

Ленинградский
Государственный
Институт
театра,
музыки
и кинематографии

М. АРАНОВСКИЙ

СИМФОНИЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ

Проблема жанра симфонии
в советской музыке 1960—1975 годов

исследовательские
очерки

ПРЕДИСЛОВИЕ

В предлагаемой книге рассматриваются судьбы советской симфонии в период 1960—1975 годов. Автор, однако, не ставил перед собой задачу написать историю советского симфонического творчества этих лет. Цель состояла в том, чтобы на ряде примеров показать те сложные, интересные процессы, которые протекали в жанре симфонии в данный период (и которые продолжают развиваться в настоящее время), подытожить искания многих композиторов, попытаться понять их логику и смысл. Поэтому все процессы, имевшие место в симфонии истекшего пятидесятилетия, рассматриваются здесь под определенным углом зрения — *эволюции жанра, его обновления*.

Целесообразность подобного ракурса подсказана самой творческой практикой, но, кроме этого, он представляет и некоторый теоретический интерес. Каждый жанр проходит в своем развитии три стадии: формирование, стабилизацию и дестабилизацию. Если попытаться определить характер последнего пятидесятилетия в развитии симфонии, то надо будет признать, что перед нами стадия *дестабилизации* жанра. Об этом говорят прежде всего массовый (если так можно выразиться) отказ от канона, явное преобладание атипичных решений, их разнообразие, утверждение права на сугубо индивидуализированный подход к проблеме жанра. В самом деле, никогда еще картина симфонического творчества не была столь сложной и пестрой. Здесь и традиционные симфонии, и резко отличающиеся от обычного цикла произведения, длящиеся более часа и всего 10—15 минут, написанные для большого симфонического и камерного оркестра, чисто инструментальные и включающие (в той или иной мере) вокальный элемент, обладающие качеством симфоничности и тяготеющие к концертности. Впечатление пестроты связано с разнообразием структурных решений, непостоянством количества частей, индивидуализацией их форм и в немалой степени с применением существующих систем звукоорганизации — от самых традиционных до самых новых. Все это свидетельствует о том, что некогда единое русло развития жанра симфонии ныне разветвляется на множество больших и малых и на смену канону приходит убеждение в праве на сугубо индивидуализированную концепцию.

Но сохраняется ли в этом многообразии индивидуализированных подходов нечто общее, позволяющее говорить о том, что жанр продолжает жить?

Именно на этот вопрос мы попытаемся ответить в нашем исследовании. Но уже здесь, несколько предваряя выводы, хотелось бы обратить внимание читателя на одно немаловажное обстоятельство — упорное обращение советских композиторов к жанру симфонии. За рассматриваемое пятидесятилетие созданы сотни симфоний. Быть может, не все из них имеют право

на это название, но большинство таким правом, бесспорно, обладает. Наверняка неодинаковы художественные достоинства этих сочинений. Но принципиально важен устойчивый интерес к данному жанру. Не означает ли это стремления сохранить симфонию в «системе ценностей» музыкального искусства? Не следует ли видеть в разнообразии подходов тенденцию к обновлению жанра, а в «массовом эксперименте» над структурой симфонии — попытку заменить канон неким индивидуализированным эквивалентом, отвечающим современным требованиям жизни и искусства?

Вспомним, что на протяжении XX века позиции симфонии как жанра-гегемона уже не раз подвергались атаке. В 20-е и 30-е годы они были поколеблены, с одной стороны, мощной антиромантической реакцией, вызвавшей новую волну неоклассицизма (в сущности, необарокко), в силу чего возник интерес к досимфоническим оркестровым жанрам, к разнообразным камерно-оркестровым формам (Хиндемит, Стравинский), а с другой — появлением додекафонии, позже сериальности (Шёнберг, Берг, Веберн). В дальнейшем, во второй половине 30-х годов и в последующие 40-е годы, позиции симфонии, как известно, восстановились (Шостакович, Прокофьев, Хиндемит, Стравинский, Онеггер), но в 50-е в связи с распространением новых систем звукоорганизации они вновь были подвергнуты «творческой критике». Именно эти сложные и многозначные процессы эволюции музыкального языка, интенсивно протекавшие на протяжении всего XX столетия, и делали положение симфонии и симфонизма столь трудным и неустойчивым. Основанная на тональном принципе и гомофонных формах, симфония оказывалась «в осаде» новых видов музыкального мышления. Она вынуждена была приспосабливаться к ним и вместе с тем искать и находить такие разновидности музыкального языка и архитектоники, которые не противоречили бы ее природе. Иными словами, альтернативой тем видам языков и форм, которые не согласовывались с принципами симфонии и симфонизма, было развитие и обновление традиционного мышления, при котором сохранялись бы так или иначе понятия лад, тональность, интонация и основные компоненты сонатно-симфонического цикла. Именно с подобным обновлением мы и встречаемся в творчестве выдающихся симфонистов XX века — Шостаковича, Прокофьева, Онеггера.

Известно, что в силу определенных социально-исторических причин позиции симфонии оказались особенно прочными в советской музыкальной культуре. Грандиозная ломка всего общественного устройства России, создание нового общества, перестройка сознания людей, формирование новых идеалов и новой системы ценностей — все это требовало не просто эмоционального отклика, но осмысления и обобщения в виде целостных концепций. Этому требованию традиционно соответство-

пала именно симфония, способная не только раскрыть подобную концепцию, но и передать в динамике развивающихся образов динамику самой жизни, напряженность ее конфликтов. Язык же советской симфонии (если говорить о нем суммарно) не противоречил принципам жанра, представляя собой новую стадию в эволюции тонально-гармонического мышления. Весьма показательно, что стили Шостаковича, Прокофьева и Мясковского формировались в опоре на традиции как профессиональной (в первую очередь отечественной), так и народной музыки. Следовательно, относительно продолжительное стабильное положение жанра симфонии в советской музыкальной культуре было обусловлено факторами и общественно-исторического и имманентно музыкального характера. На протяжении почти пяти десятилетий интерес к этому жанру не затухал.

Поэтому ситуация, сложившаяся во второй половине 50-х годов, когда впервые появились признаки усталости жанра и возникли первые пессимистические прогнозы относительно возможности его дальнейшего развития, была для советской музыки, в сущности, новой. Тем важнее разобраться в причинах ее появления. Думается, они имеют как локальный, так и общий характер. Первые связаны с некоторыми особенностями развития советской симфонии, вторые — с процессами ломки всей системы традиционного музыкального мышления, с исчезновением единого музыкального языка и рождением множества разных языков. На пересечении тех и других причин и возникла кризисная ситуация, ставшая исходной точкой всего последующего развития симфонии в 60-х и 70-х годах — этого грандиозного симфонического эксперимента.

Приглядимся к этим причинам более пристально.

Устойчивое положение симфонии в советской музыке связано с двумя, казалось бы, противоположными ее свойствами: способностью к быстрой реакции на изменения в общественной жизни, чуткостью к колебаниям интеллектуального климата, с одной стороны, и возможностями к обобщению, к построению целостных концепций, картины мира — с другой. Вспомним, что многие симфонии Шостаковича, Прокофьева, Мясковского, Хачатуряна, Хренникова и других композиторов возникли как непосредственный отклик на события, только что происшедшие, например, на события Великой Отечественной войны. Но, оставаясь музыкальной летописью эпохи, советская симфония никогда не отказывалась от своих традиционных функций философского постижения действительности во всей ее сложности. Разумеется, исторический момент был отнюдь не только «пусковым механизмом». Давая импульс для обобщенных концепций, он выстраивал замысел, наполнял музыку определенным образно-эмоциональным содержанием, острым ощущением реальности. Отношение между исходным жизненным стимулом и окончательным художественным результатом было диалектически

сложным. Внемузыкальный стимул являлся тем, что рождало содержание, но последнее уже не могло быть сведено к исходному импульсу, оно неизбежно оказывалось шире, объемнее его, обладало свойствами обобщенной концепции, богатой и многоаспектной. Непосредственная связь замысла с реальностью придавала симфониям характер волнующих документов эпохи, а широта обобщений — общечеловеческий смысл. С высокой философской позиции художнику открывался широкий обзор; горизонты раздвигались, и конкретное историческое явление, ставшее источником замысла, оказывалось в центре целостной картины мира. Именно с таким пониманием симфонии, как единства конкретного и обобщенного, злободневного и общечеловеческого, мы и сталкиваемся в творчестве Шостаковича, Прокофьева, Мясковского и многих их последователей.

Музыка симфонии была неизбежно эмоциональной, а концепция апеллировала к разуму слушателя, к его знанию действительности и способности соотносить образы восприятия с окружающей жизнью. Слушатель симфонии — а этот жанр формировал своего слушателя — должен был уметь не только переживать содержание, но из суммы своих переживаний складывать определенный «сюжет», делать концептуальную выжимку, вывод общефилософского характера. Симфония предлагала ему некую модель мира, и слушатель должен был ее понять. Он мог с ней не согласиться, но уже само это несогласие было признанием того факта, что такая модель входит в структуру содержания симфонии и что она воспринята и понята. Это в первую очередь относится к тому типу симфонии, который разрабатывал в своем творчестве Шостакович. Не случайно композитор считал, что его произведения носят программный характер.

Как известно, Шостакович оказал огромное влияние на многих из тех, кто в 50-х годах обращался к жанру симфонии. Суть была не в простом подражании (хотя и это имело место). Тип симфонизма, созданный Шостаковичем, представлялся отвечающим актуальным задачам музыкального искусства. Обнаженность конфликта, острота ощущения дисгармонии жизни, новизна языка, сочетание действенности, философского размышления и гротеска — все это, вместе взятое, казалось одно время единственно возможным способом отражения современности. Влияние Шостаковича было, бесспорно, плодотворным, но постепенно в силу «тиражирования» данный тип симфонизма стал перерождаться в штамп, в сумму приемов, а потенциально заложенное в нем понятийно-логическое начало, способное дать основание для «вербализованного вывода», — в «литературщину». Не каждому дано подняться на ту высокую позицию, с которой можно заглянуть за пределы единичного. Не каждый умеет в сиюминутном увидеть вечное, в случайном познать закономерное. Для этого мало одного дарования, нужна яркая

личность, остро определенный взгляд на мир. Сложившийся в творчестве Шостаковича тип мышления, видения мира, модель симфонии и техника письма не могли не оказывать огромного влияния, а обаяние его личности было столь велико, что ощущалось даже теми, кто знал художника только по его произведениям. Это был могучий талант и великий мыслитель. Неудивительно, что советская симфоническая школа в большой мере была «школой Шостаковича».

Но время предъявляет к искусству свои требования. Стереотипизация, какой бы ни была она оправданной, все же оказывается на определенном этапе тормозом развития, и «застойные явления» в советском симфоническом творчестве начали сказываться уже в конце 50-х годов. Тогда впервые возникли поиски атипичных решений, и в авангарде этого движения в то время шли ленинградцы: Г. Уствольская, Б. Клюзнер, В. Салманов. Однако в целом они не могли еще изменить ситуацию. В то время возникла легенда об иссыхании русла симфонизма. Ее как будто подтверждали успехи камерно-вокальной и вокально-симфонической музыки, тем более что были достигнуты прежде всего в творчестве самого Шостаковича (цикл «Из еврейской поэзии», далее Тринадцатая и Четырнадцатая симфонии).

Разумеется, мысль о бессилии инструментальной музыки была ошибочной: временные кризисные явления встречаются в истории всех жанров (в том числе и вокальных). Инструментальная музыка должна была и могла найти выход из замкнутого круга однотипных образно-драматургических решений. Однако сама по себе догматизация тех или иных моделей симфонизма была не столько «конечной» причиной «кризиса» симфонии, сколько симптомом более глубоких процессов, протекавших в европейской музыке.

Речь идет об усилившемся в рассматриваемый период критическом отношении к канонической структуре сонатно-симфонического цикла. Допуская практически неограниченное количество содержательных интерпретаций, он, как любой канон, в определенном смысле, бесспорно, регламентирует творческую фантазию. Композитор — каким бы ни было своеобразным его художественное мышление, — создавая симфонию по традиционному образцу, вынужден смотреть на мир сквозь сетку тех отношений, которые определяют структуру сонатно-симфонического цикла. Накладываемая на различный жизненный материал, она соответствующим образом его расчленяет и структурирует, выстраивая в той последовательности и в той системе отношений, которые исторически сложились в типовой форме симфонии. Закрепленные в ней, заведомо известные функции тем-«персонажей», типы соотношений тем, разделов, частей, методы тематического развития предлагали в общем один музыкальный «сюжет», варьруемый на разные лады симфонистами XIX века. За этим «сюжетом» стоял достаточно сложный

и диалектический по своему существу стиль мышления, выразившийся, однако, только в одной канонизированной форме и опирающийся только на один тип логики — логики причинно-следственных связей и дуалистических отношений. Между тем XX век с присущим ему взрывоподобным характером развития науки, «сумасшедшими» теориями, поразительными открытиями в области физики, астрофизики, математики, психологии, антропологии доказал возможность сосуществования различных логик, разных взглядов на мир. Такие явления науки, как теория относительности, теория вероятностей, открытия в области атомного ядра, микрочастиц и макрообъектов в далеких галактиках, стали органичной частью сознания современного человека, формируя его представления об окружающем мире. Одновременно психология обнаружила тенденцию к плюралистическому пониманию внутреннего «я» человека, выдвинув множество теорий, объясняющих природу психического.

Все это, естественно, не могло не отразиться на типе современной культуры, на характере искусства наших дней. Здесь не место углубляться в эту сложную проблему. Отметим только, что стремительно расширяющаяся картина мира уже не согласовывалась не только с единственной канонизированной структурой крупных многочастных симфонических произведений, но и с самим принципом, лежащим в основе канона. Разнообразие окружающего мира, отношений между явлениями и процессами выдвигали в качестве альтернативы канону гибкость и изменчивость художественного мышления, ставя на место жесткой типизации принцип индивидуализированного решения. Эволюция музыкального мышления в XX веке вполне ему отвечала. Исчезновение на пороге века единого общеевропейского музыкального языка и появление взамен его множества складывавшихся внутри творчества каждого композитора языков (Дебюсси, Скрябин, Прокофьев, Барток, Шёнберг), возникновение концепции стилевой модели для каждого произведения (Стравинский), наконец, применение многих стилей (или языков) для индивидуализации художественного облика отдельного произведения (полистилистика) — это движение от «общего к единичному» явилось выражением децентрализации музыкального мышления, отказа от монополии какого-либо одного типа языка (или стиля), от структурного канона как принципа, на котором основано существование того или иного жанра.

С идеей индивидуализации оказались связаны и те процессы, которые отрицали традиционную тональность, предлагая взамен ее (в разное время) политональность, атональность, иные виды тональной организации, додекафонию, тотальную сериальность, далее сонористику, алеаторику, конкретную или электронную музыку. Если при своем появлении эти системы звукоорганизации выступали в чистом виде, то в наше время

возникают их разнообразные перекрещивания, «миксты». Широкие возможности в выборе принципов звукоорганизаций связали композитору руки, предоставив в его распоряжение несслыханное разнообразие видов техники. Однако расширение ресурсов музыки, при котором любое средство оказывалось доступно и правомерно, имело обратную сторону — практическое отсутствие ограничений, а когда последние отпадают, проблема выбора может стать мучительно трудной. «Когда я сажусь работать,— говорил Стравинский,— я испытываю смертельный страх перед бесконечностью открывающихся мне возможностей и от ощущения, что мне все дозволено»¹. Сегодня это спасительное чувство страха более чем необходимо. Неудержимое раздвижение границ музыки, «неистовое увлечение проблемами организации»² поставило множество серьезных вопросов, затрагивающих самое существо искусства. Прозвучавший еще в конце 60-х годов вопрос П. Булеза «Что теперь?»³ остается актуальным и десять лет спустя. Похоже, что, пройдя трудности самоограничения, все большее число современных композиторов понимает необходимость остановить этот процесс и вернуться назад, к каким-то изначальным свойствам музыки (как искусства звуков) и музыкального восприятия. Во всяком случае, некоторые тенденции самых последних лет (тяготение к простоте, неопрimitивизму и его крайнему выражению — минимализму) как будто говорят, что предел увиден и осознан.

В связи с этим напомним и другие слова Булеза — о том, что нужно искать за пределами кодификации языка, что вновь необходимо заняться разработкой эстетических проблем⁴. В этом смысле весьма поучителен пример советской музыки последних лет. Хотя многие из применяемых средств носили вторичный характер, проблемы содержания, отражение духовного мира современника, эстетические задачи шли впереди формальных, во многом определяя темп и характер освоения новых средств. Думается, именно с этим обстоятельством связано упорное нежелание советских композиторов расстаться с таким концепционным жанром, как симфония.

Конечно, выход на уровень «мировых стандартов» был необходим и диктовался самой логикой развития инструментальной музыки. Ее перевооружение нужно было в первую очередь для того, чтобы она могла отразить «новые миры», новое содержание, стучащееся в дверь современного музыкального искусства, — богатую и изменчивую картину окружающей жизни. Но разумеется, процесс освоения новых средств был отнюдь не простым и не безболезненным. Он выдвигал множество проблем,

¹ Стравинский И. Статьи и материалы.— М., 1973, с. 40.

² Булез П. Современные поиски.— В кн.: Современное буржуазное искусство. М., 1975, с. 293.

³ Булез П. Что теперь? — Там же, с. 295—299.

⁴ Булез П. Что теперь? С. 296.

начиная с творческой индивидуальности и кончая судьбами традиционных жанров. Можно изучить новую технику, но ведь необходимо, чтобы она соответствовала складу художественной натуры, мировосприятию и пониманию сути искусства. Можно принять новую интерпретацию пространства и времени музыки, но тогда надо решить, что делать с привычными жанрами.

На первых порах в поисках применения нового и традиционного возникали многочисленные попытки (разнокачественные по художественным результатам) соединить современные языковые системы с гомофонными формами, прежде чем стало ясно, что их «прямая стыковка» невозможна. Необходима была некая промежуточная ступень в виде смешанного типа языка, который сочетал бы элементы и того и другого. Наиболее распространенный в начале 60-х годов вид подобного языка возник из слияния додекафонии с чертами тонального мышления или сериальности с интонационно тематическим синтаксисом. То был неизбежный для этих лет компромисс, породивший немалое число эклектичных сочинений, среди которых, впрочем, нередко встречались и яркие, отмеченные печатью таланта. Но творческая мысль в них оказывалась как бы в двойном подчинении и металась между двумя системами. Как правило, побеждала одна, чаще традиционная.

Должно было пройти какое-то время, прежде чем владение разнообразными видами современной техники достигло такой степени свободы, при которой оно перестало быть самоцелью и позволило с более высокого уровня взглянуть на всю ситуацию в целом. Решение находилось не в механическом соединении систем, а просто в другом подходе ко всей проблеме жанра, при котором выбор средств, их индивидуальный синтез целиком зависел от содержания, оригинальности художественного замысла. Этот путь должен был проделать в своем творчестве каждый, кто хотел работать в сфере инструментальной музыки. И у каждого он складывался по-разному — в зависимости от индивидуальных особенностей дарования, склада личности, эстетических интересов, специфики национальной культуры, к которой принадлежит композитор, и т. п. Здесь один из истоков того плюрализма в трактовке жанра симфонии, который выступает как типичная черта рассматриваемого периода.

Следует пояснить, в каком смысле мы применяем понятие индивидуализации. Казалось бы, проблема индивидуализации решается в условиях любого творческого акта. Однако важно принимать во внимание, что именно подвергается индивидуализации. Одно дело, если индивидуализация замысла происходит *внутри* канона, — в этом случае мы можем различать в произведении два слоя: *типизированный*, общий для всех произведений данного жанра (канон), и *индивидуализированный*, специфичный только для данного произведения и отличающий его от всех подобных. Такой тип индивидуализации характерен для

периодов стабилизации и естественной эволюции жанра. Другое дело, если *канон отвергается вовсе* и слой типизации, характерный для данного жанра, отсутствует. В этом случае индивидуализация охватывает все или почти все уровни произведения. В таком произведении может не встретиться ни одна из типовых музыкальных форм, а структура цикла в целом резко отличается от традиционной. Суть современного этапа развития симфонии и состоит в тенденции к отказу — полному или частичному — от типизированного слоя.

Но не означает ли это утраты специфики жанра?

Для ответа на данный вопрос необходимо определить прежде всего состав типизированного слоя. Это вынуждает нас затронуть некоторые аспекты теории симфонии.

I

Что такое симфония?

Отвечая на этот вопрос, Пауль Беккер в 1918 году писал: «...симфония является для художника способом общения при помощи средств инструментальной музыки с широкими кругами воспринимающих масс. Художник, созидая замысел симфонии, наряду с этим созидает и идеальное представление активно содействующей ему аудитории»¹. Беккер подчеркивает «обобществляющую функцию» бетховенской симфонии, объединяющую массу в едином переживании: «Недостаточно указать на то, что она организовала человечество для восприятия новой художественной формы, дала почувствовать себя неким единством в отношении художественных чувствований и переживаний. Бетховенская симфония была в то же время первой и единственной художественно-музыкальной формой², вообще допуская образование такого единства (воспринимающей аудитории)»³. И тут же делает важную поправку: «В прежние времена этой же цели служили мессы, «страсти», оратории»⁴.

Эта оговорка чрезвычайно важна. Симфония действительно заняла в XIX веке то место, которое раньше принадлежало мессе, а также пассионам. Однако П. Беккер не дает объяснений этому факту. Он и не ставит своей задачей выяснить, благодаря каким внутренним особенностям симфония сумела занять такое положение, которое выделяло ее не только среди музыкальных жанров, но и в искусстве XIX века в целом.

¹ Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера. — Л., 1926, с. 25.

² Беккер, видимо, имеет в виду здесь только инструментальные жанры.

³ Беккер П. Цит. кн., с. 23—24.

⁴ Там же, с. 24.

В самом деле, если мы сопоставим симфонию с любым из жанров любого вида искусства, то кроме нее не найдем ни одного, который обладал бы «объединяющей функцией». Даже те жанры, к которым она была близка, например роман, драма, оставались, в сущности, искусством индивидуального переживания — роман в большей мере, драма в меньшей в силу своей театральной специфики. Симфония же, опираясь на эмоционально-суггестивные возможности музыки, на аппарат оркестра, реализовала чисто инструментальными средствами одну из древнейших функций музыки — объединения людей в коллектив — пусть даже в идеальной форме, как о том справедливо пишет П. Беккер. Парадокс заключается в том, что симфония действительно выполняла эту функцию и в послебетховенскую эпоху, одновременно все более углубляясь в сферу субъективного, личного, все более подчиняясь эстетическим идеалам романтического индивидуализма. Подобно роману, который, по известному определению, стал в XIX веке «эпосом личности», симфония эпизировала индивидуальное мироощущение, придавая ему характер всеобщности и универсальности. Но в отличие от романа симфония была более «теоретичной», ибо, в силу специфики музыкального искусства, извлекала из эмпирики реальности абстрагированную систему отношений и подавала ее как обобщенную концепцию человеческого бытия.

Этот онтологический ракурс и сближает симфонию с мессой. Дело в том, что месса веками утверждала один и тот же взгляд на Человека, рассматривая его в системе теоцентрической концепции мироздания. В общении с Богом посредством мессы, в соотношении себя с миром небесным Человек осознавал свое место в мире земном. Эта концепция Человека была закреплена не только сакральным текстом, но и структурой *missa ordinata*. Важно, однако, подчеркнуть, что части мессы не имели раз навсегда закреплённой музыкальной формы. Она менялась вместе с эволюцией мессы, претерпевшей, как известно, сильные изменения — от одноголосных до ораториальных форм. Лишь в период XV—XVI веков тенденции структурного единства выразили себя довольно отчетливо в технике полифонического письма, основанного на *cantus firmus*. Все же постоянными оставались только канонизированные семантические функции основных частей, опирающиеся на смысл сакрального текста. Каждая часть должна была выполнять свое назначение, и в этом отношении текст играл роль программы. Вместе с тем ее выполнение допускало — в довольно широких пределах — индивидуализацию конкретного (эмоционального) содержания. Важно было воплощение сакральной функции части — это и ставило предел индивидуализации, но само религиозное чувство могло принимать различные оттенки.

Как известно, в XIX веке мессы хотя и создавались, но уже не занимали того места в духовной жизни общества, какое при-

надлежало им в средние века и в эпоху Ренессанса. Теоцентрическая концепция мироздания уже полностью была вытеснена антропоцентрической. Более того, она получила в XIX веке особо подчеркнутое выражение, с одной стороны, в искусстве реализма, с его стремлением объяснить сущность Человека условиями социально-исторического воспитания, а с другой — в романтизме, поместившем в центр мироздания не Человека вообще, но именно Индивида, отдельную Личность. Видимо, в каждую эпоху человечество нуждается в таком жанре, который смог бы в обобщенной форме выразить сущностные черты современного понимания Человека, объединяя на этой основе людей в идеальный коллектив. Совершенно ясно, что в условиях секуляризованного искусства XIX века, с его явной тенденцией к общественным формам, эту роль мог взять на себя соответственно какой-либо жанр светского музыкального искусства.

Такой жанр должен был отвечать ряду условий: 1) обладать потенциальными возможностями к созданию «новой общности», то есть быть способным в силу условий своего исполнения обращаться к массовой аудитории; 2) соответственно этому он должен опираться на крупную форму и большой исполнительский состав, то есть иметь возможность, во-первых, длительного, а во-вторых, акустического воздействия на слушателя; 3) такой жанр должен обладать канонизированной формой для формирования слушательской установки; 4) канонизация же формы должна быть, в сущности, формальным выражением семантических функций, закрепленных за частями крупной формы; 5) семантические функции частей (так или иначе) должны соответствовать некоторой концепции Человека.

Среди музыкальных жанров XVIII—XIX веков по первым (исходным) двум признакам кандидатами на такую роль могли быть три: опера, оратория и симфония. Однако к тому времени, когда музыка окончательно утвердилась как светское искусство, оставив в прошлом большую часть из своих прикладных функций, опера уже не отвечала остальным трем условиям. Период ее канонизации остался далеко позади (опера-серия), теперь же, на пороге XIX века, она вступила на путь реализма, «очищаясь» от условностей и стремясь быть «правдивой». Опера XIX века складывалась на основе отказа от какого бы то ни было канона. Борьба за жизненную правду вела к индивидуализации сюжетов, к отображению разнообразия человеческих судеб и характеров. Не случайно высот реализма опера XIX века достигла, опираясь на литературу и драматургию.

Оратория же потеряла в XIX веке тот престиж, который создал ей некогда Гендель, и усилия Мендельсона и отчасти Листа не принесли в этом смысле каких-либо значительных результатов. Вообще вокальная музыка не могла претендовать на эту роль, ибо для этого должна была бы основываться на канони-

ческом тексте, что шло бы в противоречие со светским характером искусства. Кроме того, именно вокальная музыка почти во всех своих проявлениях развивалась под знаком реалистических тенденций, а последние требовали индивидуализации как метода обобщения.

Поэтому на роль «светской мессы» мог претендовать только один жанр — симфония. Для этого у нее были важные преимущества: 1) симфония обращалась к массовой аудитории (концерт); 2) представляла собой крупную циклическую форму; 3) как инструментальный жанр легко поддавалась структурной канонизации; 4) канонизация охватывала не только цикл в целом, но (до известной степени) и части, вплоть до закрепления за каждой из них определенной темповой зоны, жанрового «амплуа» и характера. Нам остается доказать, что симфония соответствовала и пятому условию: содержала в себе канонизированную, гуманистическую концепцию Человека.

Для этого нам надо подвергнуть симфонию анализу. Однако мы будем анализировать не какую-либо конкретную симфонию — это было бы нецелесообразно, поскольку все симфонии отличаются друг от друга, обладают неповторимой художественной индивидуальностью, — а слушательскую установку, которая, по сути дела, совпадает с вышеперечисленными четырьмя признаками. Слушательская установка представляет собой не что иное, как результат общения с симфониями разных планов, вследствие которого формируется некое общее, абстрагированное представление о жанре, его структуре и семантике, в сущности, жанровый инвариант. Именно этот жанровый инвариант мы и подвергнем анализу, добываясь той степени его конкретизации, которая не выходит за пределы типичного.

Обратим вначале внимание на темповую структуру цикла.

Темп является первым и важнейшим средством семантической дифференциации. Каким бы ни было условным отображение музыки реальности, в одном оно будет безусловным: невозможно установить соответствия между явлениями, протекающими в разных темповых зонах. Так, например, нельзя изобразить свист ветра крупными длительностями и в темпе Adagio. Поэтому темп — первый, авангардный фактор «расчленения реальности» и установления опосредованных соответствий.

Части симфонии имеют фиксированные темповые зоны. Три из них располагаются в зоне быстрых темпов, одна — в зоне медленных. Но первые могут занимать разные участки зоны быстрых темпов — от умеренно быстрых до крайне быстрых. Так, менуэт тяготеет к умеренным темпам, а заменяющее его у Бетховена скерцо — к предельно быстрым. Уже эти расчленения говорят о том, что если и искать какие-либо прообразы,

частей симфонии, то три из них подразумевают внешнюю активность, а одна — внешнюю пассивность или противопоставление движения статике (ибо в музыке статика символизируется посредством медленного движения). Это пока все, что можно установить, исходя из темповых различий. Дальнейшее углубление в дифференциацию частей будет идти по другим, и притом разным, линиям.

Однако стоит здесь отметить, что в период формирования симфонии музыканты впервые стали сознательно рассматривать темп с точки зрения его репрезентативной функции. Теория аффектов, с ее рационалистическими поисками прямых соответствий между данными музыки и эмоциями, придавала темпам особое значение. Так, автор источниковедческой работы по теории симфонии Р. Зондгеймер отмечает, имея в виду ранний период формирования симфонии: «Даже обозначения темпов не являются просто внешними скромными указаниями скорости движения, нет, под *Allegro*, *Adagio*, *Presto* прежде всего понимается определенный вид эмоции»¹. И. Маттезон, например, указывал, что темповые обозначения служат знаками печали (*Adagio*), облегчения (*Lento*), надежды (*Andante*), утешения (*Allegro*), вожделения (*Presto*)². Бесспорно, эти толкования в большой мере субъективны. Но следует вспомнить, что типизация была весьма свойственна эпохе барокко, когда зародилась теория аффектов, поэтому не исключено, что определения Маттезона в какой-то мере отражают музыкальную практику. Важно другое: само стремление установить прямое соответствие между темпом и эмоцией, что сообщает первому почти знаковую функцию.

Обратимся ко второму важнейшему дифференциальному признаку частей — к их структуре. Здесь мы можем встретить практически весь набор типовых гомофонных форм, но главная из них, сонатная, с которой связаны главенствующее положение и особая функция I части, в сущности, определяет специфику жанра симфонии.

Симфония формировалась как жанр, способный к сильному эмоциональному воздействию на слушателей, впитывая опыт изображения чувств, выработанный в других жанрах, и в первую очередь в музыкальном театре³. Складывающаяся в это время теория симфонии «вменяла ей в обязанность» волновать слушателей, переключать их психику из одного сильного аффекта в другой. «Симфония должна быть пламенна, — писал

¹ Sondheim R. Die Theorie die Sinfonie und die Beurteilung einzelner Sinfoniekomponisten bei den Musikschriftstellern des XVIII Jahrhunderts. — Leipzig, 1925. (Зондгеймер Р. Теория симфонии и критическая оценка отдельных композиторов-симфонистов у музыкальных писателей XVIII века. — Лейпциг, 1925. — Русский перевод. Ленинградская консерватория. Рукопись, с. 19.)

² Там же, с. 39.

³ См.: Коппен В. Театр и симфония. — М., 1968.

С. Фоглер,— она должна волновать кровь, разжигать фантазию и гармонической силой воздействовать на душу слушателя, чтобы сделать его податливым для страстей и всех чувств»¹.

Однако новизна симфонии заключалась прежде всего в самом методе показа эмоции. Инструментальные формы барокко фиксировали неподвижную эмоцию. Симфония противопоставила себя им способностью к передаче аффектов в движении, развитии, становлении, внутренней контрастности. Одним словом, стабильности она противопоставила изменение. То, что именно в этом заключалась сила эмоционального воздействия и новизна симфонии, говорят высказывания критики того времени, собранные в цитируемой книге Зондгеймера. Так, И. Гиллер («Wochen Nachrichten und Anmerkungen», 1766, S. 359) писал: «Что на заре музыки казалось очень оживленным, теперь представляется слишком монотонным... Теперь уже недостаточно просто выразительной музыки: чтобы воздействовать, она должна все время производить *сдвиги в выражении*» (курсив наш.— М. А.)². «Сдвиги в выражении» — вот что было принципиально новым и становилось типологическим признаком инструментальной музыки. А почти тридцатью годами раньше о том же писал И. Шейбе («Kritische Musikus», 1739): «Новые и убедительные мысли и части должны все время усиливать внимание. Одно внезапное изменение следовать за другим, уже само начало должно давать что-то новое и неизвестное... Чем больше в такой симфонии применено умелых и неожиданных моментов и мыслей, тем она становится приятней и оживленней. Для этого нужна большая сноровка, глубокое понимание мелодии, умение хорошо все связать и самым тщательным образом сопоставить с главной мыслью наиболее чуждые ей мысли и идеи. Неожиданные выдумки должны как бы поражать слушателей своей внезапностью. Но еще прежде, чем они успеют их обдумать, все должно опять быть объединено и связано с главной мыслью. Это, в общем, самое прекрасное в симфонии»³.

