

Ob. II

Cl. ingl.

Cl. picc.

Cl.

Cor.

V. n. I

V. n. II

V. la

V. c.

42


44


503

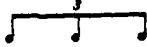
идеальном оркестре мельчайших интонационных расхождений между отдельными исполнителями. Поэтому и пассажи в струнной группе звучат энергичнее, чем, скажем, в группе деревянных духовых (хотя акустически последние сильнее), — возникает ощущение катящейся в одном направлении лавины, силы одновременно и хаотической и организованной.


Из эпизодов quasi fugato необходимо еще упомянуть два отрывка из II симфонии (с начала до [12] и [30] — [47]). Первый основан на последовательном вступлении семи голосов струнной группы. При этом каждый голос излагает некую условную, равномерно ползущую «тему» в новом интонационном и (главным образом) ритмическом варианте — каждое последующее проведение строится из более мелких длительностей. В итоге образуется семиступенная шкала ритмической активизации:


II симфония

O. b. 

V. c. 

V. lo 

V. ni II div. 

V. ni I div. 

С момента вступления последнего голоса ([5]) все семь голосов начинают вращаться по трехтактовому оstinатному кругу, «поверх» которого интонируется тема трубы, поддержанная аккордами тромбонов¹.

Этот эпизод замечателен той последовательностью, с которой здесь проводится идея самостоятельности голо-

¹ См. пример 133 к статье Э. Денисова.

сов. Мало того, что они все отличаются друг от друга интонационно и ритмически, — автор добивается также и полиметрии (хотя номинально это $\frac{4}{4}$) при помощи лиг различной продолжительности, начинающихся на разных долях такта.

Но вершиной тотальной полифоничности этого произведения несомненно является тринадцатиголосное «атематическое» *fugato* (каждый голос вступает с самостоятельной линией). Вряд ли все смогут определить на слух хотя бы моменты вступления последних 5—6 голосов, не говоря уж об отчетливом «прослушивании» отдельных линий. Повидимому, автор прежде всего намеревался создать эффект стихийно-динамического нарастания (II симфония — $[31] - [47]$); см. пример 162).

Возникающие в вышеупомянутых эпизодах по вертикали многозвучия (доходящие до одновременного звучания всего хроматического звукоряда) вряд ли дают право говорить о диссонансах или консонансах — это скорее всего вибрирующие гармонии-тембры, а точнее — полифонотембры. Можно сказать, что здесь полифония в крайней своей гипертрофии сама себя уничтожает, превращаясь в гетерофонию.

Гетерофония

«...Гетерофония — разноголосие, наложение рисунка на фон без особого приурочения их друг к другу...»¹. Это наложение неприуроченных линий приводит к двум противоположным следствиям — крайнему диссонированию и крайнему консонированию (то есть унисонам и октавам).

В симфонических произведениях Д. Шостаковича гетерофония встречается и как основа ткани и как эпизодический элемент в фактуре иного склада —

¹ В. Каратыгин. 7-й концерт Зилоти. Газета «Речь» от 18 (31) января 1916 г.

45

Picc.

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Fag. II

T. ro

P. tti

палочками от дивер

45

V. ni

V. lc

arco

V. c.

C. b.

pizz.

pizz.

гомофонно-гармонической или полифонической (вследствие чего возникает явление функциональной переменности).

Для первого случая наиболее типичны всевозможные фигурационно-декоративные приемы, аналогичные вышеупомянутым (но не полифонические по основе). Здесь прежде всего нужно отметить любимый композитором эффект «всплеска» фигураций деревянных духовых и струнных, при котором каждый инструмент играет свой пассаж. Впервые это встречается во II симфонии, где декоративные поиски автора проявились ярче всего ([26], [80], [83], [87], [88], [89], [93], [95], [96]).

В этих примерах «всплеск» встречается в двух вариантах — хроматическом и диатоническом (в зависимости от интонационной основы функциональных голосов):

183

II симфония

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

pp cresc. al fff

pp cresc. al fff

pp cresc. al fff

pp cresc. al fff

Picc.

2 Fl.

2 Ob.

2 Cl. (B)

2 Fag.

4 Cor. (F)

3 Tr. ho (B)

3 Tr. ni
3 Tuba

Timp.

V-ni

V-la

V-c.

O-b.

cresc.

mp cresc.

Tuba

cresc.

1

2

3

Так же как и в ранее приведенных примерах, здесь возникает новое качество звучания — за счет количества линий достигается новый тембр. Несомненно, что этот прием у Д. Шостаковича не случаен — очевидна прямая его преемственность от Стравинского («Петрушка») к Римскому-Корсакову («Шехеразада»). Д. Шостакович воспользовался им еще в I симфонии (первая часть — [29], вторая — [4], четвертая — [11], [32]), но там все голоса играют в одном ритме, и их можно воспринимать как быстрое последование хотя и диссонирующих, но все же аккордов:

165 [Allegretto $\text{♩} : 152$] I симфония, 1ч.

V. niff div (+ октавное удвоение у Fl. и 2 Fl. picc.)

v-le div., 2 Cl., Ob.

Во II симфонии композитор нашел более оригинальное решение — отныне все пассажи ритмически самостоятельны, и этим подчеркивается невозможность установить контроль над вертикалью.

В дальнейшем такие «всплески» встречаются довольно часто — см. симфонии: III ([101]), V ([23], [24]), VII ([49], [50]), VIII ([23], [24], [58], [159]). Этот экспрессивный звуковой «жест» особенно ярко впечатляет в X симфонии (один такт до [35]), где устремляющиеся вверх пассажи «повисают» без ритмического разрешения в сильную долю:

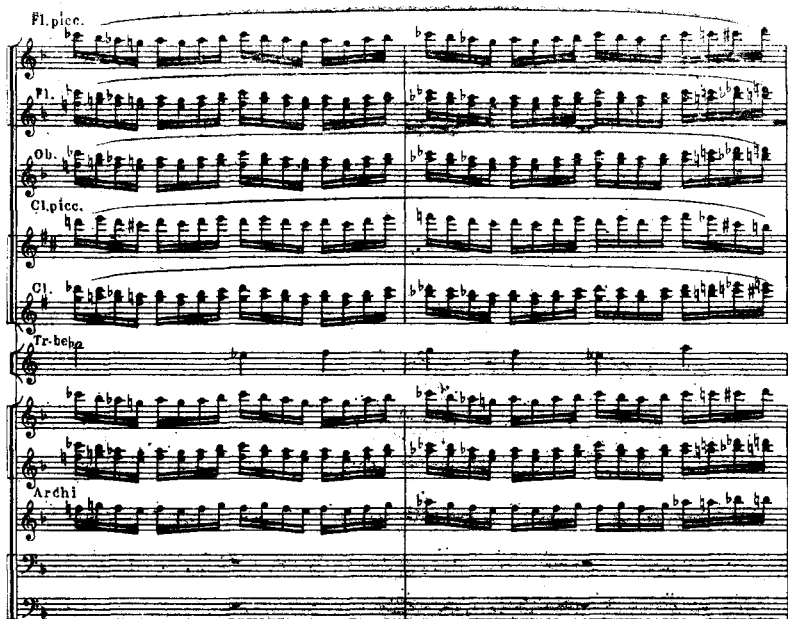
[illegible]