Все это говорит о решительном сдвиге в самом понимании функции инструментальной музыки: показ относительно стабильного психического состояния сменяется-изображением процесса переживания, — изменения аффекта, — картины душевных движений. Симфония открывала для музыки неизвестные области человеческого духа.

По-видимому, впечатление «сдвигов в выражении» было связано прежде всего с сонатной формой I части.

Музыкальную форму можно рассматривать как определенную систему операций (точнее, предписаний для таковых), вы-

¹ Цит. по: Зондгеймер Р., с. 66.

² Там же, с. 53.

³ Там же, с. 34, 35.

полнение которых в сочетании с теми или иными темповыми условиями гарантирует достижение определенного эффекта. Следовательно, музыкальная форма содержит некую абстрактную систему отношений, их соблюдение необходимо для того, чтобы музыкальный процесс сложился так, а не иначе. Другими словами, музыкальная форма выступает как *структура будущего содержания*, предопределяя в общих чертах его тип.

Сонатная форма складывалась в связи с необходимостью изображения музыки процесса эмоциональных изменений, и все, начиная от контраста двух тем и двух тональностей и кончая идеей тематических трансформаций, было призвано создать структурные условия для реализации данной семантической задачи. Функция формы заключалась в том, чтобы начальную неустойчивость усилить, обострить и лишь в конце достигнуть равновесия.

Идея, заложенная в сонатной форме, состоит в воплощении принципа движения. Речь идет не о первичных кинетических представлениях, которые лежат в фундаменте нашего восприятия музыки, а о том, что художественная структура произведения организуется с целью создать впечатление смены событий, протекающего процесса. Если для формирования первичных представлений достаточно простого гаммообразного движения, то для создания подобных, вторичных, необходимы особые приемы, особый тип организации музыкального материала, например мотивное развитие, трансформация темы (или лейтмотива), тональный контраст и т. п. Соответственно для появления первых достаточно взаимодействия слуховых, зрительных и мышечных ощущений, в формировании же вторых вовлекаются более сложные механизмы перцептивного синтеза, связанные с опытом эмоциональной оценки музыкальных событий, различных интеллектуальных действий (сравнения оценок, антиципации и т. п.).

Одной из особенностей восприятия музыки является присущее нам стремление находить к совершающимся в музыке событиям аналогии в реальности. Все наши представления типа «низко», «высоко», «близко», «далеко», ощущения плавного или скачкообразного движения или же мажора как «радостного» лада, а минора как «грустного» вызваны способностью соотносить музыкальные структуры со свойствами каких-либо жизненных явлений. Применение тех или иных способов организации музыкального материала также рассчитано на эту способность и возникающий на ее основе перцептивный опыт. Так как любое изменение есть результат некоторого действия, то процесс «сдвигов в выражении» воспринимается как доступный музыке способ изображения цепи некоторых событий, то есть *действования*. Это подтверждается близостью структуры сонатной формы к нормам строения драмы (завязка — конфликт, — развитие, развязка), а также другими, более широкими

асpekтами взаимодействия симфонии с театральной драматургией (персонификацией тем, ролью лейтмотивов и их взаимодействием, принципом кульминации, ростом напряжения и т. п.).

Законченное выражение *идея дейстования* как семантическая функция сонатного *allegro* получила лишь у Бетховена в силу известных особенностей его симфонизма. Но если эта идея образует типизированный слой содержания сонатного *allegro* вообще, то у Бетховена она, кроме того, формируется как индивидуализированный слой. Это идеальное совпадение общей, семантико-типологической функции сонатного *allegro* с конкретной художественной задачей автора и способствовало окончательному оформлению указанной функции, вследствие чего бетховенское сонатное *allegro* на долгое время, вплоть до Брамса и Брукнера, стало своего рода образцом, эталоном, хотя сама форма претерпела интенсивную эволюцию. Это могло случиться, думается, только потому, что и типизированный слой сонатного *allegro*, и слой индивидуализации имеют (в данном случае) общие внемузыкальные истоки. На внемузыкальное происхождение семантической функции сонатного *allegro* мы уже указывали, а то, что бетховенская идея героического деяния (во имя человечества, высших этических идеалов и т. п.) внемузыкальна по своей природе, не нуждается в доказательствах.

В соответствии с семантической функцией сонатного *allegro* в I части преобладают дискретные структуры над целостными (необходимость мотивного развития), активное гармоническое (тональное) движение, контрастные сопоставления материалов и т. п. Все это входит в типизированный слой сонатного *allegro*, создавая структурные условия для реализации идеи дейстования как его семантической функции.

Функция II части складывается на основе сочетания медленного темпа и таких структур, в которых преобладает целостность над дробностью, экспозиционность над развитием, длительное развертывание однородного по содержанию материала над изменениями. Этим требованиям отвечал целый ряд сложившихся в период раннего классицизма музыкальных форм. К ним прежде всего относятся старинная двухчастная и старинная сонатная формы, в которых написано большинство вторых частей симфоний И. Х. и Ф. Э. Бахов, Гайдна, Моцарта, а также и те модификации, которые претерпевали эти формы, превращаясь постепенно в трехчастную и сонатную форму в современном смысле этого термина (Моцарт, Гайдн). У Гайдна же в медленных частях циклов можно нередко встретить структуры типа рондо и вариаций. Казалось бы, при таком разнообразии трудно говорить о стереотипе. Однако на самом деле он был. Им можно считать сам принцип экспозиционного изложения, который мог быть воплощен при помощи одной из указанных форм.

Доминирование мелодической линии в соединении с медленным темпом создавали объективные предпосылки для развертывания целостного образа, для погружения в долго длящееся единое состояние. Так складывалась семантическая функция II части, выступая как антипод первой, противопоставляя изменчивости постоянство, — действию — созерцание. Оттенок медитации содержится во многих вторых частях симфоний Гайдна и Моцарта.

Включение в симфонический цикл менуэта было важным шагом на пути становления семантической структуры симфонии. Этот шаг означал нарушение трехчастной структуры, свойственной одной из предшественниц классической симфонии — концертной итальянской симфонии. Должны были существовать серьезные мотивы для того, чтобы отказаться от принципа симметрии, столь органичного для музыкальной логики (особенно для нарождающихся гомофонных форм) и так естественно придающего циклу целостность, законченность и равновесие. Возможно, творцы первых симфоний (прежде всего мангеймцы) чисто интуитивно шли к утверждению симфонии как разомкнутого цикла, придавая ему свойства «открытой системы», но последствия оказались чрезвычайно значительными: менуэт остался в структуре симфонии, хотя его включение кажется чем-то насильственным¹.

Последствия включения менуэта можно оценить лишь ретроспективно. Он не только размыкал структуру цикла, сообщая ей асимметричность, но и, будучи связанным с бытом, а следовательно, с реальностью, усиливал чувствительность симфонии к внемузыкальным воздействиям. Если финал итальянской симфонии мог содержать черты менуэтности, но при этом все же не становился танцем, то менуэт вошел в симфонию именно как танец в прямом смысле этого слова, неся с собой весь груз своих «внетекстовых» связей с действительностью, пусть даже в пасторально-идиллическом ее преломлении. Это был «островок реальности» в окружении чисто инструментальной сферы². И этим менуэт вносил известную дисгармонию не только в структуру, но и в план содержания симфонии. Но дисгармонии желанную и не очень резкую, ибо менуэт и до симфонии встречался в инструментальных циклах (сюита, concerto grosso), пользуясь своего рода «экстерриториальностью». Кроме того, эстетика «сдвигов в выражении» требовала контрастов, а менуэт создавал контраст не только своим появлением после медленной части, но и при помощи trio. Менуэт делал возмож-

¹ Симфония всегда стремилась вернуться к трехчастности, «выбросить» менуэт из цикла как «инородное тело». Об этом свидетельствует «французская традиция» (Франк, Онеггер) и современные тенденции к сжатию цикла на основе сопоставлений «быстро — медленно — быстро».

² Даже в симфониях Гайдна финал, несмотря на жанрово-бытовой склад, звучит более обобщенно по сравнению с менуэтом.

ным и более активное включение жанрово-бытовых элементов финала; он вообще во многом повлиял на последнюю часть, определяя, в частности, ее темп; финал должен был «перекрыть» менуэт и в темподинамическом и образно-жанровом отношениях. Главное же в том, что менуэт вносил в семантическую структуру цикла новый мотив, новый ракурс, и рядом с действованием и созерцанием возникали игровые и танцевальные досуги человечества¹. Эти слова Б. В. Асафьев адресовал скерцо, однако они в равной, если не в большей, мере подходят для менуэта, ибо танцевальное начало выражено в скерцо менее явно. Вероятнее же всего, Асафьев подразумевал собирательный образ III части, что было бы вполне правомерно, так как скерцозность уже свойственна менуэтам Гайдна, а в квартете «отец симфонии» опережает Бетховена, переименовывая менуэт в скерцо.

Понимание функции III части и прежде всего менуэта как отображения «досугов человечества» имеет важное значение, ибо в отличие от нередко встречающихся трактовок III части симфонического цикла (отстранение, перерыв в действии) оно подчеркивает включенность менуэта в общую симфоническую концепцию в качестве характеристики некоей существенной стороны человеческой жизни. III часть выступает репрезентантом определенного жизненного ощущения, связанного с «досугами человечества».

Роль непосредственного, эмоционально-чувственного начала была присуща танцу с древности, что особенно ярко проявилось в его магической функции. Носителем этого начала являлся ритм. Но и после освобождения танца от магической функции ритм сохранил свою суггестивную силу. Вовлекая человека в поток организованных телодвижений, действуя через моторику, кинестетические ощущения, ритм заставляет почувствовать движение времени, а через время — течение самой жизни. Если же учесть сопровождающее танец эмоциональное возбуждение (как правило, положительное по знаку), то станет ясным, почему, будучи изъят из контекста «практической жизни» и осмыслен как особая ситуация, он оказался способным выступать в качестве концентрированного выражения эмоционально-чувственного постижения жизни.

В танце издревле было заложено игровое начало. Это особая, выделенная из практической жизни ситуация, хотя тесно с ней связанная (в прошлом, в обряде). Но если в менуэте игровое начало ощущается «сквозь» танец, то в заменившем его скерцо (у Бетховена) оно выступило на передний план. Вот почему мы будем считать игру в широком, обобщенном понимании этого слова общим семантическим признаком III части сим-

¹ Асафьев Б. В. Симфония.— Избр. труды. М., Изд-во АН СССР, 1952, т. 5, с. 83.

фонического цикла вообще, независимо от того, является ли она менуэтом или скерцо.

Замена, подготовленная Гайдном и завершенная Бетховеном, внесла важные коррективы в семантическую программу симфонии. Роль ритма и движения заметно возросли, но первый в значительной мере утратил жанровые признаки, а второе лишилось конкретности кинестетических, идущих от танца импульсов, обретая более общие, абстрактные формы. Сублимация жанрового начала произошла за счет усиления тенденций к обобщенности содержания. Поэтому семантическая функция скерцо оказалась более многозначной. Вместе с тем скерцо сохранило тот аспект концепции Человека, который вносил менуэт. Однако оно уже не нуждалось в «жанровой привязке» и могло утверждать чувственно-непосредственное жизнеощущение в более свободной и отвлеченной форме. Первоначально скерцо выступило как концентрация положительных эмоций, как символ неукротимости движения, как проявление игры стихийных жизненных сил. И лишь позже, примерно в последней четверти XIX века, эмоциональная окраска скерцо стала меняться, мрачнеть (А. Брукнер). В XX же веке, когда «игровые досуги» утратили роль постоянного участника симфонической драмы, скерцо нередко меняло «знак» на отрицательный.

Итак, три первые части симфонического цикла репрезентируют три ипостаси Человека: *действие, созерцание, игру*. Так закладывается основа целостной концепции Человека, в которой он выступает как *Номо агенс* (Человек деятельный), *Номо сарпиенс* (Человек мыслящий) и *Номо луденс* (Человек играющий). Практически три эти ракурса в обобщенной, предельно абстрагированной форме исчерпывают суть Человека как индивида. Финал добавляет к ним новый ракурс, отсутствующий, но подготавливаемый в первых трех частях, — *Номо коммунис* (Человек общественный).

Финал, как известно, близок менуэту своей ориентацией на жанрово-бытовую музыкальную сферу (вот почему, кстати, появление скерцо усиливало контрастность цикла). Но если менуэт вводился в симфонию как танец в его прямом значении, то финал — это уже не танец, хотя танцевальность может быть в нем выражена весьма отчетливо. Жанрово-бытовое начало подвергается в нем обобщению. В III части мы находим танец вместе с присущей ему в жизни формой. В финале формы танца уже нет, вместо нее разворачивается чисто инструментальная (хотя и связанная с ней генетически) типовая музыкальная форма. Танец же входит в финал только в виде своих жанровых признаков — ритма, тематизма, типа движения. В целом же создается обобщенный жанрово-бытовой образ. Эта обобщенность не в последней степени связана с множественностью жанрового тематизма. Именно благодаря этому танец как единственный факт (менуэт) сменяется танцевальностью как средством

характеристики. Возникает эффект, используемый впоследствии в кино, когда камера отъезжает от единичного объекта, обзор постепенно расширяется, число объектов увеличивается, каждый занимает свое место как деталь в общей панораме. Переход от единичного к множественному, от крупного плана к панораме дает сдвиг в типе обобщения через бытовой жанр. Выступая в менюэте символом пасторально-пантенстического, чувственно-игрового мироощущения, он приобретает в финале значение символа коллективной жизни. Так финал «дописывает» обобщенный портрет Человека, раскрывает существенный аспект его *целостной концепции*. Эта концепция становится своего рода *семантическим инвариантом симфонии* как жанра, вариантно реализуемым благодаря его предельной обобщенности — в каждой из конкретных симфоний. При этом отступления от инварианта могут быть порой весьма значительными, но главное — сочетание основных сторон человеческой сущности, особенно действия и созерцания, как правило, сохраняется.

Семантический инвариант жанра симфонии и есть тот типизированный слой, о котором шла речь в предисловии. Он и формирует, как мы убедимся в этом далее, *жанрово-структурный канон*, охватывая то, что является общим для всех симфоний, но не переходя той черты, за которой начинается его индивидуализация в замысле каждого конкретного произведения.

Есть в структуре семантического инварианта симфонии нечто схожее с грамматическим строением повествовательного предложения, где в определенном, но в принципе изменяемом порядке следуют члены предложения — подлежащее, сказуемое, дополнение и т. п., каждый из которых имеет определенную семантическую функцию. Место подлежащего может быть занято любым существительным или местоимением, место сказуемого — любым глаголом. Следовательно, все существительные и местоимения образуют парадигму функции подлежащего, все глаголы — парадигму функции сказуемого.

В симфонии тоже есть своя грамматическая структура — это структура цикла, есть свои «члены предложения» — это части, каждая из которых имеет свою, фиксированную, устойчивую функцию. И также «над» функцией каждой части выстраиваются парадигматические классы «всех» сонатных *allegro*, «всех» медленных частей, «всех» менюэтов или скерцо, «всех» жанрово-бытовых финалов. И, подобно грамматической модели предложения, структура симфонического цикла допускает инверсию, перестановку частей при сохранении их функций. Но в отличие от предложения I часть — сонатное *allegro* — содержит в себе, фигурально выражаясь, и подлежащее и сказуемое, то есть и само действие, и образ того, кто действует.

Как видим, семантический инвариант симфонии носит всецело *внемузыкальный*, в сущности, философский характер,

акцентируя онтологическую сторону проблемы Человека. Это обстоятельство, думается, и позволило симфонии стать философским инструментальным жанром, сделать проблемы человеческого бытия основным объектом своего содержания. Здесь и коренятся причины «новой соборности» симфонии, ее превращения в «светскую мессу» XIX века.

II

Исходной точкой наших рассуждений явилась, как об этом было сказано, слушательская установка. Попытаемся теперь показать, что предпринятая выше ее расшифровка не была произвольной интерпретацией и опирается на прочный фундамент структурных данных. Методологической основой при этом послужат нам следующие соображения.

1. Музыкальный жанр — явление не чисто музыкальное. Определяя социальную функцию произведения, он выступает в качестве именно того уровня, который связывает музыку с немusикальными условиями ее существования. Связь музыки с миром немusикальных явлений не ограничивается условиями бытования, но проникает в сферу содержания. Так, например, специфика оперы состоит в музыкальной имитации форм реальной жизни (сущность театра). Этим обусловлены и ее содержание и форма существования как театрального жанра. В этом отношении симфония не составляет исключения. Условия бытования (ориентация на аудиторию концертного зала) и семантический инвариант (обобщенная концепция Человека) тесно связаны между собой: симфония представляет интерес для большей аудитории именно как философское произведение, трактующее вечные проблемы человеческого бытия.

2. Жанр как функциональный план музыкального произведения опирается на его структуру, под которой мы здесь понимаем типовую музыкальную форму. Так, гомофонные жанры взаимосвязаны с гомофонными формами, полифонические — с полифоническими. Форма предлагает ряд операций, выполнение которых гарантирует создание произведения именно данного жанра. Она не может обеспечить качество, но если композитор, создавая произведение для симфонического оркестра, выполнит все условия, заложенные в сонатном allegro, форме медленной части и т. д., то в результате получится симфония. Следовательно, можно сказать, что форма выступает в качестве грамматической структуры жанра, содержит в себе логику развертывания как плана выражения, так и плана содержания.

3. Каждая типовая музыкальная форма отличается особенностями ее составляющих, а также их соотношением. Для сонатной формы характерно, например, преобладание расчлененности, тематической структуры целого, что вызвано ее многосоставностью, для трехчастной — целостных образований.

4. Существует относительное соответствие между типом формы и мерой использования тех или иных средств музыкального языка. В трехчастной форме или в рондо чаще встречаются целостные мелодические образования. Вообще, для классических образцов этой формы типична мелодийность. В сонатной же — возрастает роль гармонии, тонального развития.

Сопоставив семантический инвариант каждой части с признаками ее структуры, мы получим следующую общую картину соответствия между семантикой и структурой в масштабе всего цикла:

Ж 1

	I ч.	II ч.	III ч.	IV ч.
	Homo agens	Homo sapiens	Homo ludens	Homo communis
1	быстрый темп	медленный темп	быстрый темп	быстрый темп
2	сонатная форма	старинная двухчастная или старинная сонатная форма, сонатная без разработки, трехчастная, вариации, реже рондо	трехчастная форма	рондо, рондо-соната
3	преобладание разработанности, подробности, дискретности структур	преобладание экспозиционности, целостности	преобладание экспозиционности, целостности	преобладание экспозиционности, целостности
4	ведущая роль тонально-гармонического развития и дискретных тематических структур	ведущая роль мелодики	ведущая роль ритма	относительное равновесие средств

Структурно-семантическое соответствие внутри каждой части и служит фундаментом тех парадигматических классов, из которых складывается представление о каждой части, ее жанровом «амплуа», ее назначении внутри цикла. Тем самым очерчивается круг обязательных условий для воспроизведения именно жанра симфонии, а не чего-нибудь иного. Это то, что так или иначе должно быть выполнено.

Но данная схема открывает возможности и для исследования единства цикла по синтагматической оси, к чему мы сейчас и переходим.

Мы будем рассматривать сонатно-симфонический цикл как структурно-семантическое единство, как устройство или грамматическую конструкцию, «запрограммированную» на определенный тип содержания. При этом мы будем руководствоваться принципом параллельных признаков. Суть его состоит в том, что

ряду структурных признаков ставится в соответствие ряд семантических.

Связь между свойствами структуры и ее семантическими возможностями складывалась исторически и на основе перцептивного опыта. Культурно-историческая конвенция здесь, видимо, взаимодействовала с психологическими механизмами.

Важно подчеркнуть, что параллелизм признаков действует на уровне групп (наборов) признаков, при этом каждый набор образует сугубо индивидуальную комбинацию. Лишь по отношению к некоторым формальным признакам, таким, как темп, типовая форма или преобладающее средство выразительности (мелодия, гармония, ритм), можно говорить об их более или менее однозначной связи с типом семантики. И вообще — напомним еще раз — речь идет о соответствии на уровне типов структуры и типов семантики, но ни в коем случае не на уровне конкретной структуры и конкретной семантики.

Для анализа параллельных признаков мы выберем метод оппозиций и будем сравнивать группы признаков каждой пары частей. Этот метод целесообразен в данном случае потому, что со- и противопоставления аффектов сыграли решающую роль в формировании симфонического цикла и его семантической программы. В самом деле, оценить сонатное *allegro* в полной мере как структуру, предназначенную для выражения деятельной стороны Человека, можно лишь в сопоставлении с другой частью, репрезентирующей противоположную его сторону — способность к созерцанию, медитации. То же можно отметить и в становлении других признаков. Более того, в оппозициях возникали и фиксировались связи между частями, устанавливалось внутреннее движение в цикле. Одним словом, на основе оппозиций цикл формировался как системное образование.

Рассматривая структуру симфонического цикла, мы будем ориентироваться на симфонию раннего классицизма, то есть на тот этап ее истории, в который сформировались типологические признаки данного жанра. Конечно, для построения общей теории симфонии синхронический срез недостаточен и должен быть дополнен диахроническим аспектом. Однако мы не преследуем подобной цели. Нас интересует ядро константных признаков, образующих инвариантную модель жанра и сохраняющихся, несмотря ни на что, на всем пути его развития вплоть до середины XX века. Изучать такие признаки удобнее на материале того периода, в который жанр только сформировался, предстал в своем первоизданном виде.

Составляя оппозиции частей, мы будем, во-первых, исходить из их типологических характеристик (темп, структура, место в цикле), а во-вторых, рассматривать последствия их отношений как на формальном, так и на семантическом уровнях. При этом сначала будут представлены формальные, а затем семантические признаки в виде оппозиции каждой пары частей. Всего та-

ких пар шесть. Они отражены соответственно в шести схемах.

Ядро схемы составляют темп, типовая форма, способ обращения с материалом и преобладающее выразительное средство. Это как бы обязательный минимум в индивидуальном наборе формальных признаков каждой части. Остальные признаки, приводимые в схемах, выполняют уточняющие функции.

Такое же ядро есть и в группе семантических признаков. Оно включает только два признака: основной (действие, созерцание и т. д.) и производный, связанный с темпом (движение, статика). Они находятся в подвижном отношении друг с другом. Второй признак имеет более широкий диапазон действия, в то время как первый специфичен и является определяющим только для данной части. Другие семантические признаки выступают как логическое следствие указанных двух и выполняют, подобно аналогичным формальным признакам, функции уточнения.

Построение схем везде одинаково. Вначале следуют обязательные признаки, затем — дополнительные. Некоторые из схем потребуют более или менее кратких комментариев.

Итак, схема оппозиции I—II частей:

№ 2

	I ч.	II ч.
Формальные признаки	1) быстрый темп	— медленный темп
	2) сонатная форма	— старинные двухчастная или сонатная формы, рондо, сонатная без разработки
	3) преобладание развития	— преобладание экспозиционности
	4) частая смена материалов, фактуры, типов движения	— относительное постоянство материала, фактуры и типов движения
	5) гармония	— мелодика
	6) преобладание мелких, drobных структур	— преобладание крупных структур
	7) преобладание дискретности построений	— преобладание слитности построений
Семантические признаки	1) движение	— статика
	2) действие	— созерцание
	3) событие	— оценка
	4) реальное	— психологическое
	5) «сдвиги в выражении»	— относительная стабильность аффекта

Схема свидетельствует о полной противоположности формальных принципов, положенных в основу I и II частей. Взятые вместе, формальные признаки каждой части образуют набор предписаний, выполнение которых гарантирует достижение соответствующего эффекта, независимо от характера замысла, вдохновения и дарования автора. Другими словами, семантические признаки выступают как продолжение формальных на уровне интерпретации и необходимо из них вытекают.

Несколько дополнительных пояснений к списку семантических признаков. Само собой разумеется, что любая музыка есть движение, и композитор должен применить особые его формы, чтобы возникло впечатление статики. Ясно также, что понятие реального, строго говоря, не может быть применимо к инструментальной музыке вообще, ибо в отличие от театральной она не стремится к имитации естественных форм жизни. Точно так же неправомерно, по сути, отнесение психологического только к медленной части, поскольку все, что происходит в музыке, относится к деятельности психики.

И все-таки подобные характеристики не только возможны, но и необходимы.

Обратимся к аналогии. В музыковедческой терминологии существует понятие развития, но применяется оно в двух значениях. Мы говорим: «Музыка есть развитие», имея в данном случае в виду ее процессуальную, временную природу. Вместе с тем мы употребляем этот термин как обозначение особого способа разворачивания материала. Совершенно ясно, что речь идет о разных уровнях музыкального феномена: в первом случае — о физическом бытии музыки во времени, а во втором — о художественной структуре, создающей картину процесса вообще. И коль скоро такой процесс совершается в рамках и без того уже движущейся звуковой материи, то понятие развития относится не к природе данного искусства, а к тому, что оно именно благодаря своей природе стремится выразить. Другими словами, речь идет об идее, реализуемой структурой, о смысле того, что происходит в музыке.

Понятно, что этот смысл не может быть никаким иным, кроме как условным. Ибо таковы же сами приемы, с помощью которых он достигается. Мы принимаем эту условность за нечто естественное только потому, что она возникла как еще один слой поверх усвоенных нами условностей музыки, как особенность ее художественной структуры.

Именно в таком, условном значении и следует трактовать понятия «реального» и «психологического». Коль скоро перед нами действие, оно должно содержать некоторые события. Действительно, сонатное *allegro* имеет свой, так сказать, сюжетно-событийный план, который мы уясняем из сопоставления и развития лежащих в его основе тематических идей. Каждое изме-

нение есть событие, но, кроме этого, может иметь место и «главное событие», возникающее чаще всего в районе репризы (например, трагическая тема гобоя перед репризой I части Пятой симфонии Бетховена или кульминационное, маршевое проведение главной партии в I части Второго концерта Рахманинова). И поскольку структура специально организуется таким образом, чтобы вызывать впечатление свершающихся событий, то остается только предположить, что музыка в данном случае моделирует процесс реального действия, создает аналогию к реальным событиям.

Сходным образом «выводятся» семантические признаки II части. Длительное пребывание в рамках медленного темпа, как правило, используется для моделирования противоположных свойств — отсутствия событий и движения, статики, для переклечения от «внешнего» действия к «внутреннему». Переход от движения к статике — тонко «подмеченная» музыкой возможность отображения оппозиции «реальное» — «психологическое». Ибо все реальные события протекают во времени и, следовательно, получают свое выражение в движении. Психологические же процессы не имеют временных характеристик, и статика выступает в данном случае как доступный музыке способ «отказа от времени» — разумеется, времени не физического, а психологического. Этого достаточно, чтобы ориентировать ассоциативные механизмы восприятия на область внутренней жизни, на созерцание. Созерцание, неподвижность, остановка во времени жизненно связаны между собой. Музыка может это воспроизвести, естественно, не отказом от движения, но с помощью резкого снижения его темпа, которое в условиях всегда движущейся музыки воспринимается (особенно на фоне сонатного allegro и по контрасту с ним) как отказ от движения, как статика, необходимо сопровождающая уход в себя, созерцание.

Сопоставим теперь II и III части по их структурным и семантическим признакам (см. схему № 3 на с. 32).

Оппозиция II и III частей позволяет уточнить функцию III части. По линии семантических признаков в ней происходит известный возврат к признакам I части («реальное», «движение»). Сопоставление же II и III частей по формальным признакам обнаруживает черты их поразительной близости, и статика выступает в противоположности семантических. Это говорит, во-первых, о том, что, по сравнению с оппозицией I и II частей, оппозиция II и III частей свидетельствует о сокращении различий между частями и нарастании сходств, а во-вторых, о первых признаках синтезирования в III части признаков I и II. Это подтверждается оппозицией I—III частей (см. схему № 4 на с. 32).

Таким образом, если оппозиция I и II частей характеризуется только контрастом, то между I и III частями имеются уже и черты сходства. Именно поэтому III часть выступает как этап на пути к финальному синтезу.

	II ч.	III ч.
	<p>1) медленный темп — умеренно быстрый темп</p> <p>2) старинные двухчастная или сонатная формы, соната без разработки, реже рондо или вариации — трехчастная форма</p> <p>3) мелодика — ритм</p> <p>4) преобладание экспозиционности</p> <p>5) относительно постоянные виды движения</p> <p>6) преобладание целостности над дискретностью</p> <p>7) преобладание крупных структур</p>	
Формальные признаки		
Семантические признаки	1) статика	— движение
	2) созерцание	— игра
	3) психологическое	— реальное как жанрово-бытовое

	I ч.	III ч.
	<p>1) быстрый темп</p> <p>2) сонатная форма — трехчастная форма</p> <p>3) преобладание развития — преобладание экспозиционности</p> <p>4) гармония — ритм</p> <p>5) частая смена материалов, фактуры, типов движения — относительно постоянство материалов, фактуры, типов движения</p> <p>6) преобладание мелких, drobных структур — преобладание крупных структур</p>	
Формальные признаки		
Семантические признаки	1) движение	
	2) действие	— игра
	3) реальное (событийное)	(жанрово-бытовое)

Рассмотрим оппозицию III—IV частей.

№ 5

Формальные признаки ;	III ч.	IV ч.
	1) быстрый темп 2) трехчастная форма — рондо, рондо-соната, сонатная форма 3) преобладание экспозиционности 4) ритм — равновесие средств 5) преобладание крупных структурных единиц 6) преобладание слитных построений	
Семантические признаки	1) движение 2) игра — жизнь как целое 3) реальное (как жанрово-бытовое)	

Как видим, сопоставление III и IV частей дает резкое увеличение сходства и соответствующее сокращение различий. Из этого можно вывести следующую закономерность: по мере продвижения от I части к финалу уменьшаются различия между частями и возрастают сходства. Кроме того, нетрудно заметить, что финал носит ярко выраженные черты синтеза. В этом убеждает сопоставление I и IV частей (см. схему № 6 на с. 34).

Оппозиция крайних частей цикла позволяет сравнить исходную точку процесса с его результатом. Понятно, что между ними должны быть качественные различия.

В раннеклассической симфонии оппозиция I часть — финал выражена уже достаточно определенно, хотя и не в столь острой форме, как это будет у Бетховена и романтиков (драматическое — эпическое, индивидуальное — коллективное, субъективное — объективное и т. д.). Пока контраст ограничивается противопоставлением событийности — отсутствию событийности, более абстрактного типа мышления — более конкретному, основанному на жанровых элементах. Движение присуще обоим частям, но осмыслено в них по-разному. В I части оно возникает как следствие развития образов, моделирования процесса изменений. Его нельзя назвать ни физическим, ни психологическим, ибо музыка извлекает здесь абстрактную сущность процесса качественных изменений вообще. В финале же, благодаря моторике, танцевальным ритмам, смене жанровых картин, движение предстает в своем более «определенном», реальном и физическом виде. Действованию как форме индивидуального

поведения противопоставляется снятие индивидуального и его растворение в формах коллективной, массовой жизни.

№ 6

Формальные признаки	I ч.	IV ч.
	1) быстрый темп	
	2) сонатная форма	— рондо, рондо-соната
	3) преобладание развития	— преобладание экспозиционности
	4) гармония	— равновесие средств
	5) преобладание мелких структур	— преобладание крупных структур
Семантические признаки	1) движение как процесс качественных изменений	— движение в физическом смысле
	2) событийность	— жизнь среды как целое
	3) действие как форма индивидуального поведения	— растворение в жизни коллектива

Нам осталось рассмотреть шестую оппозицию — II—IV части. Присущие им контрастные отношения подтверждают семантическую функцию темповой структуры цикла.

№ 7

Формальные признаки	II ч.	IV ч.
	1) медленный темп — быстрый темп	
	2) старинные двухчастная или сонатная формы, вариации, рондо, сонатная без разработки	— рондо, рондо-соната
	3) преобладание экспозиционности	
	4) мелодика	— равновесие средств
	5) относительно постоянные виды движения	
	6) преобладание крупных целостных структур	
Семантические признаки	1) статика	— движение
	2) созерцание	— изображение «внешней» жизни
	3) индивидуальное	— коллективное
	4) психологическое	— реальное

Приведенные оппозиции бинарных отношений частей свидетельствуют о внутренней сложности структуры симфонического цикла, о его системной природе. Отношения и связи густой сетью окутывают части цикла, преодолевая их дискретность и создавая единое целое.

Итак, симфонический цикл образуется на пересечении парадигматики частей и синтагматики их отношений. Первая формирует инвариантный набор функций, вторая организует систему их временного взаимодействия. В силу этого сонатно-симфонический цикл оказывается не просто традиционным порядком и набором частей, но *грамматической структурой* симфонии, в которой заложена программа развертывания как плана выражения, так и плана содержания. Это дает основания усматривать в сонатно-симфоническом цикле черты порождающей модели¹.