Гетерофонический склад обнаруживается также в тех эпизодах, где на декоративно-фигуративном фоне интонируется тема. При этом фон и тема в той или иной мере автономны в гармоническом отношении. Возникающие между функциональными (тема, гармония) и декоративными голосами случайные диссонансы или унисоны на слух не воспринимаются, так как оба «пласта» звучат несколько порознь. Правда, бывают случаи, когда функциональный и декоративный «пласт» абсолютно нескоординированы (II симфония — $\boxed{5} - \boxed{12}$), и эпизоды, где опорные точки пассажей (например, сильные доли или крайние ноты) подчинены гармоническому плану темы (V симфония — $\boxed{108}$):

167 $\boxed{108}$ Più mosso J:72

V симфония

Fl. picc.
Fl.
Ob.
Cl. picc.
Cl.
Tr. b. solo
Archi



Так же строятся у Д. Шостаковича обычно оstinатные эпизоды — сплошь и рядом возникают «несогласования» между тематическими и оstinатными голосами (VII симфония — [21] — [45], то есть почти весь «эпизод нашествия», а также скрипичный концерт — [87] — [88]).

Наконец, встречается у Д. Шостаковича и вполне классический, но все же лежащий вне гармонического контроля прием окружения мелодической линии хроматическими вспомогательными звуками (IX симфония — [53] — [54], [63] — [64]). В этом нет фактически ничего нового по сравнению с аналогичными эффектами, например, у Бетховена (IX симфония, финал, двойная fuga) и Брамса (II симфония, первая часть, побочная партия).

Но самый прием заслуживает внимания, так как является несомненно гетерофоническим в системе классических норм гармонии.

В репризе главной партии первой части VII симфонии (53—54) фигурация струнных и деревянных духовых совмещает вариантную дублировку мелодической линии со всевозможными диатоническими и хроматическими вспомогательными, а также вполне независимыми от тем гаммообразными взлетами:

168

[Moderato ♩=88]

VII симфония, 1 ч.
Fiatti, Archi (+октавная дублировка)

Tr-be (+октавная дублировка Tr-ni)

C-b., Tr-ne, Tuba, C-fag., Cl. b.

(+октавная дублировка)

54

Достаточно оригинален встречающийся у Д. Шостаковича прием одновременного изложения тематической линии в двух вариантах. Такой случай есть в самом начале скерцо I симфонии, а также в начале репризы и в коде (I симфония, вторая часть — [0], [11], [22]). Здесь нижний из двух басов постепенно отстаёт от верхнего, так как он укрупняет ритмический рисунок темы и как бы не в состоянии справиться с встречающимися там шестнадцатыми (а далее — восьмыми). Это несовпадение двух одновременно вступивших басов создает протесково-комический эффект:

169 **Allegro** $\text{♩} = 192$ I симфония, начало II ч.

В первой части IX симфонии ([5], [18]) использован родственный прием — в тактах 3 и 6 темы басы, дублирующие тему, играют ритмически упрощенный вариант:

170 **Allegro** $\text{♩} = 132$ IX симфония, I ч.

В финале I симфонии ([1], [5]) встречается также эпизод, где звучат одновременно два варианта одной гармонической последовательности:

171 [Lento $\text{♩} = 116$] I симфония, финал.

V-ni I
V-ni II
V-c.
C-b.

pp

Во всех этих случаях разбирались примеры явно гетерофонного склада. Гораздо сложнее прием подсобного использования гетерофонии как «разряжающего» элемента в гомофонно-гармонической или полифонической ткани (функциональная переменность).

Функциональная переменность

Тут наиболее характерны примеры неожиданного изменения соотношений между голосами — игравшие разное на несколько нот сходятся в октаву или унисон, дублировавшие друг друга инструменты внезапно делятся на две самостоятельные партии. Внешние похожие приемы всегда встречались в оркестровой технике. Но при этом фактурные изменения были связаны с синтаксическими — голос менял свою функцию в момент каданса, на границе периода, предложения, хотя бы четко очерченного мотива. Так было в музыке гомофонно-гармонического склада. При полифоническом складе изменения происходили более гибко, но также были связаны с синтаксическими поворотами, например со вступлением или с умолканием одного из голосов. В классической оркестровой технике партии отдельных инструментов очень гибко меняли свои функции, мгновенно переходя от подчиненной роли к ведущей и наоборот, но это касалось инструментальных партий, а не составляющих фактуру реальных голосов, которые имели всегда достаточно разграниченные функции. Анализ партитур Д. Шостаковича дает возможность говорить о явлении функциональной переменности внутри построения, без синтаксических граней или изменения количе-

ства голосов. При этом следует различать два вида функциональной переменности:

1) более наглядный вариант, при котором функциональные изменения связаны с объединением самостоятельных голосов в параллельные октавы (или унисоны) и наоборот — с отказом от параллелизмов;

2) более сложный случай, когда функциональные изменения не приводят к унисонам, а меняется лишь нагрузка голосов.

Возникающие и исчезающие внутри построений параллельные октавы и унисоны можно найти у Д. Шостаковича в эпизодах линейного и гармонического склада. Почти всегда, за редким исключением, они не случайны. Появление параллелизмов или, наоборот, отказ от них связаны с началом построения, кульминацией, акцентом, тональным сдвигом, кадансом. Подобное встречается и в технике классической гармонии (например, параллельные и противоположные октавы при разрешении D в T) и в многоголосии русской народной песни (унисонное начало и заключение напева). Но Д. Шостакович развивает эту технику дальше, пользуясь унисонами и октавами очень гибко. Например, вместо того чтобы продублировать мелодическую линию в кульминации новыми инструментами, он сводит в октаву два самостоятельных голоса, ранее игравших разное. Это обеспечивает экономию тембровых средств и увеличивает динамические ресурсы оркестра:

172 Andante $\text{♩} = 72$ Скрипичный концерт, III ч.

69 Cor. (+ октавная дублировка)

ff
V.c. C-b.

(+ октавная дублировка)



(Скрипичный концерт — [69] — [77] — октавное совпадение темы пассакалии и первого противосложения в кульминационной точке.)

Такой же унисон-акцент можно встретить в первой части IX симфонии ([9] — [23] — *pizzicato* струнных отмечает дублировкой кульминационные звуки мелодии, после которых унисон «расщепляется»), в V ([88]), VI ([117]) и X ([129]) симфониях (октавные параллелизмы отмечают вступление новой темы, после чего параллельные голоса делятся на разные партии):

173 [Allegro $\text{♩} = 120$] IX симфония, I ч.

Fl. picc. *f*

Arch. pizz. *p*

174 [Allegretto $\text{♩} = 138$]

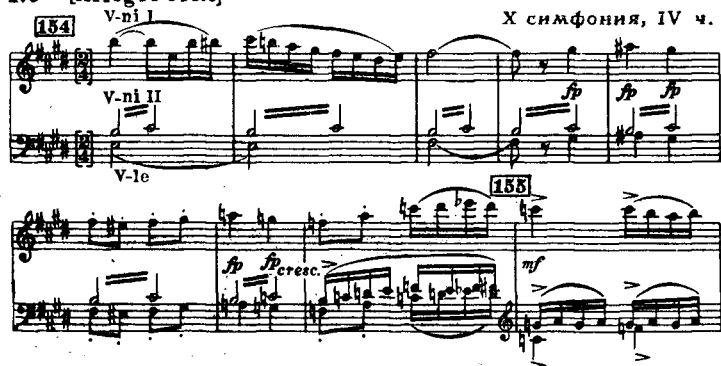
Х симфония, III ч.



Иногда дублировка выступает в качестве дополняющего средства, компенсирующего интонационный спад: во всех проведениях главной партии финала X симфонии ($\boxed{154}$, $\boxed{163}$, $\boxed{195}$), там, где тема становится более вялой, вводится октавная ее дублировка доселе самостоятельным басом:

175 [Allegro $\text{♩} = 176$]

Х симфония, IV ч.



Объединение самостоятельных линий в унисон и октаву, подчеркивающее каданс, встречается несколько раз в IX симфонии (первая часть: начало, $\boxed{3}$, $\boxed{5}$), в V симфонии ($\boxed{75} - \boxed{76}$, $\boxed{78}$, $\boxed{87} - \boxed{88}$). В финале V симфонии ($\boxed{125}$) параллельными октавами между двумя до этого самостоятельными и даже контрастными голосами отмечен тональный сдвиг:

176 [Largo $\text{♩} = 50$]
pp
 V симфония, III ч.

177 [$\text{♩} = 100-108$]
 (+октавное удвоение у Cl.)
 V симфония, Финал
 +Fl.
 Ob.
 Cor. Fag.
cresc.

В разработке первой части VIII симфонии обращает на себя внимание канон, приходящий к октавному «унисону» (первая часть — $\boxed{29}$ — $\boxed{30}$):

178 [Allegro $\text{♩} = 96$]
 VIII симфония, I ч.
 4 Cor. Tr. ba
 3 Tr. ni
f
 Tuba, Fag, Bassi

«Слияние» двух поначалу самостоятельных линий типично для оркестрового голосоведения Д. Шостаковича. Приведем еще ряд примеров:

1) комичное сближение двух «встречных» линий в скерцо V симфонии ($\boxed{50}$ — $\boxed{51}$, $\boxed{67}$):

179 [Allegretto $\text{♩} = 138$]

V симфония, II ч.

Музыкальный фрагмент (179) из II части V симфонии. Темп: Allegretto, $\text{♩} = 138$. Музыка записана для Violoncello (V-c. C-b.) и контрабаса. Динамика: *cresc.*, *mf*, *dim.*, *p*. В начале фрагмента есть пометка *Pa.g.* и номер в квадратных скобках [51].

2) постепенная «кристаллизация» октавной дублировки темы из оставленного ею «следа» (VI симфония — [5]):

180 [Largo $\text{♩} = 44$]

VI симфония, I ч.

Музыкальный фрагмент (180) из I части VI симфонии. Темп: Largo, $\text{♩} = 44$. Музыка записана для Violini I (V-ni I), Violini II (V-ni II), Violoncello и контрабаса (V-c. (+октавное удвоение у альтов)). Динамика: *mf*, *p*, *dim.*, *cresc.*. В начале фрагмента есть пометка [5] V-ni I.

3) настойчивое ostinato валторн и литавр (VIII симфония — [54]), «втягивающее» в себя самостоятельный тематический голос струнных:

181 [Allegretto $\text{♩} = 132$]

VIII симфония, II ч.

Музыкальный фрагмент (181) из II части VIII симфонии. Темп: Allegretto, $\text{♩} = 132$. Музыка записана для Арх (Arch), Корн (Cor.) и Литавр (Timp.). Динамика: *mp*. В начале фрагмента есть пометка Arch [52].



Нередок и противоположный прием — деление унисона на разные голоса. Так могут складываться как декоративные (V симфония — 100), так и тематические пласты (V симфония — 102₂, VI симфония — 66).

Любопытный случай временного «расщепления» октавного баса на два голоса есть в коде первой части скрипичного концерта:

182 [Moderato] Скрипичный концерт, I ч.

V-no solo

И наконец своеобразный пример «деления» двухоктавного «унисона» в момент каданса (VII симфония — 99):

183 [Moderato poco allegretto]

VII симфония, II ч.

Cl. poco rit. 100

mp Cl. b. dim. pp

Введение и выключение октавных параллелизмов в гармонии у Д. Шостаковича также почти всегда обосновано. Так, параллельные октавы в крайних голосах могут подчеркивать резкий тональный сдвиг, чаще всего полутоновый (V симфония, один такт до [99]; VIII симфония — [121]).

Параллельные октавы могут также оттенять более важные моменты внутритонального движения (скрипичный концерт — [31] — [32]), придавать интонационную наполненность более инертным голосам (X симфония — [1] — [2], [50], [66] — [67]):

184 [♩ = 104]

V-ni I

V симфония, Финал

f V-ni II V-le V-c 99

185 [Moderato ♩ = 96]

X симфония, I ч.

1 p Archi mp mp mf p

Противоположный прием — отступление от октав для создания выразительного акцента путем полутонного задержания — использован в первой части VI симфонии (2):

186 [Largo ♩:72]

VI симфония, I ч.

(2) V-ni, V-le

f *stacc.*

Fag., C-fag., V.-c. (+ октавное удвоение у C-b.)

stacc.