За двести лет своего существования симфония проделала огромный путь развития. Перемещались ее части, раздвигались масштабы, цикл то сливался в единую композицию, то распадался вновь на отдельные части, изменялось их число, происходила интерференция их семантических функций, включалось слово и т. д. и т. п. И все же, несмотря на эти, казалось бы, весьма заметные и существенные изменения, симфония оставалась симфонией и не перерождалась в какой-либо иной жанр. Почему? Потому, что все ее разновидности сохраняли, несли в себе, подобно генетической информации, те стабильные, инвариантные признаки, которые были отобраны и соединены, образовав архетип жанра². Этими признаками были компоненты концепции Человека. Изменения не нарушали основных «параметров» сонатно-симфонического цикла и, следовательно, лежащей в его основе системы оппозиций. Классический сонатно-симфонический цикл сохранял свое значение как и н в а р и а н т, получавший варианты реализации. Все преобразования происходили как бы на его фоне. Он выступал как сдерживающее начало, не давая симфонии исчезнуть в разнообразии отклонений от нормы, действовал как носитель «генетической памяти» жанра.

Лежащая в основе симфонии концепция Человека имела всеобщее значение и именно поэтому могла соревноваться с той, которая некогда была представлена в мессе. Это была

¹ Вот почему трудно согласиться с Б. В. Асафьевым, который в предисловии к цитированной нами книге П. Беккера назвал структуру симфонического цикла «мертвой схемой». «Мертвым» структурный канон может стать только в том случае, если он утратит свойства порождающей модели. Между тем сонатно-симфонический цикл сохранял эти свойства на протяжении более чем двухсот лет.

² Термин «архетип жанра» предложен Л. Березовчук в диссертации «Проблема ассимиляции в музыке середины XX века». — ЛГИТМиК, 1978. Рукопись.

концепция Человека Нового времени. Ее объектом был не вообще Человек, а Человек *исторический*. Она реализовалась как система отношения Человека к Действительности, что служило поводом для проникновения в мир отвлеченных симфонических идей примет и признаков самой реальности в виде пейзажных образов, жанрово-бытовых сцен, картин массовых движений или звуковых символов тех или иных конкретных явлений. Внемusыкальный характер семантической программы каждой из частей мог дать повод для развертывания конкретных «картин» реальных событий. Концепция Человека раздвигалась, вмещающая в себя «весь мир», обнаруживая тенденцию стать концепцией бытия, «картиной мира» наподобие универсальных философских систем XVIII—XIX веков.

Участие внемusыкальных факторов в формировании симфонии — ее «первородный грех», который оставил след на всей истории жанра, во многом предопределив его судьбу. На протяжении всей своей эволюции симфония развивалась «в полосе», отграниченной, с одной стороны, областью «чистого» инструментального мышления, а с другой — предельно конкретной программностью, испытывая притяжение то одной, то другой, а чаще колеблясь между ними и стремясь к их сочетанию. Обусловленная слоем «типизированного содержания», чуткость симфонии к внемusыкальным воздействиям проявилась в ее восприимчивости к новым идеям и чувствам, диктуемым эпохой, в ее быстрой реакции на все изменения в интеллектуальном климате общества.

Уже у Бетховена симфония обнаружила свою двойственность: она была и драмой идей, и драмой свершений. Действие в его симфониях, обладая свойствами чисто интеллектуального процесса, вместе с тем обретает черты конкретной событийности. И далее, в послебетховенский период, симфония сохраняла эту двойственность, стремясь то уйти в область «чистой мысли» (Брамс, Танеев), то войти в прямое соприкосновение с реальностью в ее конкретных и разнообразных проявлениях (Чайковский, Малер). На протяжении всей своей истории, начиная с Бетховена, симфония пыталась прорваться в сферу понятийного мышления, вступить в союз со словом в том или ином его виде. Это тяготение к понятийной форме мышления было одновременно выражением роста рационалистических элементов в идейных конструкциях симфоний и тенденции к предельной конкретности образов.

Однако было бы неверным считать, что трактовка симфонии как универсальной «картины мира» стала нормой для XIX и XX веков, — это только одна из ипостасей жанра. Кстати, эта «картина» предстает у Бетховена разной в различных симфониях, и смена «точек отсчета» в значительной степени была связана с перестановкой акцентов в концепции Человека. Относительное равновесие внутри ее сохранялось сравнительно не-

долго — только в период раннего классицизма. У Бетховена оно уже оказалось резко нарушено. Именно в творчестве Бетховена начинаются сложные процессы взаимовлияния, взаимопроникновения семантических функций частей, чем в немалой степени объясняется неповторимость, индивидуальность концепции каждой из его симфоний. Так, например, пантеистические концепции Четвертой и Шестой симфоний свидетельствуют о преобладании созерцательно-жанровых аспектов, то есть медитативных и пафосно-индивидуальных, идущих от медленной и III частей, а в I части Седьмой можно усмотреть воздействие финала. Любопытно в этом отношении Пятая симфония, где значительно смягчена оппозиция I и II частей и где процесс синтезирования, то есть подготовки финала, начинается уже во II части путем предвосхищения его героического характера. Можно говорить о влиянии I части на скерцо как ее продолжения в Девятой, и силу чего аспект, связанный с непосредственно чувственным восприятием жизни, практически вытесняется из этой симфонии.

Если же обратиться к романтическому симфонизму, то можно заметить, с одной стороны, бесспорное преобладание медитативно-созерцательного, лирического аспекта, который простирает свое влияние на все части симфонии, а с другой — стремление представить субъективное в картинах объективного. Первое объясняет лиризацию симфонии, а второе — влечение к программности. Причем, второе нередко реализуется как концепция Человека, данная в «музыкальных иллюстрациях». Именно такой «концепцией в картинах» явилась Фантастическая симфония Берлиоза, в то время как для Шуберта подобная тенденция была настолько чужда, что наиболее «объективные» части цикла — III и IV — остались в «Неоконченной» недописанными: главное было сказано в I и особенно во II частях. У Брамса можно наблюдать проникновение характерных для третьих, быстрых частей жанровых элементов в медленные части и, напротив, лиризацию скерцо. Процессами активного взаимопроникновения признаков частей отмечено творчество Малера. Совмещением аспектов в значительной мере объясняется появление жанровых эпизодов в первых и лирических частях, перенесение центрального «события» в финал и многое другое. Очень интенсивны процессы взаимодействия частей в симфониях Чайковского, где лирическим, по сути, становится само действие в I части, а непосредственность жизневосприятия проникает в сферу медитаций. Одним словом, симфонизм XIX века дает множество комбинаций тех аспектов, которые лежат в основе концепции Человека.

XX век внес свою лепту в эти процессы. Отметим лишь некоторые присущие им черты.

Известно, что в творчестве Прокофьева и Шостаковича сложились две, во многом противоположные модели симфонизма, характеризующиеся разными типами соотношений граней семанти-

ческой программы. Симфонии Прокофьева отмечены наибольшей степенью равновесия. В симфониях же Шостаковича, изображающих мир ввергнутым в катастрофы, равновесие граней симфонической концепции оказывается резко нарушенным — смещенным в сторону преобладания действия и рефлексии над всеми остальными аспектами человеческого бытия. Весьма характерно, что из симфонических концепций Шостаковича почти уходит аспект чувственно-непосредственного восприятия жизни. Страницы симфонизма XVIII и XIX веков, воплощавшие безмятежную и искреннюю радость жизни, прорывавшуюся в танцевальных ритмах или бурном скерцозном движении, теперь кажутся идиллическими и плавными картинами далекого прошлого. В XX веке — говорят симфонии Шостаковича — человек не способен на такую непосредственность. Во-первых, потому, что это урбанизированный человек. Во-вторых, потому, что реальность нередко противостоит ему, выступая в форме «организованного зла», агрессивной, враждебной ему силы, машинизированной смерти. В этих условиях не остается места для непосредственной радости жизни, человек вынужден сопротивляться, противостоять попыткам уничтожить его «я», самую жизнь. Поэтому из всех параметров человеческой сущности главное значение приобретают два — *действие* и *медитация*. Действование у Шостаковича — это и борьба идей, и борьба в самой действительности, поданная в музыкально-символизированной форме. Действование совершается как бы на глазах у слушателя и достигает зрительной силы кинематографических кадров. Более того, идея действования распространяется и на другие части, например на скерцо (Восьмая, Десятая симфонии), которое трансформируется в репрезентанта жестокой всесокрушающей силы и тем самым становится «участником» конфликта. Влияние I части испытал на себе и финал ряда симфоний Шостаковича. В Пятой, Седьмой симфониях он не утрачивает «коллективного начала», но получает специфический оттенок коллективного действия. Финалы симфоний Шостаковича имеют подчеркнута внеличный характер. Изменяется семантическая программа в I части. Под влиянием II части в ней образуются медитативные экспозиции (в Пятой и Восьмой симфониях). Проникновение рефлексивного начала в первые части симфонических циклов делает возможным начать симфонию (Шестую) вообще с медленной части.

Выделение из концепции Человека двух его сторон как преобладающих (деятельной и рефлексивно-медитативной) — характерная черта многих явлений симфонизма XX века. Мы находим ее, например, в симфониях Онеггера, в симфоническом творчестве Бартока. Общение человека в XX веке с миром, природой, людьми принимает все более опосредованный характер. Это общение опосредовано самой современной цивилизацией, урбанизирующей человека во всех проявлениях его сущности,

опосредовано тем интеллектуальным анализом, которому он подвергает окружающий мир, себя, свои личные отношения. Человек XX века — это прежде всего человек действия и интеллекта. Не случайно эти две стороны его сущности становятся главными и в тех симфонических концепциях, которые рождаются сегодня.

Таким образом, П. Беккер был прав, утверждая, что симфонии присуща «обобществляющая» функция, но он, на наш взгляд, ошибался, полагая, что она присуща только бетховенской симфонии. «Обобществляющая» функция симфонии заложена в ее семантическом инварианте — концепции Человека, благодаря которой симфония и смогла выполнить роль «светской мессы», — и поэтому свойственна всему жанру в целом на всем пути его исторического развития.

Мы предприняли этот экскурс в область теории симфонии с единственной целью: найти объективный критерий в подходе к данному жанру. В качестве такого критерия выступает, на наш взгляд, структурно-семантический инвариант симфонии, сложившийся в период становления жанра и действовавший на всем протяжении его истории в качестве нормы, системы правил, ответственной за сохранение жанра в процессе его сложной эволюции, и порождающей модели. Руководствуясь этим критерием, мы попытаемся проследить судьбы современной советской симфонии, разобраться в сложной ситуации, существующей сейчас в этом жанре.

Начнем наш анализ с рассмотрения группы сочинений, сохраняющих верность традиционному циклу. Надо заметить, что подобных симфоний пишется в наше время довольно много, и не только композиторами старшего поколения. Молодежь, осваивая законы жанра, также нередко обращается к структуре четырехчастного цикла. Как и всюду, мы найдем здесь сочинения различных направлений и разных достоинств. Но поскольку нас интересует в первую очередь отношение к жанру, обратим внимание на те произведения, в которых проявили себя в той или иной мере тенденции обновления. Проявили по-разному — на уровне языка, драматургии целого, методов развития и изложения материала, в самом способе мышления, обращения с материалом и т. д. и т. п. Эти новации подчас не столь уж радикальны и не бросаются в глаза, но они по-своему интересны, а в ряде случаев связаны с подлинно художественными достижениями. И хотя в этой главе рассматриваются, конечно, далеко не все произведения подобного рода (их число весьма велико), однако отобранные сочинения, думается, достаточно репрезентативны.

Первые шаги по пути обновления симфонии были сделаны еще в конце 50-х годов. В то время поиски атипичных решений касались, главным образом, соотношения частей внутри цикла. С этой точки зрения представляет значительный интерес Вторая симфония В. Салманова (1959).

Симфония четырехчастна, и каждая ее часть имеет программный заголовок: I — «Песнь леса», II — «Зов природы»,

III — «На закате» и IV — «А лес поет...». В действительности же концепция автора вполне ясна и без программы — ее можно понять исходя только из самой музыки. Более того, это вообще довольно необычная программа. Между заголовками частей и характером их музыки нет точного соответствия. Вызываемые ими пейзажные ассоциации почти не получают подтверждения. Так, «Зов природы» оказывается медитативным *Andante*, а III часть — «На закате» — злым, огнедышащим скерцо. В результате не заголовки дают ключ к пониманию музыки, а, наоборот, музыка сообщает им определенное значение, в силу чего они как бы *post factum* обретают статус программных заголовков-символов.

Данная симфония может служить примером творческого отношения к требованиям жанра. Сугубо индивидуальный замысел целиком подчиняет себе структуру цикла, преобразуя сложившийся, освященный традицией стереотип.

Язык симфонии несложен, но своеобразен. Он находится еще («еще», потому что далее на творческом пути композитора возникает полоса временного увлечения додекафонией) в пределах мажоро-минора, но обогащенного сложнολадовыми образованиями. Салманов любит простые, «чистые» гармонические краски, но умеет придать им свежесть, небудничность. Вместе с тем там, где это необходимо по замыслу, он не чуждается и резких, подчас жестких звучаний. Тематизм имеет для Салманова первостепенное значение; стремление к образной конкретности, характеристичности тем составляет одну из главных особенностей стиля композитора. Соответственно сохраняется и традиционное разделение материала на две категории — «тематизм» и «развитие». Одним словом, уровни языка и низших структурных образований не таят в себе ничего неожиданного, хотя на всем, к чему прикасается рука этого умного и опытного мастера, лежит печать его сильной и яркой индивидуальности.

Неожиданности подстерегают нас в другой области — на уровне структуры цикла. Композитор создает необычную бессонатную репризную форму цикла, где первая и последняя части образуют рамку, основанную на общности образов и идентичности (или близости) материала.

Итак, сонатно-симфонический цикл без сонатного *allegro*. I часть — *Mesto*, основанная на легком, порхающем, как дупование ветерка, движении шестнадцатых, представляет собой трехчастную прелюдию. Здесь царят покой и ясность, а если и возникают кульминации, то воспринимаются как нечто подобное киноприему приближения кадра к зрителю, показу крупным планом. Впрочем, все быстро входит в русло мирно струящегося потока. Это словно объективная картина вечной и неизменно текущей жизни. Здесь она кажется еще идиллически спокойной, почти безмятежной...

В следующей части — *Andante* — включается второй, субъективный план концепции, связанный с осмыслением окружающего человеком, его попыткой определить отношение к миру и найти в нем свое место. Это глубокое раздумье, прерываемое бурными эмоциональными вспышками. Бесспорно, основная тема части содержит в себе интонацию зова, но он никоим образом не воспринимается как «зов природы», даже если понимать его в широком, символическом аспекте; в сопоставлении с эмоциональными взрывами он кажется скорее зовом чего-то далекого, таинственно-прекрасного, но недостижимого. Сосредоточенное раздумье, внутренний протест, затаенная тишина тревожных предчувствий и «прислушивание к зовам» — вот образно-смысловые грани II части.

Основанная на двух темах и содержащая черты репризности, она отдаленно напоминает сонатную форму, хотя в действительности таковой не является. Главными приемами оказываются сопоставление и чередование, создающие психологическую мотивировку для эволюции образов.

В III части — *Allegro vivace* — наконец предстает объект, вызывавший чувство тревоги. Это вновь как бы картина объективной реальности, но уже совершенно иной. Не идиллический покой умиротворенной, ласковой природы, а огненный, безжалостный вихрь, оставляющий после себя пустыню; не цветение жизни, а железная поступь смерти чувствуется в автоматизме стучащих ритмов этого скерцо; не солнечный свет, струящийся сквозь листву, а мрачный, закатный отблеск дымящихся пожаров... Образ не новый в нашей симфонической литературе, но интерпретированный по-своему, нарисованный свежими, нестертыми красками (особенно примечательна середина с глissандирующими ходами флажолетов струнных, создающая впечатление мертвенной тишины).

И безусловно нова трактовка функции скерцо: драматический центр цикла перемещается из I части в III. Скерцо выполняет задачу отсутствующего сонатного *allegro*, где обычно совершалось «главное событие» симфонической драмы. Здесь оно происходит как бы «под занавес» — перед финалом, и, следовательно, времени и места для его «обсуждения» и поисков путей преодоления конфликта (общего «мировоззренческого» вывода) нет. Каким же будет финал?

С первых же его звуков слушатель понимает, что композитор возвращается к образам I части. Значит ли это, что на самом деле «ничего не произошло»? Нет, вывод композитора иной. О том, что совершилось нечто ужасное, свидетельствуют первые страницы финала... Высоко вздымаются мелодические волны. Музыка еще возбуждена, пульс ее не установился, она словно овеяна испепеляющим дыханием только что пронесшегося смертоносного вихря. Это правдивая психологическая деталь. Лобовое сопоставление образов смерти и солнечно окрашенной жизни

было бы внутренне фальшивым. Переход необходим. И постепенно дыхание успокаивается. Вот уже вновь звучат струящиеся напевы деревянных духовых. Все вернулось к исходной точке. Жизнь возрождается.

Сопоставление скерцо и финала выявляет главную мысль автора: зло преходяще, оно может сулить гибель отдельному человеку, но не властно над жизнью в целом — она вечна и неуничтожима.

Внутренняя органичность и целостность этой концепции получили адекватное выражение в структурной логичности и соразмерности цикла. Симфония предстает стройной и продуманной концепцией, в которой есть свои сопряженные полюса, своя диалектика развития, свой итог. Она воспринимается как процесс познания бытия в его полярных проявлениях, в его разрушительных катаклизмах и неодолимом движении вперед. Действие разворачивается как бы одновременно на двух уровнях — событий и их субъективного осмысления, познаваемого и познающего, — и на передний план выдвигается то один, то другой.

Итак, Салманов перестраивает структуру симфонического цикла, изымая из него традиционно главное звено — сонатное *allegro*, но передавая его функцию скерцо. Это удается, прежде всего, благодаря цельности и органичности концепции.

Следовательно, необходимый для симфонического цикла набор семантических функций частей здесь сохраняется, но происходит их перераспределение. Меняются посетители этих функций.

Как видим, перестройка цикла — еще весьма скромная — совершается на основе его классических нормативов. Традиционная структура как бы управляет восприятием, восстанавливая присущие ей связи в несколько измененных соотношениях и последовательности частей.

Созданная в 1959 году, Вторая симфония Салманова была одной из первых ласточек начинавшегося обновления жанра симфонии. Этот процесс зарождался в разных музыкальных центрах страны, причем проявлял себя не как единое движение, декларирующее свою оппозицию к сложившимся типам симфонизма, а, скорее, как частные попытки отдельных композиторов преодолеть инерцию мышления, притом на различных уровнях структуры произведения. Важно подчеркнуть, что в рассматриваемой группе сочинений основные принципы традиционного цикла оставались неизменными.

Это верно и в отношении тех случаев, когда обновление наряду с общей структурой касалось также принципов организации музыкального языка, что становилось характерной чертой не только симфонического, но и в целом инструментального творчества второй половины 50—60-х годов. Речь идет о возникшем интересе к 12-тоновой системе.

Опыты ее применения в рамках традиционной симфонической концепции посили в то время осторожный и, разумеется, компромиссный характер. По существу, примирить оба метода было невозможно. Они возникли в различных системах измерения музыкального времени и музыкального пространства. Симфония, родившаяся как обобщение наиболее динамичных свойств гомофонной формы и тонального мышления, не могла быть механически соединена с организованной атональностью, требующей своих форм и собственной синтаксической логики. Поэтому додекафонно-сериальная «иньскция» могла привести либо к коренной ломке всей структуры симфонии, либо к неполному, частичному и непоследовательному применению самих принципов этой системы мышления.

Закон тесной связи между уровнями музыкального языка и музыкальной формы обнаружил себя немедленно, как только возникла попытка соединить несоединимое¹. Но в том-то и дело, что отказаться от привычных форм симфонической музыки было нелегко. И не только в силу инерции мышления, традиционализма или принципов школы. Исторически жанр симфонии доказал свою социальную ценность, а достижения советского симфонизма были тем творческим примером, который подтверждал его тесную связь с жизнью общества. Отсюда стремление сохранить данный жанр, но при этом внести в него нечто новое.

Салманов в начале 60-х годов одним из первых попытался примирить тональную систему с 12-тоновой на основе принципа «ладовой сериальности». В этом отношении интересна его Третья симфония (1963). Симфония тональна. Общую тональность можно определить как А. Тематизм симфонии строится из трех- или четырехзвучных звеньев. Микротональные ощущения, с одной стороны, «апеллируют» к тональным стереотипам восприятия, а с другой — мелькают столь быстро, что не успевают закрепиться в сознании, порождая впечатление тональной неопределенности.

Сохранение типологических черт жанра в то время не могло осуществиться иначе, чем посредством соблюдения традиционных синтаксических норм музыкального языка. Можно было пренебречь структурой сонатного *allegro* или изменить строение цикла (подобные случаи будут нами рассмотрены), но отказ от традиционного, основанного на интонационной лексике синтаксиса, казалось, угрожал самому существованию симфонической формы.

Салманов придерживается традиционных норм, но при этом несколько снижает в Третьей симфонии значение таких важных для симфонической драматургии факторов, как, например, ин-

¹ Симфония А. Веберна (ор. 21) не является симфонией в традиционном смысле этого слова и представляет собой скорее произведение камерного плана.

дивидуализация тематизма, межтематический контраст,— и не потому, что композитору это не удастся; многие его сочинения красноречиво говорят о несомненном тематическом таланте. Здесь, думается, сыграло известную роль обращение к додекафонии, пусть даже в умеренном ее выражении. Но само по себе оно также не могло привести к ограничению возможностей тематической индивидуализации (о чем убедительно говорят сочинения «нововенцев»). В данном случае дело было, возможно, в том, что созданию тематизма предшествовала подготовительная работа с «исчислением» моделей-вариантов, конструируемых из частей серии. Этим достигалось единство стиля, но оборотной стороной такого метода сочинения оказывалось снижение контрастов между темами, их сходство, базирующееся на близости тех «строительных элементов», из которых они «изготовлены».

Объективно эта умеренная додекафония в ее ладотональном выражении еще очень близка принципу интонационного родства тем и даже — где-то в своих генетических корнях — монотематизму. Во всяком случае оба эти принципа могли оказаться (чисто психологически) теми звеньями, которые опосредовали и соединили традиционное мышление с подобной сериальностью.

Ослабление контрастов не могло не повлечь существенных изменений в форме. Симфония как бы произрастает из одного «зерна» (темы вступления), что порождает тенденцию к сжатию цикла в компактную композицию. Система оппозиций сокращается фактически до двух: быстро — медленно, *действие — медитация*. Но она удвоена: I и III части — быстрые, II и IV — медленные. Более того, в каждой данной паре частей вторая фактически является продолжением первой. Идея репризной формы цикла, выдвинутая во Второй симфонии, получает здесь новое воплощение. Четырехчастный цикл оказывается как бы результатом совмещения двух «трехчастностей»:

б.	м.	б.
I —	II — III	— IV
	м.	б.
		м.

«Расслоение» быстрой и медленной музыки на две пары частей имеет причины, коренящиеся в самом содержании.

Контраст, лежащий в основе Третьей симфонии, типичен для Салманова, откристаллизован в его сочинениях. Это контраст энергичного, деятельного, подчас агрессивно наступательного начала и утонченно-созерцательного, призванного как бы репрезентировать в крайнем выражении сущность лирического. Яркое выражение этого контраста мы наблюдали в сопоставлении

скерцо и медленной части Второй симфонии. Он же составляет содержательную основу трехчастного цикла Первого скрипичного концерта Салманова, по-своему претворен в его квартетах. Композитор как бы рассматривает различные варианты этого сопоставления. В Третьей симфонии движение и энергия вначале ощущаются в своей, если можно так выразиться, чистой, абстрактной форме. И трудно уловить момент, когда это движение и эта энергия начинают восприниматься как таящие в себе опасность и аккумулирующие высокое напряжение. Медленные же части репрезентируют пную, противоположную, крайность человеческой сущности — предельное погружение в медитацию и созерцание, когда, кажется, становится слышимой сама тишина... Контраст обнаружен, действие и рефлексия предельно сближены уже самой экстремальностью их выражения, а многозначительный речитатив темы вступления призван подчеркнуть серьезность этих сопоставлений.

Третья симфония Салманова была одним из первых проявлений той тенденции, которая заявила о себе несколько позже и которую можно определить как *сжатие* симфонического цикла. В отличие от *сжатия* листовского типа здесь сохраняется многочастность цикла, но из его традиционного состава берется только ядро — оппозиция действие — медитация. Все остальное оказывается менее существенным: жанровый элемент, аспект «коллективного действия» либо исключаются вовсе, либо совмещаются с другими функциями основных частей. Салманов сохраняет жанровый элемент: в III части возникает подобие «трио», представляющее собой джазовую трансформацию темы-серии у трубы на фоне синкопированного ритма ударных. Уже сам тематический материал говорит о том, что эта трансформация — всего лишь маска, что это не обычная жанровость, через которую в цикл проникает жизнь в ее, так сказать, естественных формах, а скорее символ.

И еще один важный момент. После того как в симфонизме XX века (шире — в инструментализме вообще, но симфонизме в особенности) скерцозность превратилась из эпизода, из «границ жизни» в нечто универсально ее характеризующее, она приобрела в цикле права «экстерриториальности». Ее место в III или II частях стало необязательным. Уже у Шостаковича скерцозность проникает в I часть (Девятая симфония). Но еще важнее, что сама скерцозная образность как принцип характеристики входит в качестве элемента в те части, которые содержат аспекты действия. В Третьей симфонии Салманова скерцозность как бы «разлита» по быстрым частям. В наше время скерцозность стала «взглядом на действительность», ее «видением», способом ее интерпретации.

Из всего сказанного можно сделать вывод о том, что концепция цикла и определенный подход к языку тесно связаны между собой и как бы оправдывают друг друга. Надо отметить,

что и то и другое, вызвав известное самоограничение, сузило возможности композитора. Поэтому, несмотря на свою стилистическую цельность, Третья симфония Салманова оказалась менее яркой, чем Вторая. Все же это симфония. Сохранение основных оппозиций, а следовательно, семантических амплуа частей и подчеркнутое единство цикла говорит об этом достаточно красноречиво.

Мы начали с симфоний Салманова потому, что в его творчестве наметились две тенденции, ставшие характерными для исканий советского симфонизма 60-х годов. Одна из них связана с попытками обновления языка, другая — формы. В то время многие композиторы шли теми же путями и в разные годы приходили к сходным результатам. Каждую из этих тенденций мы рассмотрим отдельно.

К числу произведений, связанных с тенденцией обновления музыкального языка, относится Третья симфония К. Караева (1965).

Композитор оставляет в неприкосновенности конструкцию симфонического цикла и направляет свои новаторские усилия в сторону языка. Это очень показательно. Даже в середине 60-х годов структурный стереотип симфонии многими мыслился неизблемым и воспринимался как надежная гарантия сохранения специфики жанра, хотя задолго до того еще Мясковский предпринимал смелые попытки преобразования симфонического цикла, особенно в Седьмой и Тринадцатой симфониях. Но как отмечалось во введении, после подобных попыток значение канона восстанавливалось, и он снова оказывался «точкой отсчета». Поэтому и в 60-х годах казалось, что любое нарушение сложившейся структуры цикла таит в себе опасность распада самого жанра. Обновление музыкального языка представлялось менее рискованным. Именно по этому пути пошел в числе других и К. Караев.

Кара Караев — признанный мастер, обладающий безошибочным чувством формы и владеющий разными видами композиторской техники. Его подлинно национальный стиль сочетает красочность и строгую логику мышления. Третья симфония — значительный этап в творческой биографии композитора и заметное явление в советской симфонической литературе. Яркая в образно-эмоциональном отношении, исполненная контрастов и динамизма, она пронизана острым ощущением современности, стремительного ритма времени.

Поэтика симфонии рождается из сопоставления двух планов, двух плоскостей. Это, во-первых, мир динамики, движения, «долговременно» действующих, волевых импульсов, преобразующихся в напряженно пульсирующий остигатный ритм, в пласты «моторной» фактуры. Данный аспект господствует в I, II и IV частях. Но моторика этих частей неодинакова по своему

происхождению. Если в крайних частях цикла она имеет обобщенный характер, то в скерцо яснее проступает конкретное, жанрово-танцевальное начало. Другая грань концепции — лирическая созерцательность (вторая тема I части, III часть целиком). Здесь царит душевно открытая лирика. Разумеется, это только наиболее общая характеристика содержания симфонии, ибо различны как активные, так и лирические образы.

Не порывая с национальной основой своего музыкального языка, Караев в то же время предпринимает в Третьей симфонии попытку расширить его границы с помощью 12-тоновой техники. Надо, однако, сказать, что этот вид письма не является для него органичным. Его «классическое» воспитание и тесная связь с национальной культурой дают о себе знать с достаточной определенностью, а приемы серийной техники образуют скорее внешний, поверхностный слой стиля симфонии. В конечном счете вопрос о количестве тонов в теме или о том, в каком порядке следуют транспозиции серии, не имеет здесь принципиального значения. Гораздо важнее, что представляет собой сама серия, как она организована в высотном отношении и каких синтаксических норм придерживается автор. Рассматривая язык симфонии с этой позиции, нельзя не заметить, что ее более глубокий стилистический слой лежит в сфере тонального мышления и традиционного синтаксиса, где «лексическими» единицами остаются мотив, фраза, тема и где различаются понятия тематизма и развития. И так как тональное мышление более органично для композитора, именно оно обуславливает в конечном счете силы «сцепления» и определяет своеобразные черты стиля произведения в целом.

Караеву чужда абстрактность мышления. Он мыслит целостными образно-эмоциональными комплексами. Поэтому композитор сохраняет уровень тематизма. Несмотря на свое 12-тоновое строение, темы его симфонии организуются на основе мелодического синтаксиса. Они ярки в интонационном отношении, определены по ритмической структуре, а в процессе своего разветвления постоянно рождают микротональные ощущения.

Применение элементов 12-тоновой системы приводит к тому, что общий колорит музыки характеризуется непрерывными колебаниями между тональными и нетональными ощущениями, между большей или меньшей степенью тональной определенности. Эта двойственность оправдана тем, что в условиях гармонии, весьма далекой от ее классической интерпретации, элементарные критерии консонанса и диссонанса не действуют. Данный гармонический стиль образуется на том уровне, где изменяется сам подход к этим категориям. Он ориентируется на высокоразвитое музыкальное восприятие, для которого значимы оттенки и ассоциации и у которого ощущение консонантности весьма прочно связано с тональными ощущениями. Такому слуху достаточно проходящего аккорда терцовой струк-

туры, отчетливого мелодического оборота, опорного тона в басу, краткого, мелькающего в общем потоке музыки эпизода с большей тональной определенностью, чтобы непроизвольно с помощью моментальных ассоциаций возникали прежние тональные стереотипы и порождали кратковременные ощущения устойчивости. Таким образом, здесь нет консонанса как аккордовой структурной единицы, но в качестве его эквивалента выступают отдельные «строительные» детали тональной системы мышления, в то время как внетональные «ситуации» выполняют роль диссонансов. Эта усложненная система могла возникнуть лишь на базе классической гармонии, но представляет собой более изощренный по сравнению с ней уровень мышления.

И подобно тому как в условиях классической гармонии в экспозиционных разделах преобладает устойчивость, а в разработочных — неустойчивость, так здесь соответственно в первых доминируют тональные ощущения, а во вторых — внетональные. В свете этого противопоставления преобладание неустойчивых, скользящих тональных и внетональных ощущений в разработочных разделах выполняет ту же функцию, что и интенсивное модулирование в условиях традиционной системы мышления. Экспонирование материала — коль скоро разделение на «тематизм» и «развитие» остается — требует большей определенности и устойчивости по сравнению с широкими планами развития.

Таким образом, если в кратком построении внетональность выступает в качестве эквивалента диссонанса, то на уровне крупных разделов формы она обретает значение заместителя тонального движения.

Однако следует учесть, что это противопоставление весьма относительно и действует на уровне мелких деталей.

Вертикаль трактуется в симфонии в двух аспектах: как организованная и как «стихийная», неупорядоченная. В первом случае мы чаще имеем дело с аккордовой проекцией серии или ее частей. Нередко при этом композитор прибегает к терцовому строению аккорда (в виде нон-, ундецим- или терцдецимаккорда). Естественно, в такие моменты тональные гармонические ощущения наиболее отчетливы (особенно характерны они для медленной части, отмеченной ясными и прозрачными гармоническими красками). Иногда композитор создает и более сложные комплексы — гроздь аккордов, постепенно наращивая число звуков серии (этим динамичным приемом он воспользовался дважды: в центральном разделе разработки I части и в скерцо). Вертикальная структура полифонической ткани подчиняется распределению 12-тонового ряда.

Вместе с тем, как указывалось, встречается и неупорядоченная вертикаль. Чаще она выступает как следствие суммирования самостоятельных линий, когда учитывается лишь горизонтальная логика, а вертикаль оказывается как бы побочным

результатом. Однако было бы неверным считать, что в этих случаях вертикальный эффект вовсе не предусмотрен композитором. Как правило, подобные эпизоды выполняют функцию наиболее напряженных, подчас кульминационных пластов развития. В усложненной системе тонально-гармонических отношений им отведена роль, которую в классической гармонии при аналогичных ситуациях играли диссонансы типа уменьшенного септаккорда или — позже — политональные наслоения. Автор прекрасно знает конечный результат: резко атональный, «хаотический» пласт полифонического движения создает почти «шумовой» эффект.