В третьей части V симфонии (80) наблюдается случай постепенного обособления голосов, начавших трех-октавным «унисоном»:

187 [Largo ♩:50]

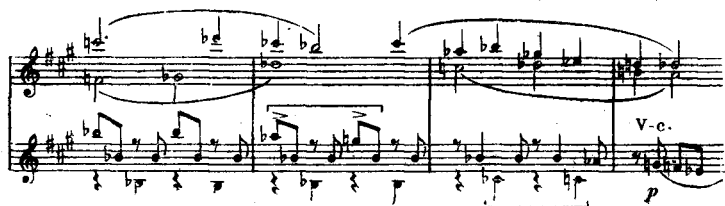
V симфония, III ч.

(79) Fl. I

p *Arpo*

(80) Fl. II

p



В скерцо скрипичного концерта можно найти несколько более сложный прием «отпочковывания» двух гармонических голосов от темы ([52], [54], [55]).

Первые четыре терции — реализация двух скрытых голосов темы, дальше мелодический и гармонические голоса обособляются:

188 [Allegro $\text{♩} = 112$] Скрипичный концерт, II ч.

V-no solo [52] *[mf]*

Cl. *[mp]*

Fag. *[mp]*

V-1c, V-c. *poco espress*

Изменение функциональных соотношений, не приводящее к параллелизмам, собственно говоря, присуще любой мало-мальски живой музыкальной ткани. Поэтому особого внимания заслуживают лишь случаи быстрого перерождения фактуры без синтаксических граней и без увеличения количества реальных голосов:

1) подчиненный голос становится ведущим (VIII симфония — [42]) — здесь верхний голос гармонии постепенно наполняется мелодическим напряжением, басы же, игравшие тему, уходят на второй план:

[Poco più mosso ♩ = 72]

Archi

VIII симфония, 1 ч.

42

2) гомофонно-гармонический склад перерастает в полифонический благодаря «оживающим» голосам гармонии (VIII симфония — [5], [125], V симфония — [6]):

190 [Moderato ♩ = 76]

V симфония, 1 ч.

полифонический склад гомофонно-гармонический склад

V-ni I
V-ni II *f marc.*
V-c. + Fag. *f*
dim.

Резкая тембровая грань при сохранении фактуры и голосоведения
гомофонно-гармонический склад
Cor. I

3) голоса меняются ролями — тематический голос превращается в контрапунктирующий и наоборот (IV симфония — [156], VIII симфония — [11] — [12], [39]):

191 [Largo ♩=69] IV симфония, Финал

Fl. picc. 8

V-c. 8

C-b. 8

В данном случае можно говорить об особом складе фактуры — линейно-гармоническом, промежуточном между гармоническим и полифоническим. Достоинства такого рода линейности в том, что она способна мгновенно перерождаться в гармонию или полифонию без изменения количества голосов. Ей присуща также особая интонаци-

онная и ритмическая комплементарность — как только ведущий голос становится более инертным, немедленно оживает один из подчиненных голосов. Все это позволяет реализовать достаточно сложный фактурно-динамический замысел небольшим количеством реальных голосов (а следовательно, и играющих инструментов).

Как влияет эта техника на музыкальную форму? Она приводит к слитности формы, к ее нерасчлененности, к непрерывности музыкального тока. Границы построений «скрадываются», музыка становится «бескадансовой». Все грани формы замаскированы — трудно отделить не только мотив от мотива, но период от периода и иногда даже экспозицию от разработки. У композитора существует целая система приемов, скрывающих «швы», и они весьма разнообразны:

1) Несовпадение кадансов. Два музыкальных построения соединяются как бы «взахлест», наложением — предыдущее еще не успело закончиться, как на его фоне вступило последующее. Во второй части IX симфонии (40) флейта вступает с h-moll'ной темой при гармонической поддержке басов еще до того, как игравшие перед этим скрипки и альты пришли в новую тональность:

192 [Moderato $\text{♩} = 208$] IX симфония, II ч

V-ni I

mp dim.

V-ni II

40

Fl.

f

pizz. V.c.

C.b. *p*

Еще более тонкий прием использован в финале X симфонии ([164]) — предвосхищающий будущий g-moll звук *d* вторгается в E-dur и делает излишней модуляцию (в свою очередь «неизжитый» E-dur еще раз прорывается на один такт в g-moll'e):

[Allegro J. 176] X симфония, IV ч.

193 [164]

Fl. I (+ октавное удвоение Fl piccolo)

Fl. II (+ октавное удвоение Cl I. II)

Fag.

Archi

mp

Tr-be

Cor.

mp

Fag.

f

В пассакалии из VIII симфонии фактурно-тембровые изменения не совпадают с границами темы, и таким образом снимается неизбежная в вариационной форме структурная «регулярность».

2) Тембровый «мост». Вопреки общепринятому правилу оркестровки — «прятать» характерный тембр до его решительного вступления, — Д. Шостакович намеренно показывает его заранее. Это обуславливает совершенно новую трактовку принципа контрастности,

Сравним два примера — начало разработки в первой части VI симфонии Чайковского и во второй части XI симфонии Шостаковича. И там и здесь разработка начинается резким акцентом, вторгающимся в тишину и производящим в обоих случаях ошеломляющее впечатление. Но как различны два оркестровых воплощения сходного замысла! Чайковский обрушивает на угасающий речитатив фagота оглушительное tutti. В симфонии Шостаковича акцент выполнен ударами одного малого барабана, к тому же только что долго тремолировавшего. Чайковский поступил хотя и смело, но вполне традиционно — он «приберег» оркестр, его эффект был гарантирован. Шостакович как будто нарушил одно из основных правил оркестровой драматургии, он «выдал» свой тембровый эффект заранее. Но этим он добился слитности всей формы, тембрового «сцепления» между экспозицией и разработкой. Здесь идея симфонизма, непрерывности развития воплотилась исключительно тембровым средством (в то время как обычно о симфонизме говорят прежде всего в связи с тематизмом, тональными соотношениями и т. п.). Возможно, что без такой тембровой «заявки» «эпизод расстрела» выглядел бы излишне иллюстративным и вставным.

Примеров таких тембровых «связок» в симфониях Д. Шостаковича немало. Можно назвать финал VIII симфонии ([131] — [132]), где проведение темы у гобоя заранее подготовлено «вторжением» двух гобоев. Можно вспомнить переход к финалу в IX симфонии, где один и тот же инструмент (фagот) заканчивает глубокомысленный речитатив и тут же начинает озорной галоп. Подобные тембровые «мосты» обеспечивают единство музыкальной формы и делают убедительными самые рискованные образные контрасты.

3) Сохранение прежней фактуры при тембровой перекраске. Этот прием можно считать «полярным» воплощением предыдущего. Подобные примеры (кстати, аналогичные друг другу) есть в первой части V и VIII симфоний. И там и здесь в процессе развертывания главной партии наступает момент, когда после длительного господства струнных необходимо ввести но-

вый тембр, то есть духовые. Общий же линейно-гармонический склад эпизода не обнаруживает более или менее определенного каданса. Автор попросту «рассекает» эпизод на две части, вводя неожиданно, «на полуслове» группу духовых (см. пример 190). Этим смелым примером достигается двойной эффект — во-первых, тембровая перекраска без специальной перепланировки фактуры и, во-вторых, струнным дается возможность «отдохнуть», и вскоре в побочной партии они могут вступить «обновленными».

4) Подготовка будущего тембра средствами акустическими или гармоническими. Здесь тембровый эффект достигается внетембровыми средствами. Примером может служить начало «эпизода нашествия» в VII симфонии. При всей психологической неожиданности «марширующего» малого барабана его появление акустически подготовлено предшествующим аккордом. Явно осязаемое в последнем «биение» секунды *e fis* предвосхищает отдаленную дробь малого барабана, он «слышен» фактически еще до реального вступления:

[♩ = 126] 8 VII симфония, I ч

194

V-no solo

Archì

T-ro

ppp

pp

morendo

morendo

Такой же случай есть в последних тактах третьей части этой симфонии. Кажется, что заключительные «вздохи» тамтама «слышны» уже заранее благодаря регистровой и гармонической подготовке (гипофригийский лад с характерным тритоном, да еще в звучании низких, глухо вибрирующих кларнетов и фаготов):

146 Cl. I

p Cl. b. *dim.* C-flag. 8 T-tam

pp Archi *pp* Timp. T-tam

5) Наконец, характерный для Д. Шостаковича прием темброво-динамического маневрирования. Речь идет о маскировке границ формы при помощи включения или выключения инструментов, но при сохранении динамического оттенка. Типичный пример — «откат» от первой вершины разработки без *diminuendo* (при неизменном *FF*) за счет уменьшения количества играющих (VIII симфония — [25], X симфония — [36]). Это позволяет сохранить достигнутое психологическое напряжение при некоторой акустической разрядке, необходимой перед генеральной кульминацией.

Техника оркестрового голосоведения Д. Шостаковича всецело обусловлена авторской манерой эмоционального высказывания. Композитор тяготеет к большим волнам динамических нарастаний, к непрерывности музыкального «тока»; громадные образные контрасты сочетаются с гибкой логикой развития, исключающей прямолинейные эффекты. Оркестровое голосоведение Д. Шостаковича во многом способствует достижению той пластичности, с которой воплощены самые смелые концепционные идеи композитора.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Л. Данилевич. Несколько вступительных слов</i>	3
---	---

ИЗ ВЫСКАЗЫВАНИЙ ШОСТАКОВИЧА

Трагедия-сатира	13
Партитура оперы	14
О некоторых насущных вопросах музыкального творчества	16
Новое о Маяковской	25
Мастерство и ремесло	26
Будем взыскательны к своему творчеству	29
Пусть вечно будет он прекрасен	33
Самый близкий	34
Как рождается музыка	35

СОВРЕМЕННОКИ О Д. Д. ШОСТАКОВИЧЕ

<i>А. Фадеев. Пятая симфония Шостаковича</i>	43
<i>Г. Нейгауз. Дмитрий Шостакович</i>	43
<i>А. Толстой. На репетиции седьмой симфонии Шостаковича</i>	48
<i>Евгений Петров. Торжество русской музыки. На репетиции седьмой симфонии</i>	51
<i>Ольга Берггольц, Георгий Макогоненко. Ленинградская симфония</i>	56

<i>Игорь Глебов (Б. Асафьев). Три имени. Шостакович.</i>	62
<i>Прокофьев, Хачатурян</i>	
<i>Жан-Ришар Блок. В стране музыки.</i>	63
<i>С. М. Митозас. Шостакович.</i>	65
<i>Б. Асафьев. Восьмая симфония Шостаковича</i>	66
<i>М. Жора</i>	71
<i>Л. Стоковский</i>	72
<i>Ю. Н. Тюлин. Юные годы Д. Д. Шостаковича</i>	73
<i>Бенджамин Бриттен</i>	81
<i>М. Вайнберг. Первая встреча с музыкой Дмитрия Шостаковича</i>	84
<i>Давид Ойстрах. Наш великий современник</i>	86
<i>Дм. Кабалевский. Несколько слов о Дмитрии Шостаковиче</i>	89
<i>А. Баланчивадзе</i>	96
<i>Андре Жоливе</i>	99
<i>Вацлав Добиаш. Букетик к 25 сентября 1966 г.</i>	99
<i>Эуген Сухонь</i>	00
<i>Ииржи Пауэр</i>	01
<i>Е. Мравинский. Тридцать лет с музыкой Шостаковича</i>	103
<i>Жорж Орик</i>	116

ИССЛЕДОВАНИЯ

<i>Д. Житомирский. Шекспир и Шостакович</i>	121
<i>М. Сабина. Заметки об опере «Катерина Измайлова»</i>	132
Немного об аналогиях	132
Трагедия-сатира	140
Симфонизированная драматургия	152
<i>Г. Орлов. В середине пути. К 30-летию создания IV симфонии</i>	166
<i>Г. Орджоникидзе. XIII симфония Д. Шостаковича</i>	188
«Бабий Яр»	200
«Юмор»	208
«В магазине»	212
«Страхи»	216
«Карьера»	219
<i>С. Шлифштейн. «Казнь Степана Разина» Шостаковича и традиции Мусоргского</i>	223

А. Сухор. Большая правда о «маленьком» человеке (цикл «Из еврейской народной поэзии» и его место в творчестве Шостаковича)	241
Е. Мнацаканова. Некоторые наблюдения над стилем сборника «24 прелюдии и фуги»	264
Г. Николаева. Исполняя Шостаковича	287
Л. Мазель. Заметки о музыкальном языке Шостаковича	303
От автора	303
I. Введение	306
II. Об интонациях	310
III. О ладово-гармоническом содержании мелодики	319
IV. О метре и ритме	331
V. О типах построения мелодии и тем	338
VI. Об общих вопросах музыкального мышления и формы	350
В. Бобровский. О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича	359
Метод разработочного развертывания	361
Исторические корни метода разработочного развертывания. Его структурные закономерности	375
Метод вариантного развития	379
Вариантное развитие индивидуализированной темы	380
Вариантные цепи фигур общих форм движения	388
Стилистические корни метода вариантного развития. Вопросы структуры	392
Заключение	395
А. Должанский. Александрийский пентахорд в музыке Д. Шостаковича	397
Александрийские пентахорды	397
Александрийские пентахорды Шостаковича	400
Раздвоение ступеней	405
Неполный александрийский пентахорд	406
Александрийский пентахорд и «гамма Римского-Корсакова»	410
Александрийский декахорд	412
Об александрийском пентахорде в модуляции	414
О гипозвукоряде александрийского пентахорда	417
О путях образования александрийского пентахорда	418
О расширении александрийского пентахорда	420
К вопросу об образовании двенадцатизвуковых систем	423
О классификации музыкальных систем	424