Таким образом, язык симфонии отличается большим внутренним единством, в основе которого лежит своеобразная и убедительная тональная логика. Именно она, а не сериальность, придает стилю произведения индивидуальный облик.

Структура симфонии вполне традиционна. Композитор сохраняет, притом с какой-то педантичностью, все признаки строения симфонического цикла, а имеющиеся в нем незначительные отступления, как, например, включение одного из материалов скерцо в финал (в силу чего образуется своеобразная трехчастность с лирической «серединой» в виде медленной III части) или трехчастная форма самого финала, в конечном счете ничего не меняют.

Первая часть — сонатное *allegro* с активной (токатной) главной партией и лирической побочной; с энергичной разработкой, основанной на сочетании мотивного развития и сериальности; с динамической репризой и повтором главной партии в виде коды. Строение разработки также вполне нормативно. Тематическое развитие в полифонически дифференцированной ткани заменяется по мере приближения к репризе аккордовыми комплексами, господством вертикали, пока не достигается высшая, кульминирующая вертикаль. Динамизм, напряжение, преобладание активных волевых импульсов, по-современному разительных контрастов, целеустремленность развития и мужественность тона — таковы наиболее общие черты содержания этой части.

Вторая часть — характерное народно-жанровое скерцо, основанное на плясовых ритмах, несколько напоминающих суточные и энергичные мужские танцы Востока — эту демонстрацию силы, ловкости и воинской доблести. Моторику крайних разделов оттеняют протяженные линии в вальсовом трио.

Andante — традиционный лирический центр цикла. Индивидуальные черты этой лирики — акварельно-нежные, мягкие тона начала, капризно-прихотливый, изменчивый колорит в середине и экстатическая «диссонантная» напряженность кульминаций.

Финал с фугой в середине, в известном смысле возвращает эмоциональное развитие цикла к энергично-поступательной мо-

торике скерцо, но уже без явного танцевально-жанрового оттенка. Более обобщенный по складу образности, он органично венчает цикл, синтезируя черты I части и скерцо.

Как видим, в структуре цикла нет ничего принципиально нового. Вопрос заключается в другом: оказывает ли на нее какое-либо влияние избранный композитором тип языка и если оказывает, то в каком направлении.

Влияние это, бесспорно, имеется, хотя на первый взгляд не очень заметное. Тем не менее оно, к сожалению, не усиливает, а, наоборот, ослабляет некоторые свойства общей структуры, присущие симфонии. Можно заменить атональностью модуляционное скольжение в разработочных разделах, но нивелирование основных образных антитез грозит однообразием. Снижая роль тональных контрастов, композитор вынужден опираться на более узкий круг средств. Поэтому отличия между главной и побочной партиями I части оказываются скорее темповыми, динамическими, фактурными, нежели тональными. И действительно: в основе начала той и другой лежит одна и та же часть ряда с опорой на *f*. Монотония, вызываемая повторами этого звука, сказывается и в разработке. В конечном счете не ощущается особого отличия в окраске тематизма I части, скерцо и финала. Даже тональный колорит медленной части не кажется абсолютно новым, несмотря на смену темпа и типа фактуры, ибо «диезная» часть серии, на которой она основана, неоднократно участвовала в музыкальном «действии».

Особенно заметны последствия тональной нивелировки в репризе I части. Традиция, как известно, требует сближения исходных тем-образов, и тональная система представляла для этого надежное средство — преодоление исходного тонального контраста. Смысл этого приема состоял в том, что сближение оказывалось не буквальным, а символическим, ибо темы в действительности сохраняли и свою индивидуальность, и места, и функции. Благодаря этому реприза оказывалась диалектически сложной — полем действия разнонаправленных сил, сочетанием единства и различий. Лишая себя этого средства, но не посягая на «незыблемые» принципы сонатной формы, композитор оказывался в двойственном положении и был вынужден искать иных путей сближения тем-образов. Он нашел их в несколько механическом решении — синхронном совмещении тем. Стремясь к нормативному переосмыслению образов, композитор создает динамическую репризу, но ее «суммарная» композиция выступает скорее как чисто «количественная» кульминация части, нежели как качественный итог.

Таким образом, данный тип обновленного языка и традиционная форма «уживаются» друг с другом не без некоторых трудностей, и если их союз в этом произведении и оказывается возможным, то главным образом благодаря тональной основе мышления и привычному синтаксису.

Третья симфония Карасева выдвигает важную проблему сочетания национальных традиций с видами современной композиторской техники. Сложная и мало изученная, эта проблема не может быть здесь рассмотрена во всем своем объеме, но обойти ее было бы неверным хотя бы уже потому, что многие интересные решения в трактовке жанра симфонии возникали именно на пересечении национальных традиций и видов современного музыкального мышления.

Известно, что развитие симфонической музыки в республиках протекало неравномерно, и если, скажем, в Грузии или на Украине уже давно сложились национальные школы, то в Средней Азии или в Литве их формирование происходит только в настоящее время. Трудности этого процесса заключаются не только в явных и подчас принципиальных различиях европейской профессиональной и национальной (профессиональной или народной) систем музыкального мышления, что уже само по себе делает их аккомодацию чрезвычайно сложной и отнюдь не безболезненной, но и в том, что развитие национального симфонизма не может перескочить этапы, которые проходит любая симфоническая школа. Например, этап овладения крупной симфонической формой. Ведь даже те новации, которые мы сейчас наблюдаем в симфонии, могли и могут иметь место только на базе владения крупной симфонической формой и только после того, как оно стало уже пройденным этапом и для данной культуры в целом, и для каждого композитора в отдельности. Идею крупной симфонической формы, как показывает современная творческая практика, можно осуществлять нетрадиционным путем, но для этого необходимо, чтобы уроки традиционного были уже усвоены и претворены по-новому.

Между тем, в то время как некоторые из национальных музыкальных культур только вступают в фазу овладения крупной симфонической формой, европейская музыка выходит на новые рубежи. И здесь возникает психологически сложная ситуация, когда композитор оказывается перед нелегким выбором, подобно тому воину-страннику, который стоит на перекрестке трех дорог: направо пойдешь — коня потеряешь, налево — меч потеряешь и т. д. В нашем случае каждая из трех дорог, открывающихся перед начинающим симфонистом, связана как с потерями, так и приобретениями. Вопрос заключается в том, что утрачивается и что приобретается. Трудно, например, удержаться от соблазнов, которые таят в себе темброритмические и звуковысотные открытия XX века. Вместе с тем нельзя не пройти и ту школу классического симфонизма, на базе которой возникли симфонические достижения нашего столетия, достижения Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, Хиндемита, Онеггера, Бартока. Без этой школы невозможно обрести навык симфонического мышления, каким бы новым оно ни было. Наконец, необходимо найти всему этому органичное претворение

в рамках национальных традиций. Как видим, из трех дорог надо выбрать одну, на которой не утратишь ни себя самого, ни того, что дает опыт прошлого и настоящего. Только понимая эти трудности, можно верно оценить то, что ныне происходит в симфоническом творчестве многих союзных республик.

Удача Караева в Третьей симфонии объясняется тем, что он, обращаясь к 12-тоновой технике, не порывает с национальной традицией. Он как бы «встраивает» эту технику в рамки национального музыкального языка. А это означает, что техника сочинения с двенадцатью тонами для него только техника, подобно тому как для современного композитора fuga — это тоже только определенная система организации музыкального процесса. Сегодня можно написать атональную фугу, и никто это, естественно, не воспримет как возврат к Баху и баховским временам. Попытка примирить додекафонию с диатоническими ладами основана именно на понимании первой как техники, суммы приемов, которая может быть использована в разных национально-стилевых условиях.

Повторяем: мы не можем углубиться в эту проблему, она заслуживает самостоятельного исследования, и ограничиваемся здесь только ее постановкой в связи с судьбами жанра симфонии. Поэтому в подтверждение указанных трудностей приведем только два примера. Обратимся к таким разным культурам, как узбекская и литовская. При этом мы увидим, что, хотя они стоят на разных этапах развития симфонизма, проблемы возникают перед ними сходные. Но решаются они различными способами. Ограничимся по необходимости двумя произведениями: Третьей симфонией М. Таджиева (1972) и Четвертой симфонией Ю. Юзелянаса (1974). Как видим, оба произведения написаны недавно и в этом смысле представляют специфический интерес.

Третья симфония М. Таджиева была справедливо оценена в республике как достижение не только автора, но и узбекской симфонической музыки в целом. В ней решается ряд важных принципиальных вопросов, которые возникают, как говорилось выше, перед молодыми симфоническими школами, находящимися в процессе становления. Этот успех обеспечен в первую очередь бесспорным талантом композитора, высоким уровнем его мастерства, но также удачным решением проблемы ассимиляции европейской музыкальной формы в условиях азиатской музыкальной культуры.

Мы не будем подвергать симфонию подробному анализу — это уже сделано до нас¹. Остановимся лишь на некоторых ее стиливых особенностях.

¹ См.: Янов-Яновская Н. С. Основные тенденции развития симфонической музыки; Кадырова Н. А. О Третьей симфонии М. Таджиева. — В кн.: Узбекская музыка на современном этапе. Ташкент, 1977.

Симфония представляет собой традиционный четырехчастный цикл, где все части выступают в присущих им жанрово-семантических амплуа. Грамматическая структура европейской симфонии здесь полностью сохранена и реализована. Более того, Таджиев претворяет (как об этом справедливо пишет Н. Янов-Яновская) некоторые черты симфонизма Шостаковича. Так, I часть начинается медленной, суровой по контрасту экспозицией (*Adagio*), а темп сонатного *allegro* достигается только в разработке. Характерно в этом отношении и «злое» скерцо, углубленная медитативно-философская лирика медленной части, действенный характер финала. Стиль Шостаковича смог оказать здесь оплодотворяющее воздействие, возможно, вследствие своей полифонической основы, богатства солирующих эпизодов (особенно дерева), а также благодаря огромной роли ритма. Монодийная по своей природе, узбекская музыка могла найти в этом стиле ту форму мышления, которая позволяет ей выявить свою специфику. Однако надо сказать, что Третья симфония Таджиева отнюдь не является сколком с симфоний Шостаковича. В интонационном языке это влияние почти не ощущается, он вполне самобытен. Композитор лишь творчески усваивает опыт своего старшего современника, оставаясь независимым от него.

Так, хотя схема I части в своей темповой структуре и напоминает первые части некоторых симфоний Шостаковича, мы сразу же оказываемся в мире интонаций узбекской музыки и ее образов. Надо отметить, что Таджиев обнаруживает самобытность именно там, где идет от непосредственного ощущения народных интонационных истоков, от образа, и частично утрачивает ее тогда, когда подчиняется стереотипам. Например, весь материал медленно разворачивающихся вступления и главной партии I части с их суровой диатоникой, чертами архаики рождает ощущение подлинности, «аутентичности» интонационного языка. Напротив, побочная партия вызывает ассоциации с установившимися в советской музыке шаблонами профессиональной «восточной кантилены». В этом отношении особенно интересны II и III части, свежесть тематизма которых находится в тесной связи с сугубо национальной интерпретацией симфонического цикла.

Удача Таджиева объясняется, на наш взгляд, и тем, что для каждой части симфонического цикла он находит эквивалент в сфере народных жанров или свойственных узбекской музыке принципов формообразования. Структура симфонического цикла получает новую интерпретацию, подчиняясь принципам организации, идущим от народной или профессионально-народной узбекской музыки. Н. Янов-Яновская отмечает сходство строения I части с асимметричной трехчастностью классической инструментальной мелодии «Сегох», где после развернутой медленной части следует более оживленная, быстрая, а затем —

короткая медленная кода¹. Действительно, именно такая структура характерна для I части, причем в нее «встроена» сонатная форма.

Части II и III, выполняя свое обычное назначение в цикле, обнаруживают глубинную связь с узбекским фольклором. Композитор отказывается от стереотипов, предлагаемых ему европейской традицией. Музыка привлекает тонким и верным воссозданием самого характера музицирования на узбекских народных инструментах. Симфонический оркестр звучит по-новому, в нем слышатся тембры узбекских инструментов — чанга, дутара, сурная, домбры, дойры и др. Но воссоздается не только тембровая палитра национальной музыки. В самом характере звукоизвлечения (бурдоннирующие звуки, параллельные кварты и квинты²), развертывания тематизма, развития получают свое претворение соответствующие стороны национального музыкального мышления. Итак, симфония создается в значительной мере средствами национального музыкального языка. Композитор обновляет жанр как бы изнутри, сохраняя в неприкосновенности традиционную структуру; но именно благодаря органичному синтезу национального и европейского форма симфонии еще раз доказывает свою жизнестойкость.

Ю. Юзелянас идет иным, более радикальным путем. Он не довольствуется интуитивно-эмпирическим постижением национальной музыкальной стихии и рационалистически конструирует систему музыкального языка, основываясь на данных народной музыки. Исходным стимулом для создания такой системы послужило явное несовпадение ладовой организации народной литовской музыки с европейским мажоро-минором. Аналогичное несоответствие европейских норм тонального мышления с венгерской народной музыкой явилось источником поисков организованной системы музыкального языка Бартоком, чей пример, видимо, и вдохновил Юзелянаса. Исходя из наиболее часто встречающихся в литовской народной музыке интервалов — секунды, терции и кварты, он создал так называемую клеточную систему. Ее суть, коротко говоря, сводится к тому, что двенадцать тонов хроматического звукоряда делятся на четыре группы по три звука. Каждая такая тройка складывается из наиболее характерных интервалов и опорных тонов. В результате вся система в целом охватывает комплекс типичных для литовской песни ладо-нотональных оборотов и служит основой построения как горизонтали, так и вертикали.

Бесспорно, здесь возникает вопрос о соотношении сознательного выбора и творческой фантазии. Подчинение системе, естественно, ограничивает свободу музыкального воображения композитора, но зато и дисциплинирует его мысль, позволяет стре-

¹ См.: Янов-Яновская Н. С. Цит. ст., с. 49.

² См.: Кадырова Н. А. Цит. ст., с. 70.

миться к разумной и целесообразной организации целого. Недостатки этого принципа сочинения музыки выступают, таким образом, продолжением его достоинств. В известной мере метод Юзелянаса соприкасается с 12-тоновой системой. И так же как у Бартока или «нововенцев», образование ряда влекло Юзелянаса к полифонической технике, ставшей характерной чертой его стиля.

Музыкальный язык Четвертой симфонии Юзелянаса целиком основан на его системе. Из трехзвучных звеньев строится ее тематизм, складывается аккордика; идея звена провоцирует композитора на поиски нетрадиционных способов развития.

Симфония трехчастна (быстро — медленно — быстро), причем финал перекликается по характеру образности с I частью. Как видим, здесь находит свое выражение тенденция к сжатию цикла, о которой говорилось и еще пойдет речь впереди. Крайние, быстрые части окутаны драматической атмосферой, средняя полна созерцательной тишины. «Арка», перекинутая из I части в финал, придает всему произведению единство и напряженность.

Правомерность системы Юзелянаса, ее адекватность народному интонационному мышлению доказывает, как нам кажется, II часть. Здесь, в условиях медленного темпа, трехзвучные звенья обнаруживают свое песенное происхождение. Часть начинается как переключка пастушых свирелей в умиротворенной тишине летнего утра. Этот начальный образ запоминается и остается главенствующим, хотя характер музыки меняется. Поэтическая атмосфера, ощущение пространства, шири, далее связаны с диалогизированием инструментов, которое пронизывает почти всю часть. Именно здесь полифония Юзелянаса оказывается естественным порождением распевного развертывания мелодий и солирования. На этой основе возникают полиритмические сочетания, тонкое плетение голосов, создающих необычные звуко-сочетания (например, секундовые «ленты», напоминающие звучание сутартине).

Вместе с тем развертывание драматизированного развития симфонического типа, как нам кажется, наталкивается при реализации системы на известные трудности. Пока дело касается экспонирования тематизма, трехзвучные модели оказываются способными формировать индивидуализированные образы, четко дифференцируя материал. Но в разработочных разделах переход от одной комбинации звеньев к другой, третьей и т. п. сопряжен со сменой типов фактуры, что, в свою очередь, влечет за собой фрагментарность, калейдоскопичность формы. Во многом это связано с воздействием характерной для современной музыки темброритмической драматургии, основанной на принципе контраста, поляризации смежных фрагментов. Но в результате мысль рвется, форме не хватает широкого симфонического дыхания. Музыка импульсивна, в ней есть жизнь, движение, но недостает единства. От этого, на наш взгляд, больше страдает разра-

ботка I части, чем финал, для которого известная пестрота, «чересполосица» образов всегда была «родовым признаком».

По свежести материала, современным приемам развертывания, где сочетаются своеобразно трактованная 12-тоновая система, линейно-полифонические приемы, а наряду с этим элементы сонористики, контролируемой алеаторики и т. п., Четвертая симфония Юзелюнаса по праву может быть отнесена к группе произведений, анализируемых во втором очерке. Мы рассматриваем это сочинение здесь, во-первых, потому, что оно содержит в себе одну из интересных попыток решить проблему обновления жанра на основе ресурсов национального музыкального языка, а во-вторых, вследствие тенденции сжатия цикла, к которой мы сейчас перейдем.

Прежде, однако, хотелось бы заметить, что два примера «национального подхода» к жанру симфонии (Таджиев, Юзелюнас) далеко не исчерпывают всего многообразия подходов, решений, экспериментов, которые мы находим в симфоническом творчестве союзных республик, и в дальнейшем мы еще не раз коснемся этого вопроса.

Вернемся к тенденции сжатия цикла. Как было отмечено выше, в 60-е годы она оказалась весьма характерной для многих композиторов разных поколений и индивидуальностей, из чего можно сделать вывод, что в ее основе лежали какие-то глубинные процессы, протекавшие в музыкальном мышлении тех лет. Какие именно? Обращает на себя внимание тот факт, что сжатие цикла совершалось, как правило, минуя романтическую традицию поэзности. Следовательно, принцип дискретного строения цикла и его основные оппозиции сохраняли свою актуальность. Сжатие же возникало на основе идеи редризного строения цикла, что, естественно, вело к замене четырех частей тремя. В этом можно усмотреть возврат к одной из ранних, доклассических форм симфонии, хотя существовал и более близкий по времени прецедент — французская традиция (Франк, Онеггер). Все же думается, что в основе лежали иные стимулы. Как указывалось во введении, единство четырехчастного цикла базировалось на внемузыкальных основаниях. Тенденция же к репризности означала стремление найти именно музыкальные факторы единства, и здесь моделью выступала не старинная доклассическая симфония, а типовая трехчастная форма. Отсюда близость крайних частей по темпу, типу движения, фактуре, по характеру. Отсюда же сжатие системы оппозиций до одной — «действие — созерцание».

Была, впрочем, тому и еще одна причина: роль «игровых и танцевальных досугов человечества» (Б. В. Асафьев) в симфонии XX столетия резко снизилась. «Деловой» век исключал этот аспект из системы ценностных критериев человека и,

наоборот, придавал особое значение интеллекту и способности к активному действию. Как уже отмечалось, скерцо использовалось с целью характеристики отрицательных образов, а в ряде произведений отсутствовало вовсе. Но было бы неверным видеть в сжатии цикла только тенденцию к трехчастности. Она, бесспорно, занимала главенствующее положение, но не была единственной. Ниже мы приведем примеры разных проявлений сжатия цикла.

Один из них — Шестая симфония Г. Попова (1969), написанная в традициях русского эпико-лирического симфонизма. Автор назвал свою симфонию «Праздничной». Этим он подчеркнул, что в ее основу положена чисто эмоциональная концепция. Праздничность задается как доминирующее исходное состояние — в этом суть замысла, в этом же состоит и его главная сложность. Выдержать монументальное произведение в одной главенствующей эмоциональной краске, тем более в такой, которая по самой своей природе требует применения сильнодействующих средств — безусловного «сверкающего» мажора, быстрого темпа, fortissimo, туттийной звучности с преобладанием меди, — и при этом избежать утомительного однообразия звуковой «роскоши» — все это, конечно, нелегко. Поэтому правильный выбор типа драматургии был здесь одним из важных условий успешного воплощения замысла.

Попов строит свою симфонию не вполне обычно. Он сочетает политематизм с монотематизмом. Вступление и экспозиция I части, образующие широкий самостоятельный раздел, буквально насыщены тематизмом. Все темы близки друг другу, вытекают одна из другой, являясь в общем вариантами одного главенствующего образа. Это дает композитору возможность избежать однообразия и одновременно сохранить единство состояния. Преобладание экспозиционности здесь вполне оправдано в силу картинно-эпического характера симфонии, продолжающей традиции Глазуновского симфонизма, а также связано с ее структурой, которая сочетает в себе одночастность и многочастность. По сути, экспозиция I части оказывается экспозицией всего цикла. Разработка завершается только тональной, но не тематической репризой и при помощи приема аттасса переходит в сравнительно краткую медленную часть. Финал оказывается в структурном и смысловом отношении наиболее своеобразно построенной частью. С одной стороны, он выступает в качестве продолжения разработки I части, а с другой — он сам написан в сонатной форме, причем реприза осуществляет свои функции по отношению ко всему циклу: в ней возвращается главная партия I части, формирующаяся постепенно в ходе разработки финала.

Таким образом, форма симфонии складывается на основе сочетания признаков цикличности, трехчастности и сонатности. Из этого видно, что тенденция к сжатию цикла под влиянием

типовых форм коснулась даже такой монументальной разновидности данного жанра, какой является эпико-лирическая симфония.

Если в идее переноса репризы сонатной формы в финал (как это имеет место в Шестой симфонии Г. Попова или в Первой С. Слонимского, 1959) еще можно усмотреть отдаленное влияние одночастного романтического цикла, то в других случаях идея репризности возникает на иных основаниях.

В этом отношении показательна Вторая симфония Я. Кохи (1968) и Первая Э. Мяги (1969). Симфонии близки по характеру и типу решений. В обоих произведениях оппозиция «действие — медитация» определяет симфоническую концепцию и, следовательно, структуру цикла.

Симфония Кохи трехчастна. I часть монолитна по своему содержанию. Движение, энергия, ни на мгновение не ослабевая, единым током пронизывают ее от первых звуков до последних. В этой одноплановости ощущается влияние «токкатных» частей советских симфоний, шире — токкатности как некоего типа музыкальной выразительности и стиливого качества. В музыке XX века токкатность выступает в различных образных «наклонениях» — у Прокофьева чаще со знаком плюс, у Шостаковича чаще со знаком минус. Движение может быть захватывающе прекрасным, вызывать чувство радости жизни, а может вселять тревогу, быть угрожающим, смертоносным, но в любом своем качестве оно — качественный признак современного мира.

Во Второй симфонии Кохи токкатность носит подчеркнуто жизнеутверждающий характер. Симфония начинается без «предисловия», с напористого *ostinato* басов. Почти сразу же вступает короткая, с энергичным обрывом главная тема. Она вызывает ощущение жизненного полнокровия, чувство радости от самой динамики ритмичного, поступательного движения. Связующая продолжает развитие главной, доводя ее до кульминации. По пути возникают ритмические «сбои», композитор проявляет много изобретательности, внося разнообразие в ритмику движения, но все нарушения ее регулярности лишь подчеркивают главенство первоначально избранной структуры.

Побочная партия в силу общей концепции части не создает резкого контраста главной. И хотя на смену моторно-токкатной фактуре приходят одnogолосные линии канона гобоя и кларнета, вторая тема не является привычной лирической антитезой главной. Мелодика холодновата и несколько абстрактна, имеет скорее интервальное, нежели интонационное происхождение, скорее «играется», нежели интонируется. В данном случае это не недостаток, а специфика замысла: побочная партия — только эпизод, момент отдыха, отстранения. Она создает несколько иной аспект основного образа, что подтверждается сохранением пульсирующего аккомпанемента.

Разработка восстанавливает тип движения главной партии и сохраняет его до конца части, причем кульминационной зоной оказывается побочная партия, что еще больше стирает различия между нею и главной.

Такая внутренняя монолитность в принципе не характерна для нормативной сонатной формы и более свойственна скерцо или экспозиции трехчастной формы. Обратим внимание на еще один момент — большую роль в разработке штриха *staccato*, что вносит в музыку I части оттенок скерцовости. Таким образом, I часть, оставаясь ведущей частью симфонии, вместе с тем вбирает в себя отдельные элементы другой быстрой части цикла — скерцо.

Поскольку в условиях трехчастного цикла медленная часть оказывается единственной альтернативой, постольку значение медитации в концепции Человека резко возрастает. При этом подчеркивается опять-таки действенный аспект. Это не только состояние, не только некоторая «эмоциональная тональность», сопутствующая размышлению и окрашивающая его. В музыке часто находит свое отражение движение мысли, ее путь, как бы сам процесс мышления. С этим связано усиление роли контрапунктической фактуры, веса детали. Полифоническая «графика» более подходит для передачи напряжения мыслительной деятельности, нежели напряжения эмоций. Контраст токатной и полифонической фактуры становится типичным контрастом современного симфонического цикла. II часть начинается как «проекция» побочной партии: вновь перед нами полифонический диалог двух духовых инструментов, на сей раз труб. Постепенно дуэт превращается в терцет, затем в квартет — канонически вступают новые инструменты, полифоническая ткань разрастается, доходит до кульминации (*Agitato*), где аффектированность вызывает почти риторическое напряжение музыкальной речи, достигающее апогея, после чего следует краткая реприза.

Финал выступает в качестве репризы цикла, но «репризы динамической», то есть измененной, развивающей, а не просто повторяющей главную мысль. «Крылья» трехчастного финала основаны на тематическом материале, который может рассматриваться как вариант главной партии I части. Волевой напор, моторика, токатный ритм образуют широкий пласт безостановочного оstinатного движения. Такова же и реприза финала. Средняя часть заимствует материал побочной партии и подвергает его дальнейшему развитию, в ходе которого в нем проступают контуры темы главной партии.

Как видим, идея трехчастности выражена отчетливо. Тематическое родство всех частей, на базе которого возникает трехчастно-репризный цикл, придает конструкции симфонии особую прочность и кристальную ясность. В симфонии нет многообразия содержания, но зато достигнута монолитность.

В симфонии Э. Мяги вновь перед нами трехчастно-репризный цикл, но, в отличие от симфонии Кохи, финал является не подразумеваемой, а реальной циклической репризой.

Первая часть — лаконичная прелюдия, построена на энергичных и в основе своей танцевальных ритмах. Резкая смена размеров ($\frac{7}{8}$, $\frac{6}{8}$) придает движению нервную пульсацию, а *ostinato* — напористость. Токкатное движение захватывает постепенно все этажи оркестровой ткани и внезапно останавливается на громком «возгласе» *tutti*. Сама динамичность музыки, которая как бы сразу включает нас в атмосферу действия, энергичных волевых импульсов, делает I часть основной. Удивительно точное чувство меры и оригинальность замысла целого дает возможность композитору вовремя прервать стремительный «бег» ритмов; благодаря этому сразу возникает необходимость продолжения: высказана только первая мысль и, как бы она ни была важна, требуется ее развитие.

Это продолжение переносит нас в атмосферу традиционной медленной части — атмосферу медитаций. Далекие «зовы» валторн, переключки инструментов настраивают на созерцательный лад. Однако и здесь автор избегает затяжек. Медитация неожиданно прерывается, уступая место *Allegretto*. Это краткий драматичный эпизод, в котором возникают ритмы, близкие I части, и неожиданно таинственные «зовы» начала обретают грозную настойчивость. Но порыв краток, и часть заканчивается умиротворенно под серебряные «капли» челесты и прозрачное пение флейты.

Финал начинается броско, с брутальных аккордовых триолей рояля. Тамтам поддерживает напряженность оstinатного и вновь танцевального по сути ритма. Вскоре включаются триольные фигуры I части. Движение разрастается, достигая той кульминации, которой завершилась I часть, и тогда появляется ее тема. С этого момента финал окончательно обретает смысл репризы цикла, которая оказывается «динамической». Пятидольное *ostinato* подчеркнуто танцевального склада наполняет активным и целеустремленным движением значительный раздел, на фоне которого звучат короткие «возгласы», также пришедшие сюда из I части. Движение ускоряется, становится стремительно-летящим, и кажется, что оно-то и завершит столь динамично построенный финал. Автор, однако, находит иное, более удачное и оригинальное заключение: возврат к темпу *Andante* средней части. Медленная кода, не нарушая трехчастности, вносит лирическую ноту, значение которой подчеркивается тем, что она звучит «под занавес». Проникновенная музыка коды усиливает единство цикла, скрепляя связи между финалом и средней частью.

Симфония Мяги особенно интересна тем, что указывает на один из путей «камернизации» симфонии. Он связан с тенден-

цией к сжатию цикла до одной единственной оппозиции («действие — созерцание»), при этом действие в известной мере дедраматизируется, лишаясь внутренней событийности и превращаясь скорее в «действие вообще». У Мяги оно еще наполнено живой энергией, яркими волевыми импульсами и не переходит в те общие формы движения, которые иногда возникают в камерной симфонии под влиянием фактуры необарочного или неоклассицистского типа. Музыка симфонии наэлектризована и напряжена, особенно в быстрой середине II части. Это тот пик драматизма, который перекидывает арки к I и III частям и скрепляет воедино всю композицию внутренними содержательными связями. И все же симфония Мяги камерна по диапазону своего содержания, и причина этой камерности лежит в сужении аспектов симфонической концепции. Такое же сужение, являющееся результатом сведения цикла к одному, доминирующему контрасту, заметно и в Третьей симфонии Салманова, и во Второй симфонии Кохи.

Типологичное для сонатной формы противопоставление экспозиции и разработки можно рассматривать как утверждение и отрицание принципа целостности. Эта антиномия имеет множество аналогий как в материальной, так и в духовной сферах бытия и, по существу, выступает музыкальной моделью диалектического единства противоположностей — целостного, сформировавшегося явления и процесса формирования или синтеза и анализа. Логика претворила этот универсальный принцип в противопоставление тезиса и доказательства, что через ораторское искусство оказало свое влияние на музыкальную форму и прежде всего на фугу и сонату. Общелогические основания сонатной формы с ее противопоставлением экспозиционного, исходного, тезисного и разработочного, исследующего, процессуального разделов не вызывают сомнения. Однако в отличие от правил риторики нормативы сонатной формы подвергались изменениям, диктуемым жизнью. Соотношение целостности и ее отрицания (в развитии) оказалось исторически изменчивым. Романтическая соната дает примеры преобладания первого, но, как известно, еще у Бетховена процессуальность проникает в экспозиционные разделы, не только используя связующую партию или превращая главную партию репризы в кульминацию разработки, но сообщая черты процессуальности самому изложению тематизма.

«Экспансия» мотивного развития в область целостных тематических структур может принимать разные формы. Отметим две из них. Одна состоит в применении типовых форм, включающих раздел развития (трехчастность тем в некоторых симфониях Чайковского), другая — в проникновении элементов развития непосредственно в сам тематизм, в понимании тема-

тизма как становления, как процесса. Последний вид «процессуального» тематизма получил свое развитие у Шостаковича (например, главные партии первых частей в Пятой и Восьмой симфониях). Такой тематизм как бы призван отразить процесс становления мысли, но это «продвижение» имеет сверхзадачу: возникающая форма прогнозирует развитие цикла в целом, оказывается его моделью. Для строения тематизма подобного типа характерна высокая степень расчлененности формы, многоэлементность, внутренняя диалогичность. Целое не задано изначально какой-либо грамматической конструкцией (например, периодом), но каждый раз возникает как индивидуальное и неповторимое. Движение мысли выражено через включение и модификацию многих тематических элементов. Следовательно, процессуальность в данном случае есть следствие перенесения в область тематических построений принципов, свойственных разработке.

Отсюда уже один шаг к трактовке всей формы I части как единого и непрерывного процесса, то есть к стиранию граней между экспозицией и разработкой. Такая концепция, по существу, декларирует главенство принципа действования. Процесс развития начинается с первых же звуков — он един, непрерывен и универсален. Целостности лишь включаются в него на правах развивающихся, «становящихся» элементов. Здесь целое никогда не выступает как законченная структура, все подчинено развитию, и явления меняют свою форму, сущность, переходят друг в друга, перемещаются, взаимопроникают и порождают новые.

С подобным типом мышления мы встречаемся во Второй симфонии Б. Чайковского (1967). Она относится к числу наиболее ярких явлений советского симфонизма конца 60-х годов. На симфонии лежит печать своеобразия личности этого интересного художника.

Мир музыки Б. Чайковского — это мир тонких, хрупких, «отфильтрованных» художественных эмоций. Это интеллектуализированная лирика и рафинированное, утонченное мастерство. Как это ни странно на первый взгляд, но понятия лирики и мастерства оказываются здесь тесно связанными. В изяществе конструктивного мышления, в процессе сложного поиска и отбора средств сказываются душевная тонкость, чистота художественной эмоции и высшая простота мысли. В самом обращении с материалом, в поисках особых, нетривиальных принципов его организации ощущается не только высокая культура мастерства, но нечто большее, относящееся уже к психологической установке, творческому состоянию, которое становится содержанием музыки. Это — если так можно выразиться — лирическое отношение к самому музыкальному звуку, к самой музыке как высшей ценности духовной культуры человека, высшей степени его интеллигентности. Не

удивительно, что особенно удаются композитору камерные сочинения, где привлекательные свойства его чистой интеллектуализированной лирики выступают с наибольшей яркостью. Но этот метод мышления внес черты своеобразия и в симфонизм Б. Чайковского, о чем свидетельствует его Вторая симфония.

Это произведение весьма показательно для той тенденции, о которой шла речь выше: мы имеем в виду стремление распространить принцип действия на все разделы формы, включая экспозиционные.

Начало симфонии производит впечатление формирования тематизма. Поочередно вступают пять разнохарактерных тематических элементов — пять «персонажей» дальнейшего музыкального действия. При этом каждый из них имеет свои главные признаки. Так, для первого материала это разорванность ткани, ее прерывистость; для второго, наоборот, слитность движения четвертей; третий характерен повтором одного звука и расширяющейся тесситурой; четвертый — остинатностью движения восьмых в «тесном» регистровом диапазоне, а пятый выделяется своим аккордовым складом и кластерным звучанием. Выполняя функцию тематизма, они все же не объединяются в какую-либо целостную экспозиционную структуру. Особенность концепции музыкальной формы у Б. Чайковского заключается в том, что она с самого начала мыслится как развитие. Отсюда, во-первых, элементарность исходных тематических импульсов, а во-вторых, их множественность. Свойственная Шостаковичу идея многоэлементного тематизма получает у Б. Чайковского новое преломление.

Элементарность и множественность тематических импульсов влечет за собой вариантный принцип развития. Он также получает своеобразную трактовку. Уже в экспозиции тематические элементы комбинируются, перетасовываются. В дальнейшем, на протяжении всей I части, принцип различных комбинаций сохраняет свое главенствующее значение. Но кроме него немалую роль играет вариантность. Причем, в качестве постоянного, инвариантного начала выступает не какая-либо часть элемента, а тот или иной его признак, который может быть всякий раз по-разному реализован. Верность материалу сохраняется не буквально, а только в границах главенствующего признака. Поэтому сами материалы могут изменяться в довольно широких пределах. Они могут сжиматься, растягиваться, менять интонационную форму, направление движения, метрическую единицу (при сохранении ритмических соотношений в целом). И от этих изменений во многом зависит «дыхание» формы и характер музыкального действия.

Наконец, третий способ развития — трансформация. Она отличается от вариантности тем, что материал меняет свой главный признак, «отказывается» от него, перенимая признак

другого материала. Происходит как бы «смена масок». Материалы меняются функциями, взаимопроникают.

Каждый из этих трех способов развития по-своему участвует в разворачивании формы, но если вариантность и трансформация служат, так сказать, целям «внутреннего» преобразования материала, его облика и функции, то «комбинаторика» — целям движения формы, самому действию.

В этом смысле глубоких различий между экспозицией, разработкой и репризой нет. Принцип обращения с материалом в общем одинаков на протяжении всей части. Так, раздел, который условно можно именовать главной партией, представляет собой достаточно развернутый пласт развития. Становление начинается с первых же звуков. Все материалы, сохраняя последовательность своего появления, четырежды проходят в вариантных изложениях, прежде чем уступить место краткой побочной партии. По существу, это своеобразный цикл вариаций с несколькими тематическими основами. Проведение каждого материала в новой, варьированной форме сохраняет тот же тип движения, фактуры, но при этом меняется характер музыкальной «ситуации». Развитие материала напоминает поведение сценического персонажа: в каждый момент развития действия он тот же самый и вместе с тем не тот. Это сходство позволяет в данном случае применить к проведению материала понятие реплики. Здесь реплика — всегда вариант, и если проследить все варианты одного материала, то предстанет определенная динамика его развития. У каждого «персонажа», следовательно, и своя «судьба», своя «партия» в развитии целого.

После четвертого (вариантного) проведения первого материала следует единственное в I части развитие, 24-тактовое мелодическое построение, которое и выполняет функции побочной партии. Генетически эта тема связана с материалами главной партии, что подчеркивает единство тематической основы I части, но по типу движения это новый материал. Здесь, по сути, впервые можно говорить о развернутой теме, о мелодике, причем мелодике народного склада (хотя нелегко определить ее жанровые фольклорные истоки). Лирическая, певучая по складу, детски трогательная, эта тема контрастирует всей зоне главной партии.

Интересен ее ладовый аспект. В ней ясно ощущается сложнολадовая природа, ладотональная переменность, мерцания мажора и минора. Тональные сопоставления, элементы ритмической иррегулярности придают теме особую поэтическую прелесть.

Специфика этой сонатной формы состоит и в том, что экспозиция повторяется. Изложенная первый раз у струнных с добавлением арфы и вибратона, она теперь звучит у духовых. Все материалы-реплики следуют почти в том же порядке, но с некоторыми изменениями.

Двукратное изложение экспозиции практически не ощущается как повтор. Возможности варьирования при избранном автором методе столь велики, что вторичное проведение воспринимается в качестве последующей фазы развития действия; новая тембровая краска придает репликам и новые смысловые оттенки (обостряя «колкие» интонации первого материала, делая более густым и вязким ленточное многоголосие последнего и т. д.).

Разработка не противопоставляется экспозиции, а продолжает ее. После варианта второго материала начинается длительная разработка элементов разных материалов. Однако она весьма далека от привычных методов тематической работы. Композитор словно испытывает свой материал на прочность: чем дольше он способен выдержать повтор, тем богаче его внутренние возможности. Длительные пласты повторяющихся микроструктур, «перебегающих» от инструмента к инструменту, комбинации материалов по горизонтали и по вертикали, а подчас и совмещение разных материалов в одной структуре, перетасовка, повторы и возвраты больших разделов, переключки на расстоянии, трансформация («смена масок»), сжатие и расширение как во времени, так и в пространстве оркестровой вертикали, растянутые *ostinato*, наложения разных ритмов, разрежения и сгущения звучности и многое другое — все это свидетельствует о поистине неистощимой по изобретательности технике повтора-варианта. В этом отношении разработка I части может служить своего рода энциклопедией приемов варьирования и образцом бесстрашного отношения к повтору.

Как видно из сказанного, в разработке применяются те же принципы обращения с материалом, что и в экспозиции. Но в отличие от последней здесь больше простора, больше воздуха, ибо сами приемы действуют на больших пространствах. Линии укрупнены, рамки проведений того или иного приема развития широко раздвинуты. Автор ориентируется на длительное воздействие материала, умело маневрируя регулярностью и иррегулярностью ритмики, комбинируя разные тесситурные уровни, различным образом сочетая типы материалов.

Разработка приводит к кульминации — повторяющимся вертикалям, и после небольшого перехода наступает реприза. Собственно, о репризе в классическом смысле этого слова, то есть о разделе, повторяющем структуру экспозиции, здесь говорить трудно. Это, безусловно, зона возвращения исходных материалов, но они появляются в ином порядке, в иных соотношениях и вариантно измененные. Так, первым возвращается один из материалов условной связующей партии, затем следует вариантно измененная побочная (нечто вроде трансформированной зеркальной репризы), и только после этого вводятся элементы главной, но при активном участии одного из материалов разработки. Постепенность включения исходных тема-

тических компонентов, их интонационная близость, наслаиваемость одного на другой стирают грани между разработкой и репризой (вторая воспринимается как продолжение первой). В результате центральным моментом репризы становится эпизод цитирования: темы Моцарта, Бетховена, Баха и Шумана олицетворяют собой принцип целостности, контрастируя раздробленности авторского тематизма. Такое местоположение данного эпизода не случайно, оно связано с некоторыми особенностями структуры I части.

Но прежде всего возникает вопрос: чем вызвано появление цитат в данном сочинении? Цитата — всегда знак, но знаками чего являются цитаты из классиков в данном случае? Симфония не принадлежит к числу программных произведений, следовательно, было бы напрасным искать в их появлении чисто событийный смысл. Но вряд ли столь серьезный художник, каким является Б. Чайковский, обратился бы к цитате только для того, чтобы создать стилевой контраст. Значение цитирования, конечно же, выходит за рамки собственно музыкальных проблем. Думается, цитаты из Баха, Моцарта, Бетховена и Шумана входят в контекст Второй симфонии как знаки внутреннего мира композитора, как нечто органично принадлежащее ему, сопутствующее творческой жизни и столь же сокровенное, как и сама музыка симфонии.

Эта глубинная, скрытая связь между собственной и чужой музыкой находит свое отражение в форме части. Только после эпизода с цитатами открывается необычный замысел композитора: разрозненные интонационные элементы, населявшие пестрой толпой экспозицию, неожиданно, подчас опосредованно (через свои варианты) обнаруживают принадлежность, или — скажем осторожнее — близость к цитируемым темам. Форма оказывается как бы перевернутой: она начинается с того, к чему должна была бы прийти по крайней мере в разработке, — с мотивных ячеек, с мелких дискретно организованных структур, а приходит к тому, с чего должна была бы начаться, — к целостным темам. Чужое оказывается истоком своего, а свое — порождением чужого. Но сложная диалектичность этого замысла в том, что чужое не является полностью чужим, оно предстает как неотъемлемая и важнейшая часть духовного мира художника, как высшая ценность, бережно им охраняемая. Эпизод цитирования оказывается, таким образом, семантической кульминацией части. Нам видится в этом своеобразном, столь точно реализованном замысле воплощение идеи преемственности, связи эпох и культур, неизбытности художественных достижений прошлого, и ныне определяющих и формирующих духовный мир художника.

Но вернемся к анализу I части. После цитат возвращаются материалы главной партии. Есть основания считать это началом широко развернутой и исполненной подлинно симфониче-

ского размаха коды. Наиболее динамичный и единый по своему развитию, данный раздел компенсирует раздробленность и мозаичность предыдущих.

Мы остановились столь подробно на I части потому, что она наиболее новаторская по решению и в этом смысле наиболее показательна. Две последующие части более традиционны. II часть, написанная в двух темпах — *Largo* и *Andante* (соответствующих двум лежащим в ее основе тематическим материалам), контрастирует I своими протяженными линиями, длительно выдержанными звуками, стремлением к непрерывности развертывания музыкальной мысли, «цепляемостью» линий и голосов. Господствует вариационный принцип развития.

В финале, в отличие от сложно расчлененной I части, отчетливо заметна тенденция к созданию широких пластов динамичного развития. Этому способствует принцип рондообразного строения, при котором возврат к исходному материалу дает новый толчок движению.

Таким образом, сохраняя верность традиционному симфоническому циклу, композитор вместе с тем как бы изнутри обновляет симфонический метод мышления, по-своему продолжая поиски в области сонатной формы, основанной на принципе множественного тематизма.

Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича (1971) — бесспорная вершина советского симфонизма последних лет. Ее появление знаменательно. Напомним, что в свое время создание вокально-оркестровой Тринадцатой симфонии рассматривалось как «моральная победа» ораториальных жанров в их соревновании с симфоническими, а Четырнадцатая симфония, казалось бы, закрепляла ее, доказывая бесперспективность жанра симфонии, бесплодность чистого инструментализма вообще. Последующие годы показали, что прогнозы упадка инструментальной музыки не оправдались. Устарел не принцип инструментализма, а только его стереотипные концепции. Альтернативой им стала тенденция обновления всей системы инструментального мышления.

Пятнадцатая симфония показала и поспешность выводов о прощании Шостаковича с областью чистого симфонизма. Более того, она заставила ретроспективно переоценить Тринадцатую и Четырнадцатую как вариации традиционной для Шостаковича симфонической концепции.

Первое же исполнение новой симфонии подтвердило стабильность стиля композитора, целостность системы его мышления, устойчивость сложившихся в его творчестве структурно-семантических комплексов. Слух легко улавливал привычные интонационные обороты, приемы изложения, развития, драматургические ситуации. Казалось, перед нами разворачивается

своего рода «энциклопедия» музыкального языка Шостаковича, где знакомо каждое «слово»... Поначалу это создавало известный психологический барьер, мешавший проникнуть в глубь произведения и понять то новое, что оно в себе несет. Но чем больше приходилось вслушиваться в Пятнадцатую симфонию, тем яснее становилось, что она рождена истинным вдохновением и что музыка питается теми же соками жизни, которыми всегда было напоено искусство великого мастера.

Что же новое содержит в себе симфония и какую лепту вносит она в общее движение к обновлению жанра? Ответить на этот вопрос можно, лишь проследив по партитуре судьбу элементов стиля Шостаковича в этой симфонии.

Вначале о цикле. Он состоит из трех быстрых частей (I, III и IV), в которых доминируют элементы скерцозности разных планов, и одной медленной (II). В принципе этот явный крен в сторону скерцозности не является для Шостаковича абсолютно новым. Им отмечена Шестая и особенно Девятая симфонии. Нет ничего нового и в том, что симфония начинается со скерцозного Allegretto, — так начинались Девятая симфония, Третий, Седьмой и Четырнадцатый квартеты. Да и сама лексика скерцозных частей постоянно вызывает ассоциации с аналогичными частями других произведений этого автора. И все же новое здесь есть...

Прежде всего, следует заметить, что сдвиг в сторону скерцозности влечет за собой глубокие преобразования. В цикле, как это и случилось в Шестой и Девятой симфониях. По понятным причинам жертвой скерцозной «экспансии» оказываются быстрые, I и последняя, части. Но наиболее ощутима она там, где скерцо заменяет I часть цикла — не по форме (она может быть сонатой), но по сути содержания. Здесь надо напомнить о тех коренных различиях, которые образуют оппозицию «I часть — скерцо». Как указывалось во введении, эти различия состоят в том, что I часть суть действие, событие, в то время как скерцо есть характеристика. Музыка в этих частях выполняет разные содержательные функции. В I части она повествует, в скерцо — характеризует. Событийность I части противостоит раскрытию состояния в скерцо. Состояние это само по себе может быть действенным, активным, опираться на моторные импульсы, и все же оно будет состоянием, но не событием, понимаемым в сюжетно-драматургическом плане.

В принципе шостаковичские скерцо отвечают этому правилу. «Суммарная» характеристика того или иного объекта действительности, той или иной ее стороны преобладает над «сюжетным ходом» повествования о происходящем. Такой обобщенной характеристикой фашистской военной машины является токката из Восьмой симфонии. Несмотря на то что в основе ее образности лежит изображение неуклонного автоматического движения, токката не повествование, а обобщен-

ный, целостный и единый по своему содержанию портрет зла. Иное дело — I часть Восьмой симфонии. Это повествование, которое ведется «от первого лица», мы слышим в музыке голос художника, находящегося в гуще событий, его реакцию. Между прочим, особенность I части предшествующей, Седьмой симфонии заключается не в том, что разработка заменена в ней эпизодом — это только структурное следствие более глубокой причины, — а в том, что в ней совмещаются два различных подхода к музыкальной репрезентации реальности — событийность и характеристичность, — то, что присуще сонатному *allegro*, и то, что отличает *скерцо*. Весь центральный эпизод I части по принципу художественного мышления близок к шостаковичским *скерцо* с их токкатно-моторной основой и гротесковостью (в данном случае — в маршеобразном варианте). Но в тот момент, когда характеристика нашествия достигает апогея — полноты обобщения, происходит событие — столкновение зловещей силы с другой, ей противостоящей. . .

Эти два принципа репрезентации — условно говоря, событийно-сюжетный и обобщенно-характеристический — следует приписать во внимание, рассматривая сдвиги в цикле и особенно перемещение *скерцо* на место I части. Вся симфония получает новый содержательный аспект, если во главе ее оказывается часть-характеристика. Возникает вопрос: что в таком случае становится фундаментом симфонической концепции?

Сама природа шостаковичской *скерцозности* внутренне конфликтна, дуалистична, двулика, как Янус; она взрывчата, опасна и в любой момент готова прорвать оболочку характеристичности и вырваться на волю в виде разрушительного действия. Исследователи давно обратили внимание на эту особенность художественного мышления Шостаковича, говоря о темах-оборотнях, о трансформациях образов и т. п. Дело, однако, не только в двуликости *скерцозных* образов, но и в том, что они потенциально способны породить действие, то есть перейти в иной тип отражения. Характеристика зла, достигая громадной силы обобщения, как бы перерастает самое себя и в масштабах концепции симфонии, в системе отношений с другими ее образными пластами осмысливается как разрушительное действие.

Вот эта двойственность *скерцозной* сферы и дает возможность ее перемещения в начало симфонии. Она выступает как некая сила, способная породить действие, создать предпосылки для события, но, по сути, только достигает той грани, за которой могут начаться события, не переходя ее. Кажется, что вот-вот разразится катастрофа. Но ничего не происходит, и музыка возвращается в первоначальное состояние. В этом особенность первых частей и Девятой и Пятнадцатой симфоний.

Вместе с тем между ними имеются, на наш взгляд, серьезные различия.

Для Шостаковича-симфониста характерна высокая степень последовательности в развороте драматургической идеи. Есть ясная цель, и композитор неуклонно идет к ней. Отсюда четкая стадильность развития концепции.

В I части Девятой симфонии он не изменяет этому принципу, несмотря на то что тип драматургии здесь иной, чем в других первых частях, в силу скерцозного характера образности. Более того, скерцозность как бы провоцирует композитора на сближение с неоклассицизмом в его прокофьевском варианте. Ясность и стройность сочетаются с почти россиниевской легкостью и виртуозностью. Разумеется, первоначальное впечатление оказывается затем обманчивым. Это только маска, и в определенный момент она слетает, обнажая чей-то зловещий лик... Но трансформация достигается в рамках строго последовательного развития. В то время Шостакович избегал пестроты фактуры, неожиданных сдвигов и пересечений разных планов симфонического развития. Оно однонаправленно и прямолинейно.

Множественность пришла позже — в последних квартетах, в Пятнадцатой симфонии.

Прежде чем перейти к рассмотрению структур I части, необходимо представить ее «героев». Это довольно пестрая «толпа» тем, темок, тематических фрагментов, которые населяют все «этажи» ее партитуры. Причем не все из тематических образований действуют, так сказать «от своего собственного имени». Многие из них вторичны по своему происхождению и выступают в качестве репрезентантов уже сложившихся музыкальных значений либо в творчестве самого композитора, либо за его пределами. Другими словами, значительная часть тематического материала *Allegretto* составлена из цитат, при этом одни из них взяты из интонационного лексикона композитора, а другие — из окружающего музыкального быта. Однако самоцитирование носит здесь особый характер, иной, чем, скажем, в Восьмом квартете, где композитор использовал тематизм своих прошлых сочинений. В Пятнадцатой симфонии такое буквальное автоцитирование почти не встречается. Но вся интонационная лексика I, да и последующих частей имеет в предшествующих сочинениях своих стиливых двойников. Это позволяет говорить о типах музыкальных «лексем» Шостаковича, образующих своего рода «словарь» его творчества, из которого он черпает «слова» для выражения новых мыслей.

Могут возразить: разве не так обстоит дело в творчестве других композиторов, например, Чайковского или Скрябина? Бесспорно, сходство имеется. Почти у каждого композитора складывается определенный круг интонаций, свойственных только ему одному и встречающихся в разных сочинениях. И все же полного сходства здесь нет. Дело в степени кристаллизации интонационных «лексем», постоянства их образной

функции, переходящей из сочинения в сочинение. У Шостаковича последнего периода эта степень предельно высока, достигает того уровня, при котором музыкальная «лексема» приближается по функции к знаку. Кроме того, дело еще и в самом методе творчества, в структуре творческой личности композитора. Есть художники, которые с каждым сочинением все далее уходят от истоков своего творчества и всякий раз предстают в новом облике. Таков, например, Стравинский. Шостакович — художник иного склада. В каждом новом сочинении он как бы подтверждал постоянство избранной творческой позиции, лишь углубляя, расширяя и обновляя ее изнутри. Отсюда — единство и целостность его образно-стилевой системы. В последнем же периоде творчества это единство подчеркивалось сознательно — цитированием тематизма более ранних сочинений. Знаковая функция подобных автоцитат очевидна. При этом их специфика заключается в многослойном характере означаемого, которое складывается из указаний (1) на тематическую основу другого сочинения, (2) на само это сочинение, (3) на образную функцию, которую выполняет в нем цитируемая тема, и (4) на те внемузыкальные явления, с которыми (как с денотатами) эта тема оказывается первоначально связана. Все эти тематические функции присущи не только автоцитате, но и любой цитате вообще. Они могут быть названы *облигатными*, поскольку обязательны и обусловлены самим актом перенесения темы из одного текста в другой. Но, кроме того, цитата обладает и *факультативными* функциями, то есть возможными, необязательными, изменяющимися в зависимости от того текста, в который она вводится. Так, например, облигатные функции известной темы-монограммы D—Es—C—H связаны с ее первоначальным значением в тексте Десятой симфонии, а факультативные — с новыми значениями, которые она получает, появляясь в Восьмом квартете и в скерцо Пятнадцатой симфонии, и которые являются, в сущности, контекстуальными.

Иной характер носит семантика типичных для Шостаковича (или любого другого композитора, обладающего устойчивым стилем) интонационных оборотов, которые мы выше назвали интонационными лексемами. Позволим себе вольную аналогию. Каждое слово обладает неким определенным значением, но в словаре оно представляет собой понятие, то есть абстракцию, а в конкретном тексте имеет точно ориентированный смысл. Цитата схожа со словом, употребленным в конкретном тексте, а интонационный оборот — со словом из словаря, ибо встречается во многих текстах, получая всякий раз несколько иное значение. Благодаря этому его постоянное значение приобретает абстрагированный характер. С миром денотатов оно сообщается опосредованно — во-первых, через тип интонаций, а во-вторых, через тип образности, свойственный данному типу интонаций. Поэтому, возникая в тексте конкретного сочинения,

такие обороты привносят в него целый спектр значений, связанных с данной образной сферой.

Пятнадцатая симфония буквально насыщена подобными интонационными оборотами. Почти каждому моменту в ее тексте можно найти образно-стилевые соответствия в других сочинениях и тем самым установить его значение. Разумеется, оно не будет столь же точным, как при цитировании, но все же благодаря связи с некоей образной сферой обретет известную определенность. Это сообщает языку Пятнадцатой симфонии повышенную семантическую концентрированность, а каждому интонационному обороту — особую весомость¹.

Часть тематического материала симфонии пришла в нее извне. Это цитаты чужой музыки: тема увертюры к «Вильгельму Теллю» Россини и тема судьбы из «Кольца нибелунга» Вагнера. Однако сфера заимствований несколько шире, чем принято считать, и не ограничивается указанными темами Россини и Вагнера. Но если в этих двух случаях цитирование очевидно, то, кроме того, имеется ряд тем, происхождение которых заamuфлировано. Так, в одном случае мелькают интонации народной песни, в другом слышатся отзвуки темы вальса из Пятой симфонии Чайковского; начальные интонации темы финала вызывают в памяти глинкинский романс «Не искушай», а если внимательно прислушаться к главной теме I части — пятизвучной кадансовой мелодической формуле — и снять элементы ладовой деформации (заменяв *es* на *e*, а *as* на *gis*), то можно обнаружить под верхним слоем более глубокий, связанный с интонациями городской лирики 20-х годов. Вообще, сфера жанрово-бытовой интонации широко представлена в тематизме симфонии. Это разнообразие маршевые и танцевальные ритмоинтонационные формулы, как правило данные в гротескном преломлении. Все они так или иначе связаны с главной темой и по типу интонаций, и по своей роли в драматургии целого. Названная область интонационной лексики давно закрепились в стиле Шостаковича и в смысловом отношении здесь означает то же, что означала в 20-е и 30-е годы.

Заметим, что в окружении этого рода музыки и подлинная цитата из Россини приобретает такой же вторичный характер. Ю. Корев абсолютно прав, когда указывает, что эта тема пришла не из оперы, а из музыкального быта², но не объясняет почему. Объяснение лежит в стилистике части, целиком построенной на деформации бытовых жанров, на принципе жанро-

¹ Проблема знаковой функции интонационного оборота в Пятнадцатой симфонии Шостаковича рассматривается в нашей статье «Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые проблемы музыкальной семантики» в кн. «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 15, Л., 1977). Там же приводятся достаточно подробные таблицы интонационных оборотов.

² См.: Корев Ю. О Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича.— Сов. музыка, 1972, № 9.

вого гротеска. И тема из увертюры к «Вильгельму Теллю» Россини звучит здесь не как цитата из оперы, а как врывающиеся в окно звуки марша, исполняемого проходящим мимо духовым оркестром, то есть как цитата из музыкального быта. Причем, хотя марш вырастает непосредственно из музыки Шостаковича, сродни ей ямбической структурой ритма, подготовлен всем ходом развития, у этой цитаты есть музыкальные кавычки — звучание духового оркестра, резко выделяющееся из «симфонической среды». Все это придает цитате из Россини значение символа, определяя ее драматургическую функцию, ее место в общей концепции целого.

Почему Россини? Почему духовой оркестр? Ответы на эти вопросы дает другая цитата — тема судьбы из «Кольца нибелунга». И эта тема воспринимается как «собственная» музыка композитора. Тем не менее она введена неслучайно. Это символ судьбы, смерти, но поданный не как грозный рок, Дамоклов меч, а как осознание личностью приближающегося конца, как индивидуальное переживание. Отсюда сокровенный лиризм этого образа. Впрочем, он лиричен и у Вагнера. В соотношении с темой судьбы марш I части воспринимается как противоположная, внешняя сторона жизни, исполненная показного оптимизма. Потому и избран Россини — этот эталон жизнерадостности. Легкая деформация — духовой оркестр — и тема увертюры превращается в уличный марш. Так определяются полюса концепции: жизнь на грани гротеска и личная судьба. И хотя темы очень конкретны в образном отношении, вне связи с теми произведениями, откуда они пришли, с одной стороны, и концепцией симфонии, с другой, их смысл уяснить трудно. Только в соотношении текстов, внетекстовых структур и способов введения этих тем открывается их смысл¹.

— В связи со сказанным обратим внимание на характер главной темы. По существу, это кадансовый оборот. Но так как он звучит вначале, то из синтаксической единицы превращается в семантическую: симфония начинается как бы с конца, и это не может быть случайностью — кадансовая формула выступает в качестве символа. Конец становится «тезисом», главной темой симфонии.

Подобный прием уже встречался в творчестве Шостаковича в более укрупненном масштабе: Четырнадцатая симфония начинается с «отпевания» ста влюбленных, что «вечным сном уснули» («De profundis»). Тема «De profundis» звучит и в эпилоге симфонии, как бы замыкая круг «хождения по мукам». Закат человеческой жизни — главная тема Четырнадцатой симфонии². Там она выражена словесно, вокально, здесь — чисто

¹ Более подробно о семантике этих цитатных включений см. в нашей статье «Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики».

² Подробный ее анализ см. в четвертом очерке.

инструментальными средствами. Из фонда устойчивых интонационных формул избрана та, которая по своей синтаксической функции означает конец. Однако этой функции придается широкое символическое значение. Идея «замкнутого круга» реализуется и в Пятнадцатой симфонии: кадансовой темой завершается и экспозиция, и вся I часть, и фактически вся симфония, ибо после ее звучания в финале оркестру остается только «досказать» коду, основанную на затихающем перестуке ударных: симфония словно погружается в тишину небытия.

Случайны ли эти возвраты к главной теме? Думается, не случайны. Она не только пронизывает всю I часть. Композитор затрачивает особые усилия для того, чтобы вернуть этот образ в самом конце финала, где тема постепенно кристаллизуется в процессе длительного мелодического развития. Другими словами, кадансовый оборот есть лейттема симфонии. В нем сконцентрирован весь смысл произведения, имеющий, на наш взгляд, такой же трагический характер, как и в Четырнадцатой. Как видим, символика этой темы весьма глубока. Но она предстанет еще более глубокой, если мы вспомним о ее интонационных корнях.

В Шостаковиче, с его ориентацией на проблемы гражданского значения, жил чуткий социолог. Раскрывая реальные конфликты действительности, он искал «музыкальные эквиваленты» участвующим в них общественным силам. Так в его творчестве происходит поляризация двух образных сфер, резко противостоящих друг другу. Если прибегнуть к традиционным условным обозначениям, то «добро» в музыке Шостаковича изображено, как правило, средствами его личного композиторского стиля, без всякой примеси иностильевых элементов. Напротив, обличение «зла» совершается с помощью стилизованных цитат, выступающих в качестве знаков определенной социальной среды.

В принципе в этом нет ничего нового. Включение в художественную ткань элементов чужого стиля (подлинного или имитируемого) всегда имело знаковую функцию, являясь давней традицией. Одна из таких функций — характеристика социальной среды. Как известно, этим широко пользовался Малер. Цитирование (подлинное или мнимое) стиля «низких» бытовых жанров выполняло у него определенную роль в обличении «всех зол земли». Именно у Малера возникла семантическая связь между музыкой улицы, идеологией мещанства и разгулом разрушительных сил. Шостакович вывел эту традицию за пределы романтической концепции мира и по-своему применил метод стилизованной цитаты в рамках реалистического искусства. Сформировавшаяся в его раннем творчестве семантическая цепь «низкие жанры — мещанство — зло» перешла и в произведения последних лет. Достаточно вспомнить знаменитые «Бублики» в кульминации I части Второго скрипичного концерта, разнузданные плясовые мотивчики в характеристике погром-

щиков в Тринадцатой симфонии. Лейттема Пятнадцатой симфонии содержит указанную семантическую цепь. Образ зла обретает обличительный оттенок.

Таким образом, семантика лейттемы имеет два истока: синтаксическую функцию кадансовой формулы и определенный интонационный слой музыки города. И тот и другой указывают на внетекстовое происхождение семантики лейттемы, но имеют разные корни: один в синтаксисе музыкального языка, а другой в музыке определенной социальной среды. Соединяясь, они сообщают теме-символу широту обобщения и точность значения.

Конечно, такой путь к символизации элементов музыкальной речи сложен, рассчитан на изощренный слуховой опыт, ибо значения символов нетрадиционны, в отличие, скажем, от *Dies irae* или «Со святыми упокой». Однако композитор стремится расшифровать смысл своего символа. Здесь он прибегает к испытанным приемам «расшифровки»: в процессе развития нагнетаются «сильные» средства — ритмическое *ostinato*, жесткая гармония, динамический рост звучности, маршевый ритм, изменение тембровой характеристики, — и невинно звучащий поначалу мотивчик превращается в устрашающий образ — трансформация, хорошо знакомая по прежним сочинениям Шостаковича.

Настало время коснуться вопроса о концепции симфонии в целом и I части в особенности. Корев в своей интересной и содержательной рецензии отстаивал взгляд, согласно которому I часть симфонии воплощает образы детской жизнерадостной игры¹. С этим трудно согласиться. Эмоциональный склад I части с ее маршевой энергией, зловещими кульминациями, гротесковыми искажениями бытовых жанров резко противоречит этому взгляду. Не согласуются с ним и принципы изложения тематизма. Рассмотрим коротко драматургию симфонии.

Как и в прежних своих симфониях, Шостакович придерживается здесь принципа политематизма, однако в Пятнадцатой симфонии политематизм носит рассредоточенный характер. Он не сконцентрирован в одном разделе, а появляется по мере развертывания самой формы, подобно тому как персонажи пьесы выходят на сцену в те моменты, когда это необходимо по условиям действия.

Краткость лейттемы и концепция рассредоточенного политематизма определяют характер развертывания формы. Развитие строится на отклонениях от лейтформулы и возвратах к ней. Центр тяжести переносится на то, что следует после темы. Но как бы ни были длительны отклонения, развитие в конце концов вновь возвращается к лейтформуле. Она словно вдалбли-

¹ См.: Корев Ю. Цит. ст., с. 10.

вается в сознание слушателя подобно *idée fixe*. Поэтому особое значение приобретают в экспозиции моменты продолжения тематизма. Они развивают, усиливают, «растолковывают» тезис, данный в кадансовой формуле. Без этих интерпретаций она мало бы что значила. Первое продолжение сравнительно кратко. Второе обширнее и приводит к первому включению нового тематического фрагмента. Характерно, что он появляется в той же линии мелодического развития, что и продолжение, появляется внезапно, создавая момент тематической концентрации. Так развивается ткань и в дальнейшем — в чередовании разрядок-продолжений и тематических концентраций, выраженных либо в возврате к лейттеме, либо во включениях новых тематических образований.

С каждым моментом эти включения приобретают все большую роль, ибо вводят в действие не только новый тематизм, но и новые пласты оркестровых тембров. Развитие становится все более многоярусным, оно сочетает в себе множество пересекающихся планов. Каждое такое включение воспринимается как появление новых действующих лиц. Композитор как бы перебрасывает наше внимание с одного яруса оркестровой ткани на другой, с одной музыкальной ситуации на другую — так кинокамера, снимая движущиеся массы людей, выхватывает из общей картины то одну, то другую группу. Это не только сравнение. Метод развертывания симфонического действия здесь действительно напоминает приемы кино. Каждое включение — новый кадр. Неравномерность включений, их «разномасштабность» создают впечатление многоплановой картины и множественности ее участников. Но есть нечто объединяющее — это ритм. Ритм быстрого энергично-агрессивного марша. Марш словно растет и разрастается «на глазах» и по логике развития должен получить свое центральное тематическое выражение. Им и является тема из россиниевского «Вильгельма Телля». Это уже точный, «прицельный» снимок крупным планом. Цитата выполняет кульминирующие функции. Но высшая кульминация, так сказать «последнее слово», остается за хлестким деформированным кадансом.