И	Некоторые особенности семиступенной музыкальной системы. Пути образования двенадцатиступенной системы	425
Н	О чертах новой диатоники в музыке Шостаковича	427
С	О ладовой основе сочинений Прокофьева и Шостаковича	431
Б	О ладовой основе первой пьесы из «Мимолетностей» Прокофьева	432
Л	О ладовой основе гавота ор. 32 Прокофьева	434
Д	Э. Денисов. Об оркестровке Д. Шостаковича	439
А	А. Шнитке. Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Д. Шостаковича	499
	Полифонические эпизоды	500
	Гетерофония	505
	Функциональная переменность	516

Индекс 9-1-2

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ

Редактор В. Егорова
Художник Ф. Збарский
Худож. редактор М. Шласберг
Техн. редактор В. Кичоровская
Корректор Т. Ключарева

Подписано к печати 15/V 1967 г. А-03825. Форм. бум. 84×108¹/₃₂.
Печ. л. 17,9. Усл. л. 30,1. Уч.-изд. л. 27,0 (включая иллюстрации).
Тираж 9540 экз. Гос. № 3928. Т. п. 66 г., № 1390. Заказ 602

Цена 1 р. 62 к. Бумага № 1

Всесоюзное издательство «Советский композитор».
Москва, набережная Мориса Тореза, 30.

Московская типография № 6 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.

Составитель сборника
Г. Ш. ОРДЖОНИКИДЗЕ

Редакционная коллегия
Л. В. ДАНИЛЕВИЧ, Д. В. ЖИТОМИРСКИЙ
и Г. Ш. ОРДЖОНИКИДЗЕ

Список важнейших опечаток в книге «Дмитрий Шостакович»

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
94	6—7 снизу	умозрительного созданной	умозрительно создан- ной
205	10 сверху	слушателю	слушателя
205	9—10 снизу	симфония	симфонии
240	11 сверху	бесспорной.	спорной.
240	19 снизу	образа...» ¹	образа. Превосходная музыка не смогла «пе- рекрыть» идейных сры- вов стихов...» ¹
250	11—12 снизу	травяльность	тривиальность
250	11 снизу	гретеское	гротескное
260	12 снизу	к жанру, в ча- стности начиная	к жанру в частности, начиная
266	20 снизу	сязана	связана
535	5 сверху	264	260



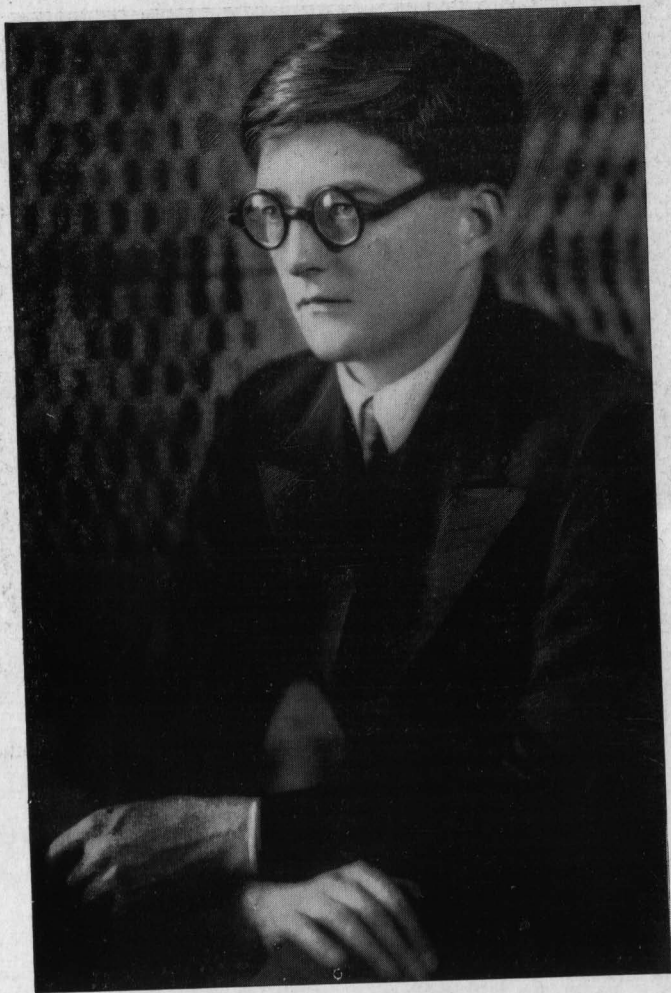
Д. Шостакович



Д. Шостакович, В. Мейерхольд, В. Маяковский
и художник Родченко просматривают музыку к
спектаклю «Клоп» в театре В. Мейерхольда (1929)



«Катерина Измайлова». Сцена из IV действия
(Музыкальный театр К. Станиславского и В. Немировича-Данченко, 1934)



Д. Шостакович (1935)



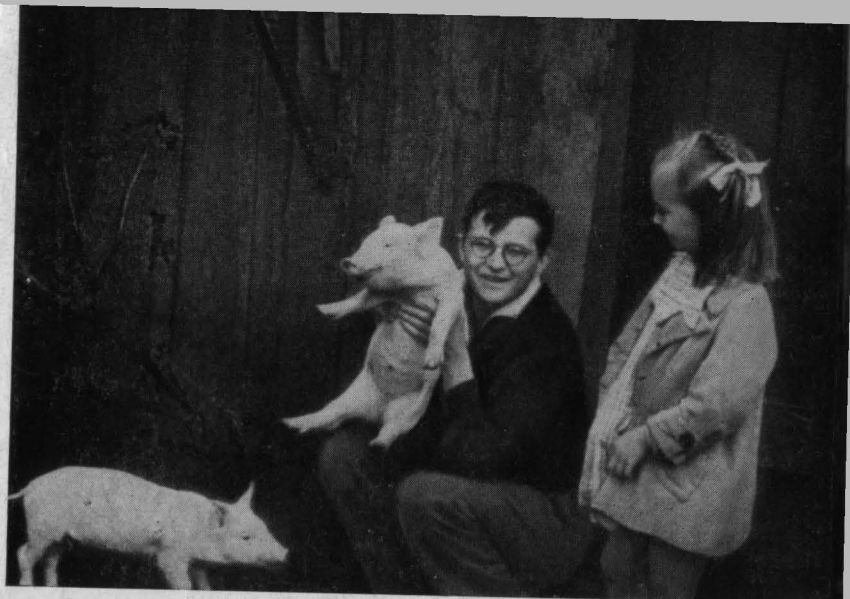
Афиша первого исполнения в Ленинграде
VII симфонии Д. Шостаковича (1942)