Поначалу разработка продолжает тот же тип кадрового развития. Вводятся новые персонажи, появляются старые. «Кривляется» изломанная темка польки, «свистят» терцовые пассажи, словно пришедшие сюда из Десятой симфонии... Но постепенно развитие «выпрямляется» в единую линию. Подхлестываемое фанфарными ритмами, оно неуклонно движется к кульминации, движется непрерывными, уже лишенными кадровости оркестровыми пластами.

Реприза синтезирует оба типа развития. В ней заметно активизируются агрессивные мотивы, близкие скерцо из Десятой симфонии. Двусмысленность, свойственная начальным разделам I части, здесь уже начисто исчезает. Образ зла выступает

в обнаженной форме, а кадансовое проведение лейттемы окончательно связывает репризу с этим миром образов.

Последующие части не таят в себе каких-либо структурных неожиданностей. *Adagio*, образ которого Корев охарактеризовал очень точно: «безмолвие мемориала»¹, — поражает богатством ассоциаций с другими подобными страницами музыки Шостаковича. Оно воспринимается как собирательный образ трагического у Шостаковича. Первые же звучания — трагические терции — вызывают в памяти страницы Пятой, Одиннадцатой симфоний, Двенадцатого квартета. Солирующая виолончель связывает *Adagio* с последними квартетами, в которых возрастает роль эпизодов солирования. Скорбная «фанфара» флейт вызывает в памяти аналогичные секстовые фразы из *Largo* Пятой симфонии. Музыка создает впечатление то траурного шествия, то надгробной речи, моментами «взрываясь» чувством протеста.

Случайна ли такая часть в этой симфонии? Если считать I часть картиной невинных детских забав, то рядом с ней нет места сгущенной трагизму эпитафии. Но если исходить из предложенной выше трактовки I части, то ее появление в качестве II оказывается вполне логичным. Да и трудно представить себе иначе. Шостакович принадлежит к числу композиторов, детально продумывающих свои симфонические концепции и не допускающих в них элементов случайного.

Весьма типична для Шостаковича III часть. Она относится к числу тех скерцо-интермеццо, которые обычно не играют сколько-нибудь важной роли в движении главной идеи, а создают необходимую паузу для отдыха между драматургически насыщенными частями. Особенно характерны подобные части для квартетов Шостаковича, и, кстати сказать, влияние камерно-ансамблевой манеры письма весьма заметно в скупой и прозрачной фактуре этой части, в преобладании трех-, пятиголосия, в дублированных линиях голосов, в многочисленных сольных эпизодах, в диалогах солирующих инструментов и т. п.

С формально-структурной точки зрения это соната с мало-секундовым тональным соподчинением (*g-moll — gis-moll*).

Структура главной темы, основанная на симметрии восходящего и нисходящего движения, говорит об интермедийном характере части. Ход вверх уравнивается ходом вниз, подъем «гасится» спадом, напряжение — ослаблением. Движение приходит к тому, с чего оно началось, разворачивание темы не дает новых результатов, продвижения вперед нет. Мысль возвращается к своей исходной точке, и этот «нулевой результат», в сущности, определяет характер скерцо как драматургической паузы.

¹ Корев Ю. Цит. ст., с. 12.

Такие же «взаимноуничтожающие» движения вверх и вниз имеются и в побочной партии. Образ движения, а не характеристика лежит в основе замысла этой части. Подобные *Allegretti* нередко встречаются в квартетной музыке Шостаковича. Они словно сотканы из полутеней, полны движения каких-то скользящих образов, окутаны неясной дымкой. Как там, так и здесь господствуют штрихи *staccato*, *pizzicato*; струнные, как правило, звучат *con sordino*. И если поначалу движению еще свойственна маркатность, то под конец оно все больше погружается в дымку засурдинных звучаний. Подобное завершение оказывается неслучайным: оно предвосхищает последние страницы финала.

Связь скерцо с трагической концепцией симфонии подчеркнута включением закамуфлированной темы-монограммы D — Es — C — H, неожиданно появляющейся среди скерцозного движения.

Финал Пятнадцатой симфонии — одна из интереснейших страниц творчества Шостаковича. Надо заметить, что финалы его симфоний и в прошлом оказывались местом новаций. Достаточно вспомнить Седьмую, Восьмую, Десятую симфонии. Финал Пятнадцатой — первый лирический финал. Но лирика в нем особая. И в прошлом в творчестве Шостаковича встречались страницы, написанные в темпе *Allegretto*, где, кажется, передано само течение жизни, ее естественный ход. Такая музыка, как правило, лишена внутреннего напряжения. Она льется легко и свободно, чуть поспешно. Она мелодична в самом традиционном смысле этого слова, насквозь лирична, проникнута теплотой простого человеческого чувства, при этом подернута элегической дымкой и пронизана тоном мягкого интимного высказывания. Это своего рода «быстрая лирика», присущая только Шостаковичу. Таких страниц в его творчестве немного, и они едва ли не самые искренние в передаче простого, недраматизированного и неинтеллектуализированного чувства. Вспомним II часть Седьмой симфонии — *Moderato (poco allegretto)*.

Финал Пятнадцатой напоен песенными мелодиями. Их развертывание отличается удивительной свободой. Асимметричность, непредуказанность структуры, вариантность при повторах — все это говорит о творческом претворении принципов народно-песенного мышления, а длительность развертывания заставляет вспомнить о традициях русской мелодической культуры.

Последняя часть состоит из четырех крупных разделов, включая репризу главной темы I части и коду. Два главных раздела основаны на свободном вариантном мелодическом развитии. Атмосфера финала внутренне тревожна. Две темы выполняют функцию «знаков катастрофы». Это вагнеровская тема судьбы и автоцитата — несколько деформированное начало темы нашествия из Седьмой симфонии. Их вторжения преду-

преждают о неизбежном. Оно притаилось уже в лирических темах финала. Нетрудно обнаружить в первой теме следы вагнеровского мотива судьбы и лейттемы I части. Такое соседство символично и подготавливает возврат лейттемы в коде финала как «последнего слова». Смысл включения обеих тем в контекст лирической темы многозначителен: будущее в нас самих, неизбежно «вплетено» в ткань самой жизни, является порождением самой повседневности. И действительно, назначение финала в том, чтобы вернуть «на сцену» лейттему I части. После грандиозной катастрофы (особенно драматичной потому, что совершается в медленном темпе), занимающей целую кульминационную зону и завершаемой громогласным кластером, главной заботой композитора становится возврат кадансовой лейтформулы I части. Он словно обнажает подтекст песенной темы финала, всячески выделяя обороты, в которых она скрыта. Наконец, формула рождается из движения восьмых у флейты-пикколо. Она всплывает еще несколько раз, прежде чем исчезнуть навсегда. Перестук и шелест ударных, призрачный звон челесты, постепенно затихая, завершают музыкальное повествование. И кажется, что наступающая затем пауза тоже входит в структуру финала.

Итак, финал свидетельствует о стремлении к созданию циклической репризы. Его заключительные страницы столь значительны в семантическом отношении, что оказываются решающими в становлении всей концепции симфонии. Это не только музыкальная структурная, но прежде всего семантическая реприза. Круг замкнулся. Симфония завершилась тем, с чего началась, подтвердив, что ее темой был каданс в широком смысле слова.

Как уже указывалось, поиски альтернативы канону принимали различные формы, но особенно интересны те из них, которые связаны с пересмотром структурных основ «большой» симфонии, где позиций канона были особенно прочными. Камерная симфония — это в какой-то степени уход от проблемы, вокально-оркестровая симфония — попытка решить ее «в обход», с помощью слова. Новации же в области «большой» симфонии говорят о стремлении сохранить самую суть жанра — масштабность и обобщенность его концепций — с помощью чисто инструментальных средств.

Одной из первых интересных попыток пересмотра структуры симфонического цикла явилась Вторая симфония Р. Щедрина (1965). В свое время об этой симфонии спорили, ей посвящали статьи, обсуждения... Все это ушло в прошлое, и многое из того, что некогда вызывало полемику, сейчас кажется бесспорным, закономерным, вполне объяснимым в контексте тех исканий, которыми отмечена первая половина 60-х годов. Рассматривая сегодня симфонию Щедрина с этих позиций, нельзя не признать, что, несмотря на некоторые несовершенства, она остается одной из самых серьезных вех на пути обновления жанра.

О том, что автор стремился к такой цели, свидетельствует замысел симфонии. Напомним, что он связан с эпохой Великой Отечественной войны, посвящен ее героико-трагическим событиям. Симфонии предпослан эпиграф из А. Твардовского. Совершенно ясно, что такая симфония могла разворачиваться только как остро драматическое повествование, содержать концепцию внемузыкального характера, а это означает, что автор

неизбежно должен был опираться на родовые признаки жанра, более того, утверждать их для того, чтобы реализовать свой масштабный замысел. И тем не менее он предпринял смелую попытку построить цикл на новых основаниях. Симфония имеет подзаголовок: «25 прелюдий для большого симфонического оркестра». Вторая симфония Щедрина тем и интересна, что в ней весьма определенно выражена тенденция утвердить ценности жанра, отрицая некоторые структурные стереотипы. Надо заметить, что сама по себе идея создания симфонии на основе малой формы казалась в те годы одной из вероятных альтернатив традиционной структуре цикла. В самом деле, что можно противопоставить большой форме, столь навязчиво предлагаемой традицией? Видимо, нечто ей противоположное — малую. Не случайно мысль ряда композиторов шла именно в этом направлении. Вспомним Симфонию в девяти эпизодах молодого и безвременно погибшего Н. Чаргейшвили, Вторую симфонию А. Муроу, Камерную симфонию Б. Чайковского. Это очень разные по замыслу и воплощению симфонические циклы, их объединяет только исходное звено — малая форма, однако и она возникает из различных источников — сжатия музыкального времени в условиях додекафонной техники (Чаргейшвили), симфонизации сюитного цикла (Муров, Б. Чайковский).

Для Щедрина обращение к малой форме было связано, по всей вероятности, с идеей стадильности процесса симфонического развития. То, что стадильность — типологическое свойство симфонической формы, общеизвестно. На это указывают построение сонатной формы с ее членением на экспозицию, разработку и репризу, структура разработки, по-разному воплощающая идею стадильного развития (переход от развития элементов главной партии к развитию элементов побочной у Бетховена, нарастание «волн» у Чайковского), сама архитектура сонатно-симфонического цикла, наконец, проникновение стадильности в сферу тематизма, в силу чего тема трактуется как процесс становления (Чайковский, Малер, Шостакович). Все это создавало возможность выдвижения принципа стадильности как самостоятельной композиционной идеи, определяющей форму целого. В этом смысле малая форма предоставляла известные удобства для гибкого структурно-драматургического маневрирования в процессе развертывания целого, оправдывая контрастность, смену фактуры, типов развития, а главное — рождая психологически важное для творческой установки композитора чувство независимости от традиционных методов построения симфонии. Бесспорно, этому отвечал и замысел с его сложной драматической концепцией.

Надо заметить, однако, что само понятие малой формы в данном случае весьма условно. Речь идет, скорее, о свободных построениях, масштабы и форма которых могут варьироваться в весьма широких пределах. Так, если первые две пре-

людии очень кратки и содержат всего шесть и десять тактов соответственно, то 4-я приближается по масштабам к пространной разработке сонатного allegro, а 8-я и 9-я вместе образуют целую часть типа скерцо. Столь же условно и понятие прелюдии, имеющее весьма отдаленное отношение к фортепианному жанру того же названия. И то и другое означает, повторяем, только одно — стадию в развертывании симфонического процесса.

Судя по всему, Шедрин отдавал себе отчет в том, что идея стадии может привести к дробности, «кусочности» формы. Во всяком случае, такая опасность его подстерегала и кое-где дала себя почувствовать, несмотря на то что композитор стремился объединять прелюдии в группы и формировать из них части цикла (всего их пять). Видимо, идея стадии и нужна была ему для того, чтобы создавать свободно построенную крупную форму, наполненную подлинным симфоническим дыханием. При чем моделью для компоновки прелюдий послужил все-таки традиционный симфонический цикл. Его воздействие ощутимо в трактовке частей. Так, I часть выполняет функции главной — сонатного allegro, II несет признаки скерцо, III и IV совмещают признаки медленных медитативных и быстрых частей, последняя наделена отчетливыми чертами синтезирующего финала. Таким образом, состав семантических функций, присущий симфоническому циклу, здесь полностью сохранен. Но идея стадий вносит в их распределение свои коррективы.

Первые две прелюдии соответствуют медленному вступлению или медленной экспозиции, функции которых после Малера и Шостаковича стали совмещаться. Симфония рождается в тревожной и напряженной эмоциональной атмосфере. Контрасты «звуковых точек» (треугольник, арфа, «подготовленное» фортепиано, кларнет) и резких гаммообразных фраз труб, тянувшихся секундовых аккордов струнных, затем «полифония на-слаивающихся педалей» (2-я прелюдия) — все это настраивает на ожидание каких-то сложных и драматических событий. Первая, хроматическая, «ползучая» фраза гобоя появляется в 3-й прелюдии и полна той же затаившейся тревоги: кажется, медленно наступает мертвенно-серый рассвет, сердце сжимает тяжелое предчувствие и душу пронизывает холодок страха. И, словно подтверждая этот образ, скрипки повторяют тему в нервном, «кричащем» fortissimo. После истаявающей каденции флейты аккорды tutti возвещают о начале 4-й прелюдии — центрального раздела I части. Хотя композитор трактует этот раздел как прелюдию, в нем можно различить ряд стадий, связанных с последовательным нагнетанием напряжения. Смелая, размашистая тема и активный, маршеобразный пунктирный ритм составляют основу первой стадии. Вскоре пунктирный ритм переходит в «бег» шестнадцатых, последние сменяются еще более энергичным «сплошным» движением восьмых,

в широкой интервалике которого угадываются интонации темы. Наконец, наступает развернутая и остродраматическая кульминационная зона, где вновь претворены элементы той же горделивой, героической темы в виде возгласов меди, речитативов скрипок и альтов, ораторских интонаций контрабасов и виолончелей. Возвращаются пунктирные ритмы, «бег» шестнадцатых, но все это уже на спаде драматической волны. Грань между разработкой и репризой нередко служила местом трагического резюме. Щедрин следует этой традиции «сюжета» сонатного *allegro*, но дает ей свою трактовку. Именно в 5-й прелюдии возникает смысловой акцент, который недвусмысленно связывает симфонию с эпохой войны. Резюме носит изобразительный характер: валторны, тромбоны и туба имитируют рев пикирующих бомбардировщиков, а *tutti* — взрывы падающих бомб. И словно ответом на них звучат у труб («громко, но как бы издалека»¹) мотивы не то боевых маршей, не то солдатских песен, выступающих в качестве знаков эпохи. 6-я прелюдия завершает I часть постепенно затихающими интонациями главной темы.

Итак, большая, драматическая по содержанию, аналогичная по функции сонатному *allegro*, но свободно построенная I часть решена путем последования логично развивающихся прелюдий-стадий. Уже здесь можно было заметить, что членение на прелюдии условно, они сливаются друг с другом, вытекают одна из другой, их фактурные решения могут быть близки, а тематизм — общим.

Еще более условно это деление во II части, представляющей собой скерцо. Часть начинается эпизодом настройки инструментов (7-я прелюдия). Как справедливо писал М. Тараканов, «произвольность эпизода настройки... кажущаяся»². Действительно, настройка тщательно организована ритмически, высотно и фактурно. Постепенное заполнение диапазона звучания оркестра и затем последовательное его «снятие» выполняет функцию своего рода театрального занавеса: происходит «смена декораций» для нового акта драмы.

Скерцо полно легких, шелестящих, свистящих, порхающих движений (скрипки *con sord.*, *staccato*, флейты и др.). Основная краска — *pianissimo*. Порой возникают сонористические эффекты заполняющегося вневысотного звукового пространства. Хроматические ходы то деревянных, то струнных напоминают о тематизме I части. Обращает на себя внимание тонкая ритмическая нюансировка, игра триолей, квартолей, секстолей, создающая иррегулярную акцентуацию. Столь же изобретательно применена смена штрихов, разрозненные реплики дерева. Это скерцо — отстранение, игра, необходимый контраст предыду-

¹ Репарка автора (с. 38 партитуры).

² Тараканов М. Новые образы, новые средства.— Сов. музыка, 1966, № 1, с. 16.

щему и драматическому будущему. Движение однотипно на всем протяжении скерцо, поэтому его членение на две прелюдии не представляется достаточно мотивированным.

Свободное монтирование частей из стадий особенно характерно для III и IV частей, построенных на разных видах движения, фактуры, темпах. III часть (10—14-я прелюдии) совмещает в себе медленную часть и токкату. Ее первая половина выполняет роль медитативного центра. М. Тараканов верно назвал ее Grave. Своеобразие решения — в сочетании признаков хорала и пассакальи. Громогласные хоральные аккорды медных, деревянных, затем струнных, кажется, концентрируют в себе весь трагизм произведения, напоминая о строчках А. Твардовского, взятых в качестве эпиграфа к симфонии:

К вам, павшие в той битве мировой
За наше счастье на земле суровой,
К вам, наравне с живыми, голос свой
Я обращаю в каждой песне новой. . .¹

Суровые вертикали сменяются выразительной темой альтов — скорбной и величественной «речью», звучащей на фоне «мерно шагающих» басов темы пассакальи (и хорал и тема альтов основаны на теме гобоя на 3-й прелюдии). Словно издалека доносящийся гул артиллерийских раскатов изредка включается дробь литавр. Постепенно музыка становится все более экспрессивной, приводит к репризе хорала, но уже tutti. Энергия, аккумулируемая в напряженных вертикалях 10-й прелюдии, разряжается в широком токкатообразном движении, в котором мы узнаем традиционный для подобных частей некоторых советских симфоний агрессивный образ войны (11—14-я прелюдии).

Четвертая часть (прелюдии 15—18-я) начинается интересным звуковым эффектом — звуком деревянной сторожевой колотушки, флажолетами флейты и скрипок *divisi*. Вновь образ тишины, еще одна «звучащая пауза» в напряженном симфоническом повествовании. Репетиции деревянных, речитативы валторны, лирический хорал четырех валторн — все это чередуется с импровизационной свободой, подготавливая главный раздел части, основанный на широко протянутых мелодических, полифонически сплетающихся линиях и экзерсисной фактуре шестнадцатых. Несколько нейтральный в эмоциональном отношении колорит части все же не лишен скрытой, «зашифрованной», отрешенной лиричности. Это еще одно скерцо, но с иным, образным «вовнутрь» содержанием.

Финал (прелюдии 19—25-я) — грандиозная, написанная с подлинным симфоническим размахом героико-драматическая фреска. Его репризный характер очевиден. Возврат к образам I части отмечен туттийным аккордом начала, пунктирными ритмами, интонационно-тематическими связями, наконец,

¹ Из стихотворения «В тот день, когда окончилась война».

заключением, которое является почти буквальным повторением вступления. Это еще раз показывает, что репризность в симфоническом цикле — явление далеко не случайное и связано с проблемой его целостности. Для Щедрина черты репризности финала были, вероятно, особенно важны в силу масштабности концепции Второй симфонии и связанных с этим трудностей сведения к единству сложно построенного цикла. Возврат к действительно драматическим образам I части (возврат, разумеется, не буквальный, но представляющий собой новую стадию их развития) был шагом в верном направлении. Идея стадийности требовала особых усилий для создания структурной целостности.

Финал состоит из трех крупных разделов. Первый открывается аккордом *tutti*, героической, восходящей темой труб и тромбонов на фоне волевого ритма басов. Смысл первого раздела — в преодолении статики, в «расшатывании» грузного начала, в динамизации сквозного симфонического развития, в постепенном формировании того пунктирного ритма, который пронизывал центральный раздел I части. С цифры 125 можно говорить о смысловой репризе I части. Наступает еще одна «звучащая пауза» (каденции гобоя, фагота, флейты), заставляющая вспомнить каденцию флейты во вступлении.

Третий раздел финала — двойная fuga; она подхватывает линию развития первого раздела и, следовательно, I части и доводит ее до логического конца — героико-патетической кульминации. Завершается цикл музыкой вступления.

Все же композитор не без трудностей сводит «концы с концами». В свое время М. Тараканов писал, что в симфонии превышен предел восприятия, и видел причину того в количестве прелюдий. Возможно, это и так, но есть по крайней мере еще одна: симфония перегружена драматическими эпизодами, быстрыми темпами. Ведь нет ни одной части, в которой не было бы быстрых или относительно быстрых прелюдий. В этом, на наш взгляд, заключается обратная сторона «прелюдийной» формы симфонии. Построение симфонии как цикла прелюдий требовало введения контрастов, а форма симфонии — крупных частей. Это означает, что части должны были включать контрастные разделы (прелюдии). Отсюда переизбыток быстрых темпов (возникающих по контрасту с медленными) и дробность формы.

Несмотря на это драматургическое неравновесие, Вторая симфония Щедрина остается одной из самых интересных попыток пересмотра норм симфонического цикла. Примечательно, что, нетрадиционно решая его структуру, композитор сохраняет все типовые аспекты симфонической концепции, делая главным *действование*. Это еще раз подтверждает жизнестойкость принципов, лежащих в основе жанра симфонии.

Тенденции обновления проявились не только в структуре, но и в языке Второй симфонии Щедрина. В то время когда она появилась, ее язык был достаточно нов и свеж. Не случайно

именно эта симфония, наряду с Третьей К. Караева, послужила М. Тараканову материалом для статьи под заголовком «Новые образы, новые средства». Да, в середине 60-х годов средства, применяемые Щедриным, воспринимались как новые, ибо только входили в арсенал советской инструментальной музыки. И если сравнить язык его Второй симфонии с языком симфоний Шостаковича, можно почувствовать разительные отличия. Единая система тональной организации не довлеет над сознанием и слухом композитора; он свободно чувствует себя в сфере атональности, хотя отнюдь не порывает с традиционной системой синтаксиса и формообразования, додекафонию применяет спорадически. Как верно заметил М. Тараканов в упомянутой статье, Вторая симфония ценна прежде всего тем, что отразила период интенсивных исканий композитора, но, думается, не только его самого, но и советской симфонической музыки в целом.

Середина 60-х годов — это уже то время, когда поиски в сфере формы и языка объединяются. Приходит осознание их неразрывной связи, их корреляции. В этом отношении показательны Первая (1964) и Вторая (1966) симфонии Арво Пярта.

Особенностью Первой является попытка построить симфонический цикл на основе 12-тоновой техники. Но в отличие от К. Караева, строго придерживавшегося в своей Третьей симфонии традиционной структуры симфонического цикла, Пярт ищет форму, соответствующую полифонической концепции музыкального языка.

Стилевой облик Первой симфонии Пярта определили три фактора: 1) применение сериальной техники, 2) полифонический склад изложения и 3) полная свобода в структурировании целого, не связанная никакими априорными схемами. При всем этом симфония отмечена ясностью конструкции, соразмерностью пропорций, строгой дисциплиной мысли. Но эти качества отнюдь не являются некоей самодовлеющей ценностью. Они органично вытекают из самого склада мышления композитора — заложены в его художественной индивидуальности.

Было бы неосторожно навязывать симфонии какие-либо внемузыкальные программные ассоциации. Это чисто инструментальная концепция. Можно лишь отметить, что самый дух музыки, ее эмоциональная атмосфера пронизаны дыханием современности. Здесь нет и следа индивидуалистического настроения. В энергичном, императивном тоне, разнообразии трансформаций музыкальной мысли ощущается особая эмоция, которую можно было бы назвать радостью творчества, активностью художественного воображения. Кристально ясная и до осязаемости объективная мысль свободно творит столь же объективные, разумно организованные формы. В напряженном полифоническом потоке ощущается мускульно-упругая сила, то сжимающая, то раздвигающая музыкальное пространство. Фантазия композитора работает легко, четко, логично и целеустремленно

и при этом свободна от предуказанных путей и трафаретных ходов. Избрав для себя определенный вид техники, Пярт, однако, сумел избежать рабского ей подчинения. Напротив, строгое следование ее правилам автор ставит на службу своему замыслу.

Концепция симфонии полифонична. Отсюда названия частей: I — Каноны, II — Прелюдия и Фуга. Однако эти наименования, как и двухчастная структура, не должны ввести читателя в заблуждение — признаки симфонического цикла с присущей ему сложной системой отношений здесь сохранены, хотя и в трансформированном виде.

Вследствие применения Пяртом додекафонной техники возникает первый и главный вопрос — об отношении автора к тематизму. Композитор верен традициям, он придает своим сериям тематический облик. Так, в Прелюдии серия имеет вид свободно развивающейся мелодии, а в Фуге она «собрана» в ритмические упругие звенья и разворачивается подобно стальной пружине¹.

Тематизм Канонов восходит к токкатно-инвенционной фактуре баховской эпохи. Характеристичность отдельного тематического зерна здесь не нужна — образ заключен в самом типе движения.

Некоторые тематические образования трактованы в качестве лейтмотивных (валторновые «фанфары» вступления, ритмическая структура темы Фуги, некоторые варианты серии). Однако тематическая индивидуализация исходных образов не приводит к тому традиционному разделению материала на «тематизм» и «нетематизм», которое свойственно гомофоническим формам. Применение тематизированных серий для образования ткани, с одной стороны, и техники имитационной полифонии — с другой, придают каждому мигу музыки внутреннюю весомость и насыщенность. Здесь нет пустот, общих мест. Высокая организованность музыки исключает рамплиссажи.

В симфонии встречаются четыре вида фактуры: 1) полифоническая, основанная на канонической имитации, 2) различные виды вертикалей, 3) остинатные фигуры, 4) линии-педали. Этот скупой набор средств придает стилю симфонии графически строгий облик.

Главенствующую роль полифонической техники определяет преимущественно горизонтальное развертывание ткани, основанной на трансформациях серии. При этом границы серии и фактурной формулы сплошь и рядом не совпадают, и следующая начинается с очередного звука. Принцип ротации охватывает все голоса полифонической ткани, в результате возникает ощущение «движения на месте», единства разнообразия и по-

¹ Любопытно, что тема Фуги несколько напоминает тему аналогичного раздела в финале Третьей симфонии С. Рахманинова.

рядка, мобильности и стабильности, столь свойственное полифонической музыке. Доминирующее состояние неизменно и лишь колеблется в заданных границах. Процесс музыкального развития интенсивен и непрерывен, но он словно замкнут в некоем четко очерченном пространстве. Музыка создает свой микрокосм, внутри которого действуют присущие ему силы сжатия и расширения.

В основе I части лежат четыре разновидности серии. Они то «разбегаются» краткими звеньями канонических имитаций (данных чаще в обращении, инверсиях, увеличении, уменьшении и т. д.), то собираются в непрерывные линии, разветвляющиеся в процессе интонационного круговорота и высотных транспозиций.

Эпизоды с остинатной фактурой довольно редки и возникают главным образом в моменты переходов, связок или подготовок кульминаций. Исключение составляет центральный раздел финала — своеобразная ритмическая стретта. Как правило, фактура подобного рода служит средством динамического нарастания. Разреженная полифоническая ткань сменяется компактными структурами. Музыкальное пространство как бы сжимается, пагнетая напряжение. В эти моменты музыка обретает еще большую образную определенность.

Иную функцию выполняют протянутые «педальные» линии: они тормозят движение, как бы уменьшая плотность музыкального пространства. Это моменты отдыха, драматургической разрядки.

В современной полифонической музыке нередко происходит своеобразный возврат к догармоническому мышлению, но уже на иной, внетональной основе. Симфония Пярта находится в русле этих тенденций. Уровень гармонии как системы в ней отсутствует. Трактовка вертикали Пяртом целиком вытекает из полифонического склада фактуры, с одной стороны, и додекафонного принципа — с другой. Серийность горизонтали лишает композитора возможности контролировать вертикаль с точки зрения ее высотного положения и функциональности. Единственное, что остается во власти композитора, — это предусмотреть общий, так сказать, «суммарный» эффект плотности. Функционально индивидуализированные комплексы в традиционном смысле встречаются в симфонии весьма редко и в основном связаны с лейттемой «фанфар» вступления. Во всех остальных случаях уровень вертикали не обнаруживает какой-либо собственной организации. Поэтому нет и количественного критерия числу звуков вертикали, ее легко достраивать, наращивая звуки до полного 12-тонового ряда. Ибо где-то за пределами шести—семи звуков индивидуальность комплекса исчезает, и он превращается в звуковой пласт, спрессованную «шумовую» вертикаль, нейтральную в функциональном отношении. Вот почему эта вертикаль так легко переходит в чисто

сонорные, свободно организованные звучания, выступающие в качестве фона для развертывания полифонической графики.

Перейдем к общей структуре симфонии и для этого вкратце проследим развитие цикла.

Обращение к серийной и полифонической технике исключало использование гомофонных форм, и прежде всего сонатной. Композитор оказался перед нелегкой задачей найти ее эквивалент. Форма должна была отвечать не букве, а духу симфонизма, то есть содержать предпосылки для воплощения сложной системы взаимодействующих образов. Таковой она и явилась.

Первая часть имеет вступление и заключение, близкие, но не тождественные по материалу, и в этом различии находят свое отражение те процессы, которые составили содержание части.

Резкие «фанфары» меди провозглашают начало симфонического действия. Симфония начинается как бы с точки (сдвоенные секунды), но не точки покоя, а точки пересечения противоречий, в которой, как в атоме, заложены силы действия и противодействия. Из нее возникнет «материя» симфонии, развернется ее драматургия. Разбегающиеся имитационные переключки медных («игра зовов») мгновенно расширяют звуковое поле, а следующие за ними 12-тоновые вертикали струнных *divisi* раздвигают его до предела. В этом сопоставлении крайностей — точки и всего пространства — тезисно намечены полюсы симфонической концепции, границы процесса развития. Ибо именно мощные вертикали выступают в качестве его итога, утверждая мужественное, императивное начало.

Одна из особенностей драматургического мышления Пярта — стремление рассматривать раздел части, эпизод формы не только как участок действия, но и как его участника, как некую сформировавшуюся в образно-структурном отношении данность, сопоставление которой с другими подобными же данностями само по себе драматургично и движет вперед музыкальное развитие. Это тоже присуще полифоническому принципу мышления, рассматривающему движение как равноправного с мелодикой носителя образного качества. Вот почему здесь нет и не может быть свойственного гомофонии разделения на тематизм и нетематизм. По этой же причине здесь нет сонатной формы, ибо она требует и дифференциации материала, и такой условности, как экспозиция «действующих лиц». Поэтому I часть (после вступления) начинается сразу с действия. Стремительный «бег» кратких канонических имитаций воспринимается как производное последнего мощного аккорда вступления. Это словно рассредоточенная энергия, струящаяся по голосам полифонической ткани. Все напряжение вертикалей вступления перешло в канон, в движение голосов, дает мощный стимул развитию всей части.

Движение это неостановимо. Оно лишь меняет свой темп, характер, смысл. Соответственно преобразуется и структура музыкального пространства: пронизанная энергией полифоническая ткань, плотные внетональные вертикали, редкие эпизоды распыления музыкального «вещества», драматургические паузы с томительными *ostinato* и тянущимися нитями педалей. Музыкальное пространство пульсирует, то сжимаясь, то раздвигаясь, и в этой пульсации слышится дыхание живой, деятельной композиторской мысли, творящей простые и эмоционально выразительные формы. В построении части, разделенной на три этапа, господствует единый принцип, ведущий свое происхождение от классических разработок. Его суть состоит в том, что с ростом напряжения дифференциация голосов сменяется их объединением в вертикали. Графически ясная и лаконичная имитационная ткань постепенно все более разрастается. Одновременно усиливается ритмическая дифференциация голосов, заполняющая все промежутки между звуками. Полифония исчезает, сменяясь «суммарной» звучностью, что подготавливает появление вертикали. Не имеющая количественных пределов, последняя легко переходит в «шумовой» алеаторический пласт, нередко сочетающийся с аккордикой.