Д. Шостакович с ранеными бойцами
в госпитале в период войны

Д. Шостакович — боец противопожарной команды
на крыше консерватории (Ленинград, 1941)





Д. Шостакович в Иванове (1943)

Д. Шостакович с дочерью и сыном в Иванове (1943)





За шахматами



Д. Шостакович и И. Менухин (1945)



Д. Шостакович с учениками (слева направо):
Е. Макаров, Г. Галынин и Кара Караев (1946)



Д. Шостакович и А. Баланчивадзе (1949)



Д. Шостакович, С. Герасимов, А. Фадеев, Т. Макарова и В. Пудовкин



За роялем



Вручение Д. Шостаковичу Международной премии мира
в Октябрьском зале Дома союзов (1954)

Выступление Д. Шостаковича на II съезде
Союза советских композиторов (1957)





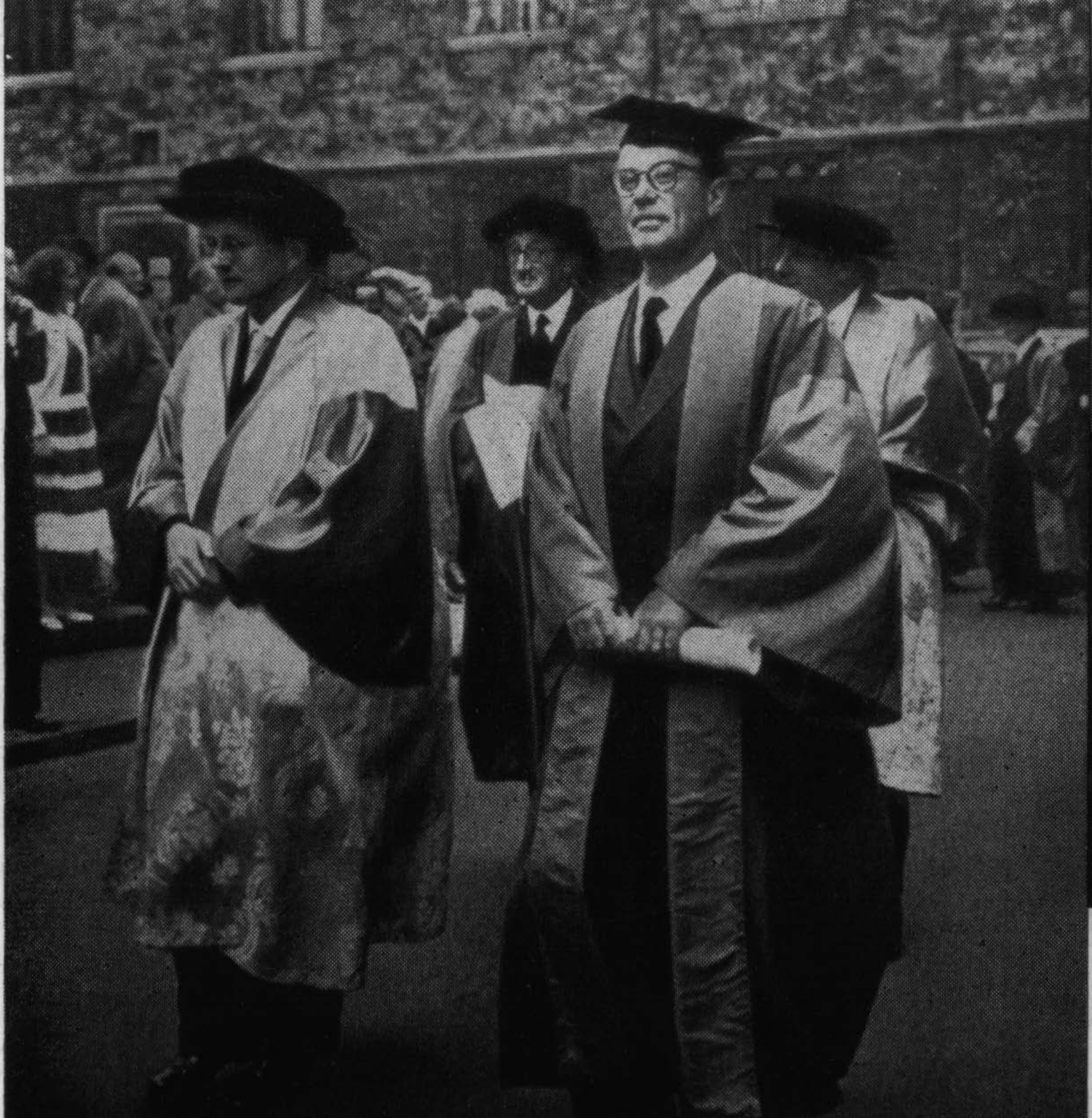
Д. Шостакович и Дж. Энеску с супругой



После первого исполнения концерта для скрипки
Д. Шостаковича в Большом зале консерватории (1955)



Пионеры приветствуют Д. Шостаковича
в связи с 50-летием со дня рождения (1956)



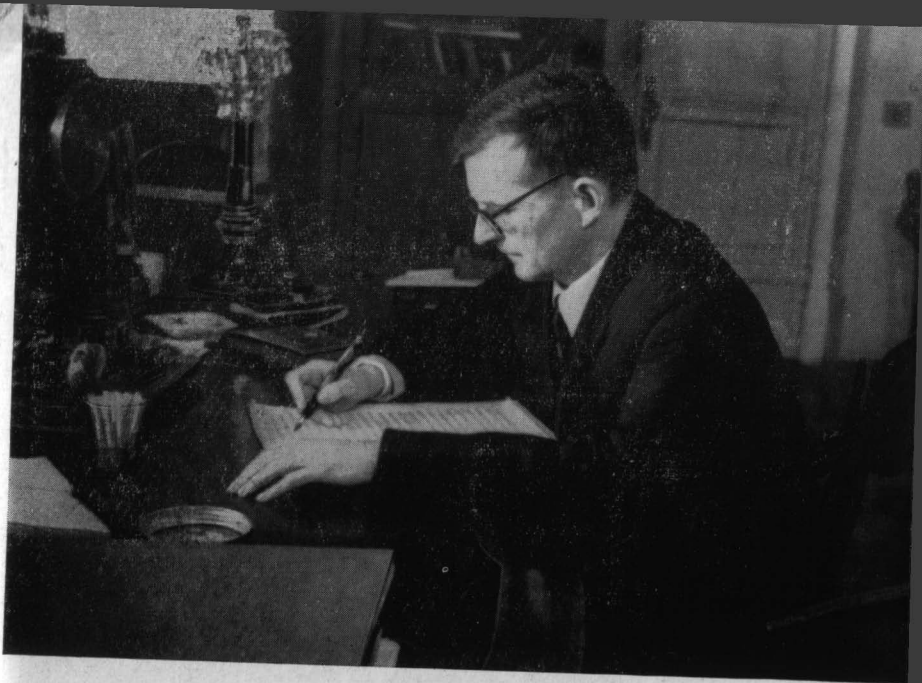
Д. Шостакович и профессор Тизелиж на торжественной церемонии после вручения диплома о присвоении звания доктора музыки Оксфордского университета (1958)