Все же именно вертикали, а не свободно организованные пласты выполняют здесь главенствующую, итоговую функцию. Это подтверждается не только присущей им тенденцией к максимальному заполнению музыкального пространства, но также их синтезирующей ролью. Они как бы собирают, объединяют в себе различные тематические элементы. В этом отношении показателна последняя фаза, которая, продолжая развитие по восходящей линии, одновременно содержит черты репризности. По мере приближения к кульминации полифоническая разноплановость ткани усиливается. Одновременное напластование шести самостоятельных линий создает ощущение множественности потоков развития, его хаотичности, стихийности. На *forte* вступает медь с аккордовой лейттемой. Немедленно появляются и вертикали струнных. Постепенно они разрастаются, охватывая все больший диапазон, сливаются с «фанфарами» меди, поглощают остатки полифонического движения у деревянных духовых. Ритм предыкта придает музыке этого раздела особо наступательный, активный характер. Наконец, кульминация достигнута, музыкальное пространство заполнено до предела, и напряжение начинает спадать. Полифоническая ткань разрежается, вертикали (ставшие уже произвольными) сужаются, высотная определенность исчезает даже у *pizzicato* струнных. Всеобщее *diminuendo* подводит к «послесловию». Это волна насыщенного пения струнных, основанная на мотивах перекличек из вступления и постепенно замирающая в *pianissimo* виолончелей. Круг замкнулся: все составляющие, участвовавшие в начале симфонического действия, появились вновь, но

в качественно преобращенном виде. Симфонический замысел осуществился вне рамок сонатной формы.

Но окончание части (тревожное *pianissimo*) подчеркивает незавершенность действия в целом. В этом нетрудно убедиться, сравнив окончания I части и финала — близкие, но не тождественные.

Формально симфония представляет собой двухчастный цикл, и в качестве финала выступает Прелюдия и Фуга. Однако на деле образуется некое подобие трехчастности, где сравнительно краткая Прелюдия выполняет традиционную роль медленной части, лирического центра цикла.

Основная звуковая идея Прелюдии — пение струнных. Токкатной (в основе) фактуре I части противопоставлены широкие кантиленные линии. И вновь, как и в начале I части, перед нами сопоставление полярностей, но уже в иной, лирической сфере. Спокойному, «трезвому» голосу солирующей скрипки противостоит неожиданный экстатический взлет — насыщенное звучание всей струнной группы. Такой резкий контраст таит импульс для дальнейшего развития, содержит «проблему», требующую «обсуждения» и разрешения.

Ответом является стремительная и упругая тема Фуги. Четыре голоса сплетаются в полифоническом развитии. По типу движения такое начало близко самому быстрому разделу I части, в силу чего между ними образуется ассоциативная арка. Экспозиция Фуги идет на фоне четкого шага четвертей в басах, устанавливающего единую меру отсчета всему финалу. На период интермедии он исчезает, чтобы возродиться в следующем разделе в виде почти маршеобразной остинатной фигуры, в которой нетрудно узнать оголенный ритмический остов темы. Высотное движение застывает на одном звуке. Своеобразная ритмическая стретта ведет к неуклонному расширению музыкального пространства. Композитор переходит к сплочению вертикалей. Широко протянутые педали духовых цементируют растущую ткань. Нагнетание звуковой мощи, неумолимый наступательный ритм вызывают почти зловещее впечатление. И тут слух узнает исток ритмического остова темы — предыктовую фигуру шестнадцатых в последнем разделе III части — еще одна нить, связующая крайние точки цикла. Если там она предвещала вертикаль, то здесь стала ее плотью.

Наступает момент, когда чисто количественное нарастание оказывается исчерпанным, и тогда происходит новый качественный сдвиг: прорезая всю толщу оркестра, трубы и тромбоны канонически интонируют тему Фуги в увеличении. Кроме того, у дерева в четырехголосии проходит вариант исходной серии. Однако и это еще не итог. В соответствии с классическими традициями он формулируется тематически. Все голоса движутся строго параллельно, многократно дублируя один и тот же интонационно-ритмический рисунок, но на разной высоте. В усло-

виях традиционной системы на этом месте можно легко представить себе резюмирующий тематический унисон. Вместо него сериальная тема излагается 12-тоновыми вертикалями. Но смысл резюме тот же. Тема звучит семикратно, каждый раз на новой высоте и достигает вершинных регистровых уровней. Идея завоевания музыкального пространства проводится до конца. Но это отнюдь не акустический, а образно-смысловой и эмоциональный итог. Спрессованные вертикали, развертывание звуковых массивов производят впечатление величественного утверждения некоего императива.

Перед нами подлинно симфоническая концепция, содержащая основную оппозицию цикла «действие» — «медитация», но с явным преобладанием первого. Причем налицо тенденция к созданию репризного цикла, ибо после Фуги финал возвращается и доводит до логического завершения композиционные идеи, лежащие в основе I части.

Между тем в этой симфонии нет сонатной формы, а медленная часть, как было показано, является всего лишь Прелюдией к Фуге. Наконец, симфония решена чисто полифоническими средствами. Другими словами, жанр симфонии сохранен, но путем отказа от традиционных норм и поисков их эквивалентов в сфере совершенно иных принципов организации музыкальной материи.

В следующей, Второй симфонии Пярт резко меняет технику. Новая попытка создания симфонического цикла осуществляется с помощью алеаторики, сонористики в сочетании с элементами сериальности и коллажа. Черты традиционного синтаксиса, которые еще имели место в Первой симфонии и играли немаловажную роль в формообразовании, здесь отсутствуют. Мы не станем утверждать, что в данном случае Пярту удалось создать симфонию в подлинном значении этого слова. Перед нами скорее пьеса для оркестра в трех частях, причем деление на части носит чисто условный характер. Между частями отсутствуют жанровые различия, а темповые относительны. Здесь нет концепции в том смысле, в каком она исторически сложилась в жанре симфонии.

И все же во Второй симфонии, бесспорно, имеется внутренняя драматургия, хотя и особого свойства. Иной язык требует и новых форм — в эклектике Пярта упрекнуть нельзя, все его симфонии свидетельствуют о понимании очевидной связи между уровнями звуковой организации и формообразования. Драматургия симфонии складывается на основе соревнования разных принципов звуковой организации. В процессе этого соревнования выявляется тот ее тип, который и становится преобладающим. Благодаря этому форма оказывается внутренне динамичной, пронизанной ощущением действия.

Сопоставление разных типов звукоорганизации налицо уже в начале симфонии. Она открывается кластером вторых скрипок

divisi, исполняющих динамическую серию (от *f* до *pp*) из 31 звука, в силу чего создается эффект аритмичной звуковой массы. Далее появляется свистящий звук резиновой игрушки, его сменяет короткая интонационная фраза валторны (единственный линейный элемент среди «персонажей» части), после чего три нерегулярно вступающие флейты исполняют два повторяющихся звука — *dis* и *e*. Эти четыре материала лежат в основе I части. Причем природа их такова, что развертывание формы возможно лишь путем чисто количественного роста каждого материала. Так, постепенно в звучание кластера включаются все струнные *divisi*; к резиновой игрушке прибавляется целлофановая бумага, игра на низких струнах рояля, тарелки, тамтам; интонационная фраза валторны вырастает в тему-серию, исполняемую разными духовыми инструментами, а стаккатирующая фактура занимает все больший диапазон и становится все более ритмически изощренной. Второй этап в развитии части связан с полифонизацией фактуры, образованием длительно звучащих вертикалей, что, безусловно, способствует созданию ощущения целостности, объединению разнородных линий развития.

Вторая часть — продолжение первой. Здесь мы встречаемся фактически с теми же «действующими лицами»; несколько меняется их оркестровый наряд и сочетания, композиционная же идея остается в общем той же, что и в I части: от дискретности к слитности, от ритмического «хаоса» к временной организации. На какой-то момент дискретность захватывает инициативу, поглощая весь диапазон и все группы инструментов, но после этого обнаруживается тенденция к образованию «слитных» кластероподобных вертикалей.

С такого «всеохватного» кластера (*divisi* струнных, фортепиано) в сочетании с ударами литавр начинается III часть. Это пик в развитии вертикальных структур. В игру вступает новый «персонаж», новый тип звукоорганизации — 6- и 12-звучные фигуры шестнадцатых. В атмосферу статики они вносят момент движения. И здесь действует количественный принцип развития, увеличения масштаба. Вначале новая фактура появляется спорадически, постепенно промежутки между проведениями сокращаются, одновременно растет число голосов, участвующих в этом движении, оно занимает все больший звуковой диапазон. Параллельно с последовательным увеличением проведенный фигуры шестнадцатых уменьшается число ударов литавр (с двенадцати до одного). Включается и новый тип фигурации, в которой все больше проступает интонационное начало. Оно подготавливает заключительную фазу части и всей симфонии. Это заключение необычно для примененных в данном случае средств. Материал для завершения заимствован из другой, традиционной системы, причем не в виде структурных единиц, а в форме тематической цитаты. Когда все звуковые коллизии остаются позади, в наступившей тишине гобой, кларнет и альт интонируют

тему «Сладкой грезы» из «Детского альбома» Чайковского. Ее появление вызывает яркий эстетический эффект: кажется, после дисгармонии и хаоса разрешаются все конфликты и наступает успокоение. Сопоставление двух систем музыкального языка воспринимается как контраст диссонанса и консонанса, деструктивного и конструктивного начал. Это впечатление, конечно, обманчиво, поскольку вся ткань симфонии тщательно организована, но принципы организации до последних страниц финала лежали в плоскости иных систем музыкального языка. Вместе с тем «Сладкая греза» выполняет важные синтаксические функции, и не исключено, что именно с ними прежде всего и связан выбор цитаты. Думается, автор искал убедительный способ завершения своей трехчастной композиции. Дело в том, что в избранной им системе звукоорганизации нет средств кадансирования; ни сонористика, ни алеаторика, ни сериальность не располагают постоянными «знаками препинания», подобными кадансам, но симфония не могла просто прекратиться, она должна была завершиться; в противном случае под вопрос была бы поставлена ее целостность. Поэтому в подобных композициях кадансирование происходит с помощью тех или иных традиционных средств. Так, *Stabat mater* К. Пендерецкого заканчивается до-мажорным трезвучием, Симфония А. Шнитке унисонами «С» tutti. И то и другое служит сигналом завершения.

Появление «Сладкой грезы» выполняет ту же сигнальную функцию знака-делимитатора, как сказали бы лингвисты. Переход в новую «систему измерений» воспринимается как итог, хотя реально таковым не является. Подобное впечатление возникает по контрасту со всем предыдущим.

Строя симфонию на звуковых коллизиях, на сопоставлениях, росте, динамике расширяющихся и разных по организации музыкальных объемов, Пярт создает напряженную, развивающуюся композицию, в которой можно усмотреть отдаленные отзвуки симфонических концепций. Когда же появляется «Сладкая греза», она воспринимается как знак разрешения чисто музыкальных проблем, которыми был занят композитор на протяжении всей своей трехчастной пьесы. Звучания, наполнявшие симфонию, не оставляли нас равнодушными: моментами они были красивы, моментами резки, напряженны, моментами забавны, почти юмористичны, но в них не было гармонии. «Сладкая греза» несет в себе эту гармонию и ясность и поэтому кажется своего рода «разрешением диссонанса».

Все же рискнем высказать сомнение в том, что, опираясь на чисто звуковые концепции, можно возродить жанр симфонии в его исконном смысле. За музыкальным рядом должен просматриваться экстрамузыкальный, в котором нашли бы свое выражение критерии, позволившие в свое время создать симфонию как концепцию Человека. Здесь такой концепции, судя по всему, нет. Это не значит, что подобные средства вообще

неспособны участвовать в ее создании. Дело, конечно, не в средствах, а в изначальном замысле. Думается, Пярт ставил перед собой задачу, очень близкую симфоническому замыслу: найти пути для создания крупной инструментальной формы, подлинной драматургии, опираясь на некоторые виды современной композиторской техники. Этой цели он безусловно достиг, доказав возможность участия таких видов техники в организации протяженных развивающихся форм, исполненных внутреннего, чисто музыкального динамизма. Только путем сложных опосредований мы можем найти аналогии в реальности тем коллизиям, которые совершаются во Второй симфонии. Но традиционных семантических амплуа частей, их оппозиций здесь нет. Поэтому Вторая симфония Пярта примыкает, на наш взгляд, к той группе современных произведений, в которой понятие «симфония» несколько меняет свой статус, обнаруживая тенденцию возврата к значениям, существовавшим в доклассический период, когда этим словом именовались инструментальные сочинения разной структуры и различных функций и когда оно могло указывать на совместную игру многих инструментов одновременно (симфония — созвучие).

Поиски новых акустических средств, нового понимания звуковой материи, характерные для Второй симфонии Пярта, тесно связаны с идеей индивидуализации художественной структуры, хотя приемы сонористики и алеаторики постепенно становились общеупотребительными, — они не существуют а priori как система, не заданы «извне» как грамматика и поэтому допускают широкую свободу для экспериментирования в области звукового состава и принципов звукоорганизации. Звук обрел пластичность, гибкость, из него можно было «лепить» любую, сколь угодно индивидуализированную структуру. В традиционной системе музыкального языка все ее уровни — от единичного звука, который был элементом высотной организации, до формы целого — тесно связаны между собой. Уже додекафония освобождала от корреляции между звуковесотной организацией и формой целого — последняя могла быть в каждом произведении индивидуализирована. Заранее заданными оставались только принципы самой техники высотной (а в сериальной системе и ритмической) организации. Сонористика и алеаторика не задают заранее и систему высотной организации. Ее выбор целиком зависит от инициативы автора. На первое же место выдвигаются тембр, ритм, фактура, которые подчас приобретают тематическую функцию и в организации которых важную роль играет полифоническое мышление. В широком использовании этих видов техники заметно плодотворное влияние В. Лютославского.

Соединить эти средства с типологическими признаками симфонии, как мы видели на примере Второй симфонии Пярта, — проблема нелегкая. Р. Гринблат предпринял такую попытку

в Четвертой симфонии (1967), стремясь при этом сохранить жанрово-семантические функции частей цикла.

Симфония Гринблата состоит из пяти сравнительно небольших частей. Каждая из первых четырех исполняется отдельной группой оркестра, V — всем оркестром. Видимо, этим обстоятельством было вызвано первоначальное название произведения — *Sinfonia-concerto*, не вошедшее в партитуру. Бесспорно, оно связано с пониманием части как поля действия выделенной из общего состава оркестра концертирующей однородной группы.

Первая часть — *Moto* — исполняется только струнными. После трех кластеров начинается звуковое движение, которое с этой минуты не прекращается на протяжении всей I части. Каждый пулът исполняет свою партию, состоящую из последовательно повторяющегося в разных вариантах 12-тонового ряда. Основной структурный принцип — канон. Множащиеся каноны соотносятся друг с другом по принципу своего рода высотной комплементарности, вследствие чего постоянно звучат все двенадцать звуков октавы. Причем число отдельных голосов местами достигает сорока восьми. Убывание и возрастание числа голосов создает равномерные волны, вносит черты симметрии в строение части, но кластерная звучность остается неизменной. Вертикальные отношения учтены таким образом, что «снимают» точную высоту и создают суммарное впечатление звуковой массы — гибкой, меняющей «под рукой композитора» свою конфигурацию. Таким образом, полифонический по своему происхождению принцип структурирования ткани ведет к противоположному полифонии эффекту: вместо дифференциации голосов — спрессованная звуковая масса. Полифония служит целям сонористической концепции звука.

Тембр засурдиненных струнных *divisi* придает звучанию матовый оттенок и теплоту. Мы попадаем в особую акустическую среду, где теряют смысл такие понятия как «чистая высота», «консонанс», «диссонанс», «тональность» и т. п. Звук мыслится как мягкая, податливая материя, но материя живая, дышащая, меняющая форму, а также плотность и объем. Диапазон этого дыхания тонко рассчитан. Звук то «течет» тонкой струей, то разрастается в сплошной поток, то снова сжимается. Группы то сливаются, то образуют «антифоны». Благодаря всему этому, несмотря на необычность акустического материала, возникает ощущение действия, чего-то происходящего. Событийность выражается в смене фактуры, противопоставлениях, контрастах подгрупп, изменениях скорости движения. Разумеется, это действие непохоже на то, которое мы привыкли наблюдать в сонатных *allegri* традиционных симфоний. Здесь нет персонифицированного тематического «героя», нет той сюжетности, которая связана с тематической работой. Это, скорее, какой-то «объективированный» в звуках процесс движения, где движущаяся

субстанция, кажется, обладает свойством живой материи — непрерывной изменчивостью, причем ее мутации прихотливы и непредсказуемы. Если искать ей внемузыкальные аналогии, то в современной живописи, умеющей воспроизводить в пространстве текучесть и изменчивость временных процессов. Поэтому нельзя отрицать, что I часть реализует идею *действия*, но действия абстрагированного, лишенного «сюжета» и «героя» и приближающегося к тому типу активности, который присущ частям типа скерцо в традиционном цикле и который характеризуется наличием единого, суммарного звукового образа.

Вторая часть — *Monodia* — исполняется группой деревянных. Ее открывает серия контрафэгота, которая сразу задает тон всей части. Здесь звук становится персонажем. Он характеристичен, «лицедействует», его изменчивость связана с «манерой произнесения», интонацией. Разумеется, название части условно — в ней принимает участие вся группа — и подчеркивает лишь ведущую роль мелодического начала, реплик *solo*, интонационной выразительности. Краткая II часть воспринимается как интермеццо между I и III частями.

Третья часть — изобретательно написанная ритмическая Фуга для ударных. По функции в цикле она близка скерцо, по характеру — к хореографической сцене. Полное господство ритма вызывает яркие кинестетические ощущения, а тембровое разнообразие — почти зрительные ассоциации с многочисленной толпой участников некоего магического действа.

Четвертая часть — *Antiphona* — соответствует по темпу (*Largo*) и по характеру медленной части цикла. «Весомые» вертикали, речитативные реплики, отзвуки темы предшествующей части, резкие поочередные почти глоссандирующие «вьезды», острые секундовые сочетания — все это мало характерно для части, призванной репрезентировать медитативные образы, и ближе к характеристичности «*Monodia*». «Переключки» этих частей усиливает их вес в цикле, компенсируя их краткость.

Финал — *Canone e stretta* — носит синтезирующий характер. Часть начинается с канона на тему *Monodia* (II часть), исполняемого челестой, арфой и вибратоном. Их звонкие прозрачные тембры переплетаются и сливаются, создавая красочный, солнечный колорит. Постепенно число голосов растет, соответственно увеличивается плотность звучания, эффект недифференцированной, хаотичной звуковой массы, пока не достигает предела в 30-голосном каноне. Затем звучность резко спадает. Каноническое развитие остается только у звонких ударных, но прибавляются кластеры струнных и полифоническая вязь голосов у труб. После этого краткого эпизода возвращается музыка I части, на которую накладывается тема второй. Еще один финал с репризой! Однако репризность касается здесь уже не только I части, но и всех предшествующих: включаются темы Фуги и *Antiphona*. Так осуществляется идея синтеза, но синтеза,

основанного не на качественном претворении элементов всех частей, а на соприсутствии их материалов или тем. В условиях данной системы такое несколько механическое решение проблемы синтеза является, пожалуй, единственно возможным. Но и соприсутствие не ощущается слухом с достаточной отчетливостью, ибо все сливается в общий звуковой поток, переходящий в алеаторический пласт.

Симфония ли это? Внешние черты симфонического цикла — многочастность, темповые характеристики частей — здесь сохранены. Однако этого недостаточно для выявления внутренней сущности жанра — концепции Человека. Мы говорили, что темп является первым среди признаков жанрово-семантических амплуа частей, первым, но не единственным. Вторым важнейшим признаком является структура, далее типы соответствующих ей способов изложения и т. д. Короче говоря, необходим целый комплекс признаков, каждый из которых обязателен и дополняет другие. Отказ от одного из признаков ведет к отходу от жанра симфонии и переходу в другой жанр. Это, разумеется, не означает, что, к примеру, для I части обязательна структура сонатного *allegro*, — может быть и любая другая, но эквивалентная ей по возможностям воплощения сложного содержания, связанного с идеей *действия*. То же самое относится и к другим частям. В симфонии Гринблата сохраняются в основном только темповые признаки частей. Структурно же они не эквивалентны традиционным. Так, структура I части основана на различных приемах сонористической интерпретации звучания, вследствие чего особую роль приобретают чисто количественный рост ткани, изменения в числе участвующих инструментов, способы деления группы струнных, смена видов фактуры, среди которых находим комплементарные соотношения в ритмике и высотной организации пластов, кластеры и т. п. То, что здесь передан некий процесс, не вызывает сомнения, но у него нет субъекта, действие не персонифицировано. Структура части слишком проста, чтобы посредством нее могла быть поставлена проблема, что обычно имеет место в I части симфонического цикла. Это процесс вообще, движение вообще, и на большее автор не претендует, называя I часть *Moto*. То же можно сказать о медленных частях. Решенные в характеристическом плане, II и IV части, вместе взятые, не образуют медитативный аспект концепции. Таким образом, основная семантическая оппозиция симфонического цикла здесь не реализуется.

Сказанное не имеет отношения к качеству музыки, ее художественным достоинствам и преследует лишь цель уточнить жанр произведения. Поэтому, отвечая на поставленный выше вопрос, симфония ли это, можно ответить, что это не симфония в традиционном смысле этого слова, но симфония в том его значении, которое все более укрепляется сейчас, восстанавливая

доклассическое содержание данного определения. Вернее же, это *концертная симфония*, где поочередное выступление групп инструментов связано с демонстрацией их возможностей, соревнованием в масштабах цикла в целом. Это концертная симфония и по характеру использования инструментов, акцентирующему их сонористические свойства, исполнительский аспект совместной игры. В этом отношении Четвертая симфония Гринблата весьма показательна для современных тенденций, одной из которых является эволюция симфонии в сторону оркестрового концерта. С этим явлением мы еще не раз столкнемся, рассматривая современную симфонию.

Появление симфоний типа Второй Пярта или Четвертой Гринблата вполне понятно, если учесть специфику тех средств и принципов звукоорганизации, к которым они обращаются. Интерес к качественно-акустическим, а не функционально-грамматическим сторонам звука провоцирует на создание произведений, в которых на первый план выдвигается то, что можно условно назвать сонорной драматургией. Однако опора только на данный тип средств недостаточна для реализации идеалов жанра симфонии. Эти средства слишком ограничены, чтобы стать основой для сложной и развитой концепции, имеющей выход во внемузыкальную сферу. Это не означает, что сонористика или алеаторика не могут участвовать в создании подобных концепций, но именно участвовать наравне с другими средствами выразительности.

В этом можно убедиться на примере симфонии Ю. Юоза-пайтиса «Rex» (1973).

«Rex» — одно из самых крупных полотен М. К. Чюрлёниса, символическое воплощение вселенских, космогонических идей и образов художника. Чюрлёнис говорил: «Вселенная представляется мне большой симфонией». В своей картине, по словам М. Эткинда, «Чюрлёнис задумал показать мироздание так, как представляли его древние мифы, хотел, чтобы в одной картине, как это делалось в старинных космогонических книгах, слились воедино земная и небесная сферы, день и ночь и вечный мрак космоса. Он изобразил скалы, вздымающиеся из мирового океана, и земной шар с деревьями и озерами, полями и речками, планеты и кометы, сонмы небожителей, звезды, солнце и луну. Центром композиции стал властитель мира Рекс. Строя композицию в соответствии с разработанной прежде пространственной системой, расчерчивая ее на дугообразные ярусы, Чюрлёнис стремился создать картину о жизни вселенной и земли, о природе, о борьбе света и мрака, добра и зла»¹.

«Rex» — символ единства Вселенной, Природы в целом, отсюда планировка картины в виде нескольких ярусов, раздвиг-

¹ Эткинд М. Мир как большая симфония. — Л., 1970, с. 117.

гающихся сфер. При этом все сферы совмещаются, переходят друг в друга. Центральная изнутри озарена снопом огня, он вырывается из пирамиды, освещая материки и отражаясь в водах мирового океана. Фигура творца природы опирается на этот светящийся шар и, возвышаясь, отбрасывает тень на сферы неба и космоса. Она условна уже в силу своего явного архитектурного облика: крылья предстают башенками с фигурами ангелов. Это и *Rex*, и символ храма природы. Картина насыщена символикой, каждый предмет или персонаж полон смысла и значения. Э. Межелайтис писал о Чюрлёнисе: «Нет такого художника, который бы так реально, так осязаемо чувствовал романтику космоса»¹. «*Rex*» явился подлинно симфоническим воплощением пантеистического мирозерцания Чюрлёниса.

Идеи и образы гениального литовского художника неоднократно становились объектом вторичной художественной интерпретации. Вспомним хотя бы посвященные Чюрлёнису стихи и прозу Саломеи Нерис или того же Э. Межелайтиса. Неудивительно, что «*Rex*» привлек внимание одного из наиболее талантливых современных молодых литовских композиторов — Ю. Юзапайтиса.

Музыка симфонии созвучна не только этой картине, но и всему творчеству Чюрлёниса — его возвышенному, уносящемуся мечтой в даль времен и пространств романтизму, его утверждению единства Земли и Космоса, Человека и Природы, Прошлого, Настоящего и Будущего, его обобщенно-символическому стилю, в котором далекие, казалось бы, явления вдруг обнаруживают сходство и переходят друг в друга. Так, свечи обретают форму деревьев, а скалы — черты человеческой фигуры. Пространство трансформируется, приобретает текучесть и изменчивость времени. Многообразие сходится в Едином, а Единое расцветает Многообразием. Исчезает граница между вымыслом и реальностью, одно оказывается продолжением другого. Фантастическое предстает как итог истинного познания самой сути мира.

Юзапайтис уловил многое в живописи Чюрлёниса — ее космический пантеизм, сознание величия Человека, дух возвышенной символики, но самое главное — он сумел передать, если так можно выразиться, трансформационную сущность его образного мышления. На протяжении всей симфонии звучит, переливаясь красками, золотистый фон. Живой, изменяющийся, многозначный, пульсирующий, он подобен полихромному и многоплановому фону картин Чюрлёниса, свободно перетекающему в рельеф, в фигуры и предметы и объединяющему в себе все пространство. Моментами (особенно в I части) фон звучит как голос Космоса, как музыка небесных сфер, а подчас она незаметно переходит в звучание звенящих струн литов-

¹ Межелайтис Э. Мир Чюрлёниса. — М., 1971, с. 22.

ских инструментов, обретая земную конкретность и тут же снова превращаясь в звучания Космоса. Музыка связует Землю и Космос согласно убеждениям древних, столь чутко переданным в картине Чюрлёниса.

Фон этот пластичен и живописен. О нем можно было бы сказать словами Межелайтиса, посвященными Чюрлёнису: «Краски обрели звучание. Их голоса сплетаются, сливаются в едином хоре, в одном оркестре. Словно скрипичные струны, запели мачты деревьев, строчки птиц, острые пики гор, плавные линии облаков. Струнами арф зазвучала небесная лазурь. Что это? Звучащая живопись?»¹. Этот вопрос можно отнести и к симфонии Юозапайтиса. То, что в картине было ассоциативным, обрело реальность благодаря тонким и умело использованным приемам сонористики и алеаторики. Сонористический эффект «суммарной», вневысотной, но переливающейся красками звучности достигается благодаря асинхронному соединению полифонических линий, как это нередко встречается в партитурах В. Лютославского. В конечном счете все линии основаны на простейших интонационных последованиях, нередко народно-песенного склада. Они могут быть протяжёнными и развиваться по законам мелодии, а могут сжиматься в простые фактурные формулы, напоминающие наигрыши народных инструментов. Но в любом случае линии существуют в разном времени, не совпадают, в силу чего и достигается эффект суммарной звучности, сквозь которую временами прослушиваются то отдельные мелодические обороты, то ритм или тембр народного инструмента, которые тут же поглощаются общей звучностью, чтобы уступить место другим. Особенно заметны такие моменты в тех страницах партитуры, где композитор «спускается на Землю» и где сквозь музыку Космоса неожиданно проступают звучания литовских инструментов.

На фоне этой «текущей» субстанции развиваются темы симфонии. Это второй ее образный пласт, тесно связанный с первым, ибо темы то выступают в качестве рельефа, то поглощаются фоном.

Тематизму также присуща образная двойственность. Он принадлежит одновременно и Земле и Космосу, переходит из одной сферы в другую. Такова, например, первая тема с ее призывным квинтовым ходом вверх и последующими четвертиновыми «сползаниями». Она создает образ нереального, неземного бытия, а повторение темы на новой высоте вместе с колеблющимся вневысотным (сонорным) золотистым фоном вызывает ощущение раздвижения пространства, напоминая расширяющиеся сферы в картине Чюрлёниса. Однако эта космическая тема, в которой слышатся отголоски скриabinских обра-

¹ Межелайтис Э. Цит. кн., с. 16.

зов, имеет фольклорную основу (трихорд в квинте) и поэтому принадлежит не только Космосу, но и Земле.

Еще более отчетливо эта двойственность проступает в побочной партии. Благодаря своему пасторальному складу (черты народного инструментального наигрыша, тембр валторны) тема вносит в концепцию симфонии элемент пантеизма. Пантеизм с его обожествлением сил природы тесно соприкасался с космогоническими представлениями древних и связывал воедино земное и внеземное. Характер побочной партии, конечно, подсказан земной сферой в картине Чюрлёниса с ее далями, просторами, в которых океаны переходят в небесный свод, а поля лежат поверх облаков. Это смешение земного и небесного становится источником интонационных связей и трансформаций тематизма. Так, побочная партия I части обнаруживает через народную основу (трихордовость) связь с главной. В финальном разделе II части побочная партия становится источником величественного и полного слияния образа Космоса.

Симфония двухчастна, но, как уже ясно из сказанного, II часть содержит два раздела — быстрый и медленный и, следовательно, выполняет функции двух частей сразу, при этом второй раздел обнаруживает явное сходство с I частью, придавая структуре цикла черты репризности. Налицо перестройка цикла с явным перераспределением функций частей.

Следуя традиции, Юозапайтис пишет I часть в сонатной форме, однако трактует ее по-своему. Картина Чюрлёниса диктует ему свои требования. Образ Космоса сложен. Космос полон движения и вместе с тем статичен, ибо вечен. Движение подчеркнуто в картине совмещением разных видов пространств, изображением летящих комет, потоками светящихся лучей, а статика — величественной и загадочной фигурой творца — символом вечности мира и творческого деяния. Кроме того, картина Чюрлёниса — это не только символическое изображение Космоса, но и выражение мысли о нем. Отсюда своеобразное решение I части, в которой совмещаются семантические функции сонатного *allegro* и медленной части — репрезентация *действования* и *медитации*. Не случайно темповая структура части двойственна, в ней чередуются медленные и быстрые разделы, причем первые связаны с изложением двух основных тем. Часть разворачивается широкими волнами. Звучащее пространство все время пульсирует, постоянно преобразаясь, переливаясь меняющимися красками. Динамика этого «пространственного» развития создается средствами сонористической полифонии, рождающей вневысотную движущуюся звуковую массу. На ее фоне время от времени протягиваются линии тем. В разработке между этими двумя основными пластами устанавливаются определенные связи. Нельзя не обратить внимание на ту огромную роль, которую играют в этом разделе

восходящие мотивы, интервальные ходы, взлетающие гаммообразные пассажи. Все они ведут свое происхождение от восходящих ходов главной (квинта) и побочной (кварта) партий. Восходящее движение становится как бы своеобразным лейт-принципом в организации тематического развития разработки, сообщая музыке полетность, возвышенность, широту дыхания, устремленность ввысь. Постепенно главная линия тематического развития переходит к медным, а струнные и деревянные создают красочный вибрирующий фон. Интонации главной партии в этом развитии как бы выпрямляются, обретают величественно-горделивый характер. Мощная кульминация венчает I часть. Любопытная деталь: реприза появляется после спада посткульминационной волны, и при этом в первой теме исчезает четвертитоновое скольжение, и ее интервальный остов проясняется. Она утрачивает таинственность космического образа и, исполняемая кларнетом, звучит как голос Земли, обнаруживая близость ко второй теме. Космический образ «очеловечивается», и это служит подготовкой начала II части.

Первая половина II части носит характер жанрового скерцо. Народно-танцевальное происхождение его тематизма очевидно. На сей раз сонористические приемы служат иной цели — имитации тембра народных инструментов, но при этом особого, возникающего при игре сразу многих инструментов, вследствие чего происходит смешение тембров и ритмических фигур. Вариантно развивающийся тематизм народного склада играет в этой части главную роль, моментами вызывая в памяти звучание сутартине или переключку пастушьих рожков.

Вторая половина II части выполняет функции медленного финала, в котором идея величия и бесконечности Космоса достигает апогея. Но начинается этот раздел «на Земле», в тишине лирического пения гобоев, соревнующихся в развертывании мелодии народного склада. Постепенно из лирического эпизода вырастает мощный апофеоз, в котором сливаются все темы симфонии. Смысловая переключка с I частью очевидна. Тем самым вторая половина финала замыкает цикл. Надо заметить, что трактовка заключительных фаз II части как финала и смысловой репризы I части вообще характерна для двухчастного симфонического цикла. Элементы такой трактовки финала можно заметить еще в реминисценциях тематизма первых частей Третьей и Восьмой симфоний Малера. Отчетливо эта тенденция проступает во Второй симфонии Прокофьева и в Седьмой Мясковского. Видимо, сама структура двухчастного цикла требовала реминисценций или репризы как выражения симметрии для создания равновесия. В двухчастном цикле Юозапайтиса проступают черты скрытого трехчастного.