Л. Стоковский и Д. Шостакович
в Большом зале консерватории (1958)

После исполнения концерта для виолончели с оркестром Д. Шостаковича (Ленинград, 1959). Слева направо: М. Ростропович, Е. Мравинский, Д. Шостакович





Д. Шостакович за работой



Д. Шостакович



Сцена из оперетты Д. Шостаковича «Москва — Черемушки»
(Московский театр оперетты, 1959)



Д. Кабалевский и Д. Шостакович



Вручение диплома Д. Шостаковичу об избрании его почетным членом Академии искусств и литературы США. Слева направо: Л. Фосс, Д. Шостакович, А. Копленд

У. Дисней и Д. Шостакович

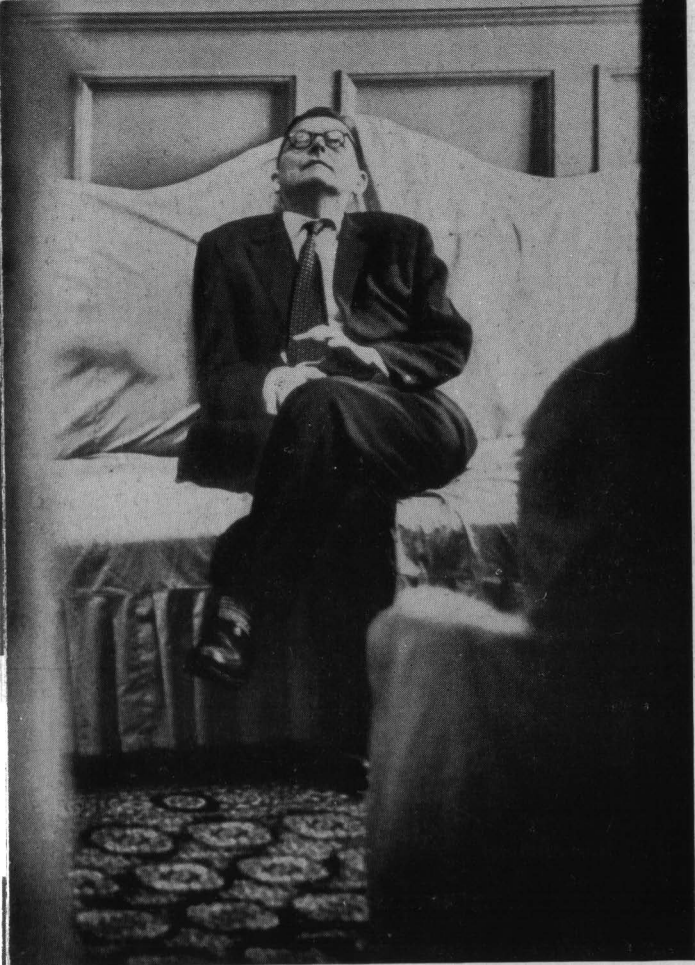




Д. Шостакович и Н. Черкасов после концерта
в Ленинградской филармонии, где исполнялась
XII симфония Д. Шостаковича (1961)

Е. Евтушенко и Д. Шостакович





Д. Шостакович на премьерe своей XIII симфонии
в Москве (1962)



Киргизский охотник И. Молотаев показывает
Д. Шостаковичу своего беркута (1963)



На отдыхе под Ленинградом (1963)



Сцена из последней картины «Катерины Измайловой» (Музыкальный театр им. К. Станиславского и В. Немировича-Данченко, 1963): Катерина — Э. Андреева, Сергей — Г. Ефимов



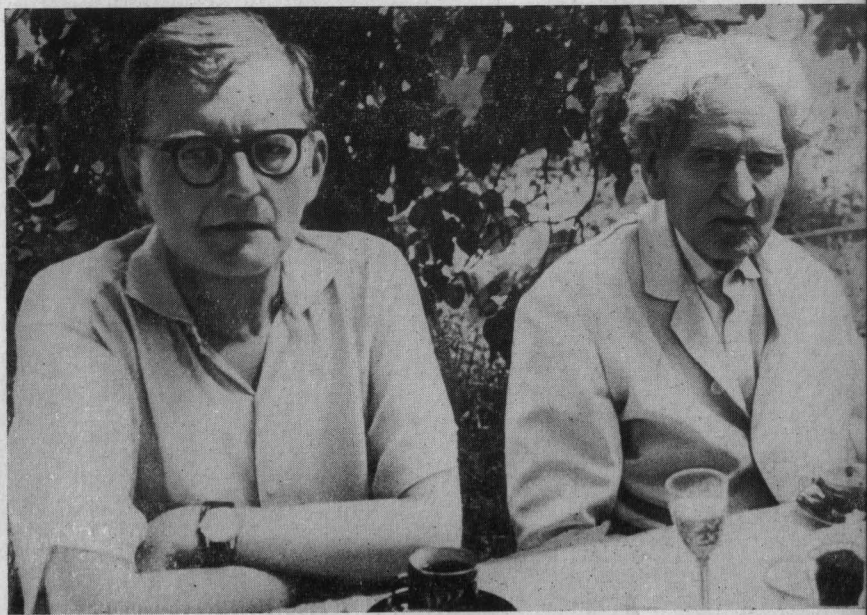
Д. Шостакович, Т. Хренников и З. Кодай



Д. Шостакович с членами квартета им. Бетховена
(слева направо): Д. Цыганов, В. Ширинский,
С. Ширинский, В. Борисовский



«Катерина Измайлова». Хорватский театр
(Югославия, 1964)



Д. Шостакович и М. Сарьян



Т. Хренников, Б. Бриттен, В. Фере, Д. Шостакович



«Катерина Измайлова» на сцене Венской оперы (1965).
Слева направо: Л. Дворжакова, Д. Шостакович, Г. Штольце



«Катерина Измайлова» на будапештской сцене (1966).
Слева направо: Борис Тимофеевич — Л. Палощ, Зиновий Борисович — Т. Удварди, Катерина — М. Дунст



Д. Шостакович и его сын Максим в перерыве концерта,
где Максим выступил как дирижер (1966)



Д. Шостакович