Таким образом, в симфонии «Rex» сохраняются основные, сущностные признаки жанра симфонии, и при этом автор ши-

роко и продуктивно использует средства сонористики и алеаторики. Юозапайтис находит удачное сочетание традиционного и нового. Первое проявляет себя в сохранении функций частей, сонатной формы, тематизма. Второе — в новизне звуковой субстанции, то есть в конечном счете в фактуре. Следовательно, новые средства не обязательно отрицают традиционные и далеко не всегда требуют отказа от нормативов жанра. Все дело, видимо, в том, какое место эти новые средства занимают в структуре замысла. В данном случае это место было подсказано образом — картиной Чюрлениса, но не исключено, что сходное решение может быть найдено и вне программы.

Надо заметить, что понятие нетрадиционного не следует, на наш взгляд, сводить только к новейшим средствам звукоорганизации, выработанным в XX веке и связанным с отрицанием тональности, точной высоты и метрической организации. На проблему нетрадиционного необходимо взглянуть с более широких позиций, ибо источники обновления музыкального языка в принципе безграничны. Было бы, думается, ошибочным видеть в эволюции музыкального языка только один путь, связанный с последовательным переходом от тональности к атональности, затем к додекафонии, тотальной сериальности, пуантилизму, сонористике, алеаторике, электронной музыке и т. п. Сама творческая практика заставляет усомниться в единственности прямолинейного пути развития современного музыкального языка, выдвигая концепцию спиралевидного пути, в условиях которого возможны возвраты к прежним ценностям, но на новом, более высоком витке. Эту концепцию подсказывает почти двухтысячелетняя история европейской музыки, указывающая на длительную устойчивость музыкальных стилей. Некоторые из них существовали веками, другие — многими десятилетиями; их смена подготавливалась постепенно, путем накопления новых элементов; один стиль вызревал в рамках другого; преемственность стилей устанавливала связь времен, ритм единого исторического процесса. И только XX век нарушил эту закономерность. Критерий «это уже было у X» не является специфичным для искусства, он заимствован из техники и науки, развитие которых действительно связано с последовательным обновлением своих средств. В этом сказалось влияние века научно-технической революции на искусство. Однако, как уже отмечалось выше, перенос на художественное творчество присущего науке и технике понимания прогресса может носить только временный характер, ибо, во-первых, связан с преходящими характеристиками эпохи, а, во-вторых, не согласуется с некоторыми существенными чертами специфики искусства, например, как коммуникативного процесса, требующего для своей реализации (в частности, для приема музыкальных сообщений) наличия устой-

чивой языковой системы. О том же говорят и те сложные проблемы, которые относятся к сфере психологии и социологии восприятия и которые возникают в связи с эзотерическим характером некоторой части современной музыки. Но, по-видимому, главным стимулом к пересмотру концепции непрерывного прогресса выразительных средств явится все же эстетическое отношение к музыкальному звуку, к музыкальному звучанию. Уже есть некоторые симптомы, говорящие о переменах в «эстетике звука», в понимании музыкального пространства и времени. Не исключено, что после пережитого музыкой периода сжатия пространства и времени наступит стадия их расширения, связанная с резким ограничением средств и появлением соответствующего типа восприятия, ориентированного на длительное вслушивание в стабильные, или медленно меняющиеся, или варьируемые элементарные структуры. Подобный тип музыки уже нарождается, хотя рядом с подлинно ценными, творческими ее образцами можно наблюдать и упрощенное понимание этих новых целей.

Надо, однако, заметить, что реакция на переусложненность музыкального мышления, на самую концепцию развития музыкального искусства по линии непрерывного обновления средств возникла не сегодня. Она зарождалась в процессе освоения новейших систем звукоорганизации, с самого начала носила творческий характер, пробуждала фантазию, заставляла задумываться, искать свои пути в этом безбрежном море технических возможностей. Конечно, решал талант, личность, художественная индивидуальность, но наверняка были и осознанные пути поиска, и среди них — стремление обрести естественные основания для роста, саморазвития музыкальной мысли. Созданное авангардом не давало таких оснований, более того, уводило в искусственно конструируемую звуковую среду — своего рода музыкальную параллель искусственной среды обитания, порожденной современной цивилизацией. Протест против этой искусственности и вызывал сознание необходимости возврата к первоэданым формам интонирования.

Нельзя не обратить внимание на тот примечательный факт, что поиски эти оказались связаны с судьбами симфонии, со стремлением спасти жанр от исчезновения. И это закономерно. С одной стороны, стремление к простоте возникало в контексте широких содержательных задач, с другой — жанр симфонии, с трудом «уживавшийся» с новейшими принципами звукоорганизации, толкал на поиски каких-то иных принципов музыкального языка, и здесь возврат к простейшим формам «произрастания» музыки казался достойной альтернативой и переусложненности, и традиционализму. Цель усматривалась в том, чтобы, отбросив штампы и взяв все полезное из новейших способов письма, найти источник естественного саморазвертывания музыкальной мысли. И этот путь оказался плодотворным.

Неверным было бы полагать, что он сопровождался отказом от всего арсенала современных средств и представлял собой всегда некий наивный примитивизм. Нередко он возникал на базе современного мышления, сочетаясь с ним в рамках сложных, индивидуализированных симфонических концепций.

Рассмотрим несколько примеров таких симфоний.

Один из наиболее ярких — Третья симфония Б. Тищенко (1966), написанная для камерного состава, но не являющаяся камерной по своему существу.

В этом произведении Тищенко обращается как бы к истокам музыкального мышления, стремится создать высокоразвитую композиторскую технику на основе его, так сказать, изначальных, первозданных форм. А эти формы могут быть только интонационными, мелодическими, ибо таково естественное (хотя и не единственное) проявление музыки. Из этого следует безраздельное господство мелодической импровизации.

Воплощение же принципа импровизационной свободы потребовало особой концепции музицирования и формы. Инструментальная музыка — в своих истоках — прежде всего игра на инструментах. Поэтому свою задачу автор видит в воссоздании средствами композиционной техники самого духа, стиля совместного музицирования, подробно фиксирует в нотах весь его процесс. Композитор стремится к эстетическому эффекту, достигаемому народными музыкантами, но идет иным путем. То, что у них оказывается конечным результатом — система звукоотношений, — у Тищенко становится исходным пунктом. Озвучивание партитуры рождает иллюзию свободной импровизации.

Излишне доказывать, что эта импровизационность детальнейшим образом организована. Но неверно было бы думать, что здесь действовал только рациональный расчет. Воссоздание данной манеры возможно только с помощью высокоразвитой художественной интуиции (тем более что речь идет о мелодическом мышлении), эквивалентной народной способности к импровизации и помноженной на отточенное профессиональное мастерство и тонкую интеллектуальную культуру. Это перенесение в сферу профессионального искусства творческих принципов народной музыки, понятых в самом широком эстетическом плане. Видимо, было бы безрезультатным искать национальный прототип данного композиционного принципа. И дело не в нем, а в том, что импровизационная манера музицирования с ее вариантностью — типологическая черта народного искусства.

Итак, свободная, не связанная никакими предуказанными схемами и правилами игра ансамбля инструментов как естественная форма выявления стихии музыки — такова композиционно-стилевая и синтаксическая концепция, охватывающая все стороны произведения и обуславливающая специфику всех его уровней.

Первым и прямым следствием этой концепции явился тип изложения материала. Избранный композитором стиль импровизации подсказал максимальную степень свободы каждого участника, предельную степень индивидуализации партий — принцип солирования. Камерный оркестр трактуется как ансамбль солистов, каждый из которых «свободно высказывается» на своем инструменте и целиком ответствен за выразительность своей партии. В этом можно усмотреть своеобразное преломление принципа концертирования. Однако стиль симфонии далек от традиций европейского оркестрового концерта с его противопоставлением *concertati* и *ripieno*. Здесь действует принцип «тотального» расслоения ткани на солирующие партии.

Из этого проистекают особенности синтаксиса и техники письма. Основной синтаксической единицей речи становится реплика инструмента, всегда индивидуализированная в отношении ритмического рисунка и высотной организации; развитая, слитная или членимая на отдельные интонационные комплексы, она выступает в качестве целостной структуры, обладающей композиционной и смысловой самостоятельностью.

Понятно, что на уровне композиционной техники принципу солирования отвечает только полифония. Однако в силу того, что в качестве синтаксической единицы избирается целостная мелодическая реплика, мы сталкиваемся здесь с принципиально иной, нежели в Первой симфонии Пярта, полифонической концепцией. Если у Пярта она рождается из традиционного принципа канонической имитации, то у Тищенко вырастает на основе разворачивания мелодических голосов и близка скорее подголосочной полифонии (имитация — чаще неточная — оказывается частным моментом). Движущим стимулом развития многоголосной ткани является здесь не исходный общий конструктивный принцип, а сама интонационная логика и та ситуация, которая возникает в результате взаимодействия и взаимоотношения мелодических реплик. Форма рождается из продвижения, свободного разворачивания «музицирующих» голосов, каждый из которых создает остроиндивидуализированную мелодию. Голоса «независимы» в пределах каждого данного отрезка формы, но подчиняются общей линии ее развития.

Принцип солирования резко повышает требования выразительности каждого голоса. Поэтому предметом забот композитора становятся акустические условия звучания голосов. Этим объясняется преобладание разреженной ткани, где возникают дуэты, терцеты и где число одновременно «музицирующих» голосов колеблется от одного до четырех, то есть в таких пределах, в которых сохраняется возможность восприятия их образной индивидуальности.

Избранный Тищенко путь воссоздания импровизационной манеры и ориентации на мелос предоставляет слишком большую свободу, чтобы быть легким. Когда выбор очень широк, он ста-

новится особенно трудным. Не ограничивая себя системой правил, заранее размеченной сеткой структурных соотношений, композитор вынужден полагаться только на собственное художественное чутье. А это связано с риском произвола, а следовательно, и ошибок. Найти оптимальное решение, единственно верное продолжение — для этого мало таланта, нужна особая напряженность творческого поиска.

В этом отношении путь Пярта в Первой симфонии кажется более простым. В конечном счете он строит форму из заранее подготовленной «материи», из «кирпичиков» одинаковых размеров. Избранная им техника располагает заданной программой действий, она ставит мысль на надежный путь развития, в ней слишком много заранее предусмотренного. Этим же объясняется и значительная доля инерции, заложенная в данной технике. Худо ли, хорошо ли, но имитация сама по себе способна логично продолжить мысль. Правда, вся эта внешняя простота техники — тоже только видимая часть айсберга, ибо не существует способа, могущего дать ответ, почему в данный момент избран данный вид продолжения, а не иной. Здесь и вступает в свои права интуиция. Кроме того, на этом пути есть свои специфические трудности. Дело в том, что, избирая какую-либо систему строгих правил, композитор берет на себя обязательство, ограничивающее проявления индивидуальности. Для того чтобы не потерять ее, нужно, подчиняясь технике, одновременно подчинить ее себе. Здесь почти неизбежна «борьба» с техникой, ибо, если побеждает техника, — перед нами посредственность. Соблюдая определенные «правила игры», композитор должен выиграть. Иными словами, его замысел должен быть таким, чтобы избранная техника оказалась оптимальным путем его реализации и стала незаметной, «исчезла» бы в замысле. Пярт этого достигает благодаря своему таланту и мастерству. И все же техника структурирования, основанная на правиле, господстве стереотипа, до известных пределов предопределяет развитие мысли, объективно освобождая композитора от прохождения ряда этапов, которые в других случаях должна проделывать интуиция, и при том всякий раз заново.

Разумеется, было бы неверным отрицать наличие у Тищенко рационального начала — оно присутствует в любом виде творчества, даже самом эмоциональном. Но границы его действия здесь трудно определимы, и само оно не столь очевидно, как у Пярта, ибо не получает выражения в технике как сумме заранее известных приемов. Можно с уверенностью говорить о роли рационального элемента лишь в конструировании целого, определении стадий развития и, видимо, в корректировании частных моментов «работы» интуиции. Но расчет не властен над процессом развертывания музыки, ибо он протекает по законам мелодического мышления, а мелодия никогда не складывается, не составляется «нота к ноте». Мелодическая реплика должна

обладать качественной характеристикой, собственной образной индивидуальностью. Она представляет самодовлеющую ценность и вместе с тем является только моментом в развертывании целого. Из этого можно понять, какова должна быть весомость такого момента. Избранный Тищенко метод сочинения требует сочетания высокоразвитой фантазии и жесткого самоконтроля, ибо мысль в каждый момент становления формы должна сохранять ту же степень свежести и новизны, что и при экспонировании.

Нужно ли говорить, сколь труден этот путь. Имитационная техника тем и замечательна и потому существует по сей день, что в известной мере облегчает, автоматизирует многие стороны технологии творческого процесса и прежде всего обеспечивает продолжение. Хотя для фантазии композитора остается немало работы, но выбор структуры делает за него техника. Композитор, избравший путь, подобный тому, который мы встречаем в симфонии Тищенко, сам ответствен за выбор в каждый момент становления формы. Между ним и результатами его труда нет посредников.

Проблема соотношения мелодических реплик решается исключительно исходя из их «веса». Отсюда та кажущаяся непреднамеренность вступления голосов, впечатление случайности, неупорядоченности появления то сходных, то контрастирующих мелодических образований, которые и создают ощущение независимого импровизационного музицирования. Ткань словно прорастает живыми побегами. Разумеется, эта случайность не случайна. Она создана развитой интуицией и талантом, что видно из того, как тщательно учитываются моменты сходства, подобия или контраста, соотношения высотного положения, ритмических рисунков, вершин и спадов, направления движения, тесситуры, тембра и т. д. и т. п. Отсюда чувство равновесия и естественности музыкального развертывания. «Непреднамеренные» вступления создают то сжатия, то расширения, они то уплотняют, то разрежают ткань. Музыка живет и дышит так свободно, как если бы музыканты музицировали «независимо друг от друга» и видели бы в таком исполнении цель совместной игры.

Большая роль в этом принадлежит собственно мелодической технике. Именно соотношение мелодических структур определяет выбор их элементов и помогает избежать инерции. В пределах реплики композитор детально разнообразит направление движения, интервалику, тесситурный уровень, создает интонационные контрасты в последованиях звуков (например, если первое звено реплики *fis—gis*, то следующее — *f—g*); особенно часто используются: прием обхода звука с последующим возвратом к нему; принцип комплементарности, что ликвидирует опасность гаммообразной инерции; чередование разных направлений интервальных ходов, тесных интервалов с широкими, скачков с поступенным движением и т. п.

Разумеется, вся эта ювелирно тонкая, изощренная техника «звуковедения», основанная на чувстве «веса» каждого тона, целесообразна только в условиях разреженной ткани и теряет всякий смысл там, где число голосов возрастает. Между тем можно заметить, что и при пяти-, шестиголосии Тищенко нередко усиливает индивидуализацию голосов. На самом же деле ритмическая дифференциация имеет здесь иную цель — заполнение промежутков между звуками для достижения общей, суммарной ровности плотного звукового пласта, переходящего в алеаторические эпизоды. Казалось бы, именно в последних идея импровизационного стиля достигает своего апогея. На деле же все обстоит противоположным образом. В данном случае действует та же закономерность, какую мы наблюдали у Караева и Пярта; за пределами четырех — пяти голосов исчезает полифоническая дифференциация ткани. Слуху предстает лишь некое «броуново движение» звуковых «атомов», хаотичное, не упорядоченное ни по горизонтали, ни по вертикали (ибо отсутствует уровень гармонии как системы) и поддающееся только «статистическому» определению как суммарная звучность, в которой индивидуальность голосов полностью нивелируется.

Сущность импровизации состоит в появлении элемента непредсказуемого, в выходе за пределы существующих стереотипов. Этот выход может иметь разные масштабы в зависимости от той позиции, в которой оказывается импровизация по отношению не к отдельным стереотипам, а ко всей системе стереотипов в целом. Короче, она может либо отбросить данную систему целиком, либо совершаться в ее рамках. В последнем случае проникновение непредвиденного сказывается в замене, вариациях отдельных элементов или типов их связи.

Рассматривая системы ритма и тональности в Третьей симфонии Тищенко, мы находим в ней оба подхода — соответственно в ее двух частях — основной («Meditations») и заключительной («Post scriptum»).

В Третьей симфонии Тищенко отрицает единую метроритмическую систему и присущую ей универсальную меру измерения — такт. Каждая мелодическая реплика сама творит свой ритм, создает сугубо индивидуализированную временную организацию. Ритмика обретает иррегулярность, непредуказанность, становится фактором внутренней «импровизационной» свободы. Отвергая европейскую «тактовую» систему, она в какой-то мере приближается к той свободе, которая присуща восточным музыкальным культурам (например, индийской), хотя и речи быть не может о стилизации или заимствовании. Свобода, однако, не переходит в произвол. Ритмика реплик подчиняется интуитивно установленному «закону взаимосоответствия», корреляции, естественности и разнообразия. Кроме того, эта свобода не безгранична. Протекающему во времени потоку музыки необходимы опорные точки — в противном случае ему грозит опасность

растечься в неопределенности и не быть воспринятым. Тенденция к разнообразию вызывает как противоположность естественную потребность в единстве, которое достигается путем возвратов, повторов, элементов тождества; на них может опереться мысль (и, следовательно, восприятие), устанавливая общую линию развития. Поэтому, разнообразя ритмический рисунок, композитор создает несколько типовых формул, которые, появляясь время от времени в разных голосах, варьируясь, дают единую логическую цепь преемственности. Эти формулы содержатся в исходных, экспозиционных мелодических репликах. Отсюда два плана ритмического развития, которые можно назвать вариантным и контрастным.

Принципу «свободного» ритма полностью соответствует избранная автором трактовка тональности (речь идет пока о I части). Здесь нет централизованной тональности с постоянными устоями и общей системой тяготений, ибо любая, пусть сколь угодно новаторская, заранее принятая единая система тональности столь же противоречила бы духу свободного музицирования, как и система метра. На смену общей тональной системе приходит индивидуальная высотная организация каждой мелодической реплики. Мелодия в процессе своего интонирования сама творит свою единственную и неповторимую микротональность — так же, как она создает всякий раз новую временную структуру. Однако эта высотная организация весьма далека от традиционной. Прежде всего она не составляет микросистемы с тоникой и другими признаками сформировавшейся ладовой структуры. Есть лишь контуры некоей высотной организации, которая неизбежно возникает благодаря естественному мелодическому движению, образуемому в силу тех или иных особенностей ритма или высотно-интервального рисунка опорные тоны. Нередко главный опорный тон оказывается наверху и в виде «вершины-горизонта» (Л. Мазель) завершает мелодическую реплику. Иногда он находится внизу или в середине, наконец, его и вовсе может не быть, в таком случае устойчивость равномерно распределяется между несколькими тонами. Одним словом, суть в том, что Тищенко мыслит интонационно, а интонационное мышление неотвратимо производит дифференциацию тонов, формируя их — пусть элементарную — иерархию.

В результате высотная организация I части в целом оказывается нестабильной, изменчивой, подвижной, что, казалось бы, ставит перед восприятием известные трудности.

Симфония начинается с двузвучной большесекундовой интонации, перестановки которой рождают тему свободного и естественного дыхания, несмотря на ее, казалось бы, явную «структурность». Суть в ее истоке: что может быть естественнее и первозданнее, чем два сопряженных, соседних, спетых на одном дыхании музыкальных звука? Интонация в ее простейшем проявлении. Тищенко всегда начинает свои композиции с эле-

ментарнейшего самообнаружения музыки и, постепенно «расшатывая» устойчивость первого элемента, растит из него, как из зерна, всю форму. Идея роста пронизывает все его сочинения, определяя конфигурацию целого, обязательность фактурного развития, кульминации и последующего свертывания формы в исходное зерно.

Здесь из двузначной интонации рождается тема. Затем ей противопоставляется другая, третья, причем в их появлении есть своя закономерность, в основе которой лежит сопоставление элементарных видов звукопоследований: 1) перестановка, 2) гаммообразное движение (по звукоряду) и 3) вращательное с ускорением. Но есть в этих образованиях и нечто их объединяющее, притом не по форме, а по содержанию: различным образом интерпретированная интонация зова. Вся эта элементарность производит впечатление полной свободы, импровизационности, непредсказуемости, естественной «пробы звука». Но за внешней простотой и кажущейся случайностью стоит тщательный отбор, тончайший вкус, ювелирная работа слуха.

Указанные три типа звукового движения не исчерпывают всего многообразия мелодической организации I части, но образуют ее тематический остов — надежный ориентир для «узнавания». Из этих нескольких реплик, а также из многочисленных вариантов, отпочкований, «интонационных следствий» сплетается сложная полифоническая вязь основной части симфонии. Они движут и развивают заложенную в ней мысль. Задумчивая мелодика тихих, истончающих вдали «зовов» непринужденно вводит в атмосферу «Meditations».

Драматургия грандиозной по масштабу части не навязана «извне», не является еще одной реализацией возможностей известного стереотипа. Бесспорно, автор создавал ее по сложившемуся у него общему композиционному плану — это элементарное условие подобного творческого процесса. Но столь же несомненно, что этот план возник в соответствии с избранным стилем свободной импровизации и, следовательно, характером материала — его динамических, структурных особенностей. Форма естественно рождается в процессе свободного «мелотворчества». Иными словами, композитор должен постоянно сочетать непринужденность манеры импровизационного «звукотворения», свободу мелодического развертывания с точным драматургическим расчетом и, сохраняя кажущуюся независимость голосов солирующих инструментов, направлять их развитие в нужное русло.

Особенностью I части является отсутствие четко разграниченных разделов композиции, имеющих в любой гомофонной форме. В противоположность ей полифоническая форма всегда противится членению: ее идеал — слитность, непрерывность процесса мышления, текучее единство, логика взаимообусловленности. По отношению к полифонической форме правильнее

говорить не о разделах, а о стадиях развития. В I части их четыре (отмечены соответствующей авторской нумерацией).

Первый этап «Meditations» развивается от спокойной сосредоточенности до высокой напряженности и затем возвращается к начальному состоянию. Соответственно изменяется ткань. Разногласия реплик сменяется трехслойной полифонией, затем репетициями, остигательными фигурами и, наконец, достигает полноритмического восьмигласия, где индивидуализация линий теряет смысл, вследствие чего точная нотация оказывается излишней. Наступает момент кульминационного «хаоса». После внезапного срыва и гневного возгласа трубы напряжение постепенно начинает спадать. Наступает реприза, она представлена лишь первым тематическим тезисом. В целом развитие приобретает новое направление, подготавливая вторую стадию. Уже нет спокойствия начала. Острые, порой взвинченные реплики накаляют эмоциональную атмосферу. Во второй стадии роль «вождя» всего мелодического развития берет на себя разнообразно варьируемая основная восходящая интонация первого тематического тезиса, хотя остальные полностью от участия не отстранены. Цель этой стадии иная. Постепенно и неуклонно изменяется характер музыкальной ткани. Исчезает целостность реплик; они дробятся на отдельные «возгласы», «выкрики», «зовы»; полифоническая фактура с ее целостностью линий сменяется иной: то отрывистой, стаккатной, то аккордовой, то разбросанной по разным голосам; мелодическая логика распадается, и возникает «пуантилистическая» разобщенность, разорванность. Процесс деструкции сопровождается ростом напряжения, ощущением катастрофичности. Перед кульминацией наступает реприза исходного тематического материала, проводящегося канонически в трех голосах. Затем разражается катастрофа. Tutti судорожных аккордовых репетиций переходит в «неконтролируемое» многоголосие, а от него — к алеаторике, поддержанной кластерами фортепиано. Кажется, будто разверзается бездна...

Так, в движении от мелодической целостности к разрушительному, кульминационному взрыву, к катаклизму, в котором распадаются все логические связи, обнаруживаются полярные точки концепции симфонии. Конфликт оказывается не внутри экспозиционного изложения, а между исходными образами и кульминацией — результатом их развития; он не задан как теорема, которую предстоит доказать, а получен в ходе «естественной» эволюции образов, постепенной замены элементов, изменения характера и направления музыкального действия.

В отличие от трагических кульминаций традиционного типа, данная вершина образует целую «зону катастроф», занимающую весь третий раздел. Многочисленные остигательные фигуры замедленно глиссандирующих, словно колеблющихся тремоло создают ощущение «высокой температуры плавления». В этой

раскаленной атмосфере взлетают и исчезают фрагменты первоначального тематизма, обрывки знакомых классических и популярных мелодий. Кажется, будто перед нами предстает мир, разъятый на части, распавшийся на разрозненные элементы, уже никак не связанные друг с другом. Подчеркнуто иррегулярные вступления инструментов, к которым присоединяются баритон и сопрано, время от времени возникающие новые «взрывы» поддерживают атмосферу катаклизма. То тут, то там на фоне тремоло-педалей все чаще появляются в разных регистрах и у разных инструментов элементы главного тематического тезиса. Так, на этом высочайшем кульминационном плато начинается обратный процесс консолидации исходного тематизма. Он собирается в линии из разрозненных интонаций. Но это развитие еще перемежается взрывами. Тремолирующие фигуры доводят напряжение до его последней точки, и тогда наступает резкий спад: следует краткая реприза. Вновь появляются все тематические «персонажи», но в новом, вариантном изложении. Часть завершается истончающим звучанием главной темы — «зовом» валторны.

Действие закончено. Следует резюме — скорбный «Post scriptum» — своего рода авторское послесловие. Не боясь преувеличений, можно смело сказать, что если Третья симфония Тищенко в целом представляет собой одно из интереснейших явлений последних лет, то ее финал принадлежит к лучшим страницам современной симфонической литературы.

Музыка этого эпилога потрясает своей глубокой человеческой скорбью. Здесь соединились плач и молитва. Удивительной чистотой веет от его по-народному песенной диатоничной мелодики. Ни вскрика, ни стола — все просто, строго и сдержанно, как в жанре народного плача. Но сколько настоящей боли за этой внешне неаффектированной манерой «пения»!

Хорошо знающий народную музыку и сам бывавший в фольклорных экспедициях, Тищенко претворил здесь жанр и стиль русских народных плачей. Глубоко народен, по существу, сам принцип «творения мелодии». Она словно «вытягивается» гобоем из одного звука (*c*) и вращается вокруг него в пределах уменьшенной квинты: сначала — только одно *c*, потом сдвиг всего на секунду, далее — окружение *c* и, наконец, заключительный оборот «опевания сверху». Фактически мелодия остается в пределах звучания *c—d*, где *c* — основной устой, а *d* — прилегающий к нему неустой. Все остальное — орнаментация мотива. Подобный тип мелодического мышления несет в себе несомненные народные черты.

С поразительным мастерством варьируются указанные четыре стадии развертывания мотива, комбинируясь в разной последовательности, изменяя направление движения.

Характерны и секундовые модуляционные сдвиги. Это повышение уровня при сохранении сдержанной манеры, вызываю-

щее огромный эмоциональный эффект, ведет свое происхождение от плача¹.

Одиноким гобой долго поет свою печальную песню. Но постепенно к нему присоединяются кларнет, бас-кларнет, флейта, виолончель и т. д. Растет «хор плакальщиц», разрастается полифоническая ткань, но тон отрешенной печали этого тихого рекуписа остается неизменным. Тем любопытнее, что в ходе мелодических вариаций тема плача незаметно превращается в тему I части, и это сближение оказывается органичным и значимым. Так эпилог предстает не только авторским комментарием, но и репризой всего цикла.

И в самом «Post scriptum» есть черты репризности. Все возвращается к первым интонациям, к теме плача, все сосредоточивается и замыкается на ней, как на единой и конечной точке.

Таков в самых общих чертах облик эпилога симфонии.

Как видим, по языку он значительно отличается от I части. Остается импровизационная манера, свобода естественного «творения музыки», но изменяются соотношение голосов, системы ритма и тональности. Перед нами более традиционный случай импровизации — совершающейся в заданных стилизованных условиях. И если в I части мелодия сама создавала свой «закон», то здесь она подчиняется до нее существующему.

Сочетание голосов по-прежнему свободно, но эта свобода в стилевом отношении еще больше приближается к подголосочной полифонии народного склада. Первоисточник полифонической концепции ткани и тут и там один и тот же, но в эпилоге Тищенко придерживается его норм более строго.

Свобода ритма здесь тоже иная. Исчезает изощренная временная индивидуализация длительностей — они становятся более простыми. Разнообразие возникает в иной плоскости — оно происходит от варьирования длительностей звуков в одних и тех же попевах. Этим достигается иррегулярность ритмики, непостоянство временной организации повторяющихся мелодических структур. Одним словом, ритм здесь выступает как средство вариантности, понимаемой в ее народном преломлении. Поэтому метрическая сетка, едва наметившись, сдвигается, возникает новая тенденция к установлению метрических акцентов, но и она не осуществляется. Таким образом, уровень метра и здесь отсутствует, но в I части акцентов не было вовсе, а здесь более сильные и менее сильные доли возникают, но только на «микространствах». Единой же сетки нет. Этот тип преодоления единообразного метра также имеет народно-песенное происхождение.

Наконец, в отличие от I части здесь имеется общая тональность (с-moll). Чем это вызвано? По-видимому, в принципе

¹ Подобный прием имеется в одном из плачей, записанном в Ленинградской области экспедицией Ленинградской консерватории.

Тищенко относится к проблеме высотной организации без предвзятости: хороша любая организация, если она отвечает художественному замыслу.

Возможно, что стремление придать заключительному реквиему черты народного плача заставило обратиться к соответствующим средствам. Но есть, думается, и другая причина. Переход от скользящей и неопределенной высотной организации к недвусмысленно ясной тональности дает сдвиг всего замысла на новую ступень, переход в новое качество, в иную плоскость: там было само объективное действие, пусть и поданное через медитацию, через осмысление возможностей развития объективной реальности. Здесь — авторский комментарий. И переход к определенной тональности подчеркивает суть эпилога как итога, вывода, конечной точки движения.

Любопытно и другое. Оба типа высотной организации в рамках данного замысла не противоречат друг другу и органично объединяются.

Итак, Третья симфония Тищенко — подлинная симфония, несмотря на камерный состав оркестра и резкое нарушение норм симфонического цикла. Вслушиваясь в эту музыку, сопоставляя ее разделы, понимаешь, что основные признаки симфонической концепции, в сущности, здесь сохранены, хотя и трансформированы. I часть — «Meditations» — содержит не только размышление, но и действие, которое, зарождаясь где-то в глубине медитаций, постепенно достигает такой критической точки, на которой разражается катастрофа. Событие совершается, и потому I часть выполняет функцию ведущей части цикла и в то же время остается в сфере медитаций, несмотря на «сюжетный» характер развития. Совмещение события и размышления по поводу него свойственно самой природе музыки, ибо она не может кардинально и решительно разделить то, что является объектом ее созерцания, и само созерцание как отношение к этому предмету. Объект дан в созерцании, а созерцание показано через объект. Вместе с тем функцию медитативного резюме выполняет и последняя, II часть.

Как видим, палицо явное сокращение традиционной концепции Человека: исключены аспекты, связанные с менуэтно-скерцозной частью и финалом. Концепция организуется вокруг одной оппозиции «действие — медитация» при явной тенденции к их взаимопроникновению. Тем не менее, повторяем, это именно симфония. Остается предположить, что в наше время наличие всех аспектов концепции Человека, как об этом уже говорилось во введении, оказывается необязательным. Но одна из оппозиций — «действие — медитация» (событие и его осмысление) — сохраняет свое значение как ядро симфонической концепции. К этому вопросу мы еще вернемся.

Тищенко не одинок в своем обращении к элементарным и естественным формам интонирования. В той или иной форме

оно присутствует во многих произведениях 70-х годов. В этом отношении интересна Четвертая симфония А. Маргусте (1967). В ней сочетаются принципы циклической (четырёхчастной) формы и двойных вариаций. Однако главное в самом обращении с материалом. Уже сам факт использования вариационной формы для создания симфонического цикла весьма симптоматичен: основой структурирования становится вариантный повтор, формирующий музыкальную мысль на всех уровнях — от мотивообразования до архитектоники целого. Этот выбор неслучаен. Тематизм симфонии разворачивается на основе простейших приемов — повторов, вариантов, перестановок, то есть комбинирования и медленного, постепенного, предельно скупого и точно рассчитанного обновления исходных тематических элементов. Композитор ставит себя в строгие ограничительные рамки. Деталь может быть изменена только после того, как исчерпаны все стимулы предыдущего развития. В этом бережливом отношении к своему материалу есть что-то от народного музыкального мышления, да и сама мелодика симфонии обнаруживает, на наш взгляд, черты народного эстонского мелоса, но своеобразно преломленного композитором. С этим вниманием к деталям и элементарным формам «звуковедения» связан и оркестровый облик симфонии — скупая полифоническая ткань, где большое место занимает диалогизирование инструментов.

Четыре части выступают как варианты единой структурной модели. Это как бы одна и та же часть в четырех вариантах. Автор доказывает, что, исходя из одних и тех же элементов и придерживаясь одних и тех же принципов, можно построить не одну единственную и неповторимую композицию, а четыре. Таким образом, обратной стороной идеи постоянства оказывается сама возможность вариативности творческого замысла. Он может существовать не в единственной и неповторимой форме, а в нескольких вариантах. И все они имеют право на существование.

Остается решить вопрос, насколько симфонична данная концепция и можно ли именовать это сочинение Маргусте симфонией, исходя из тех критериев, которые были предложены нами в начале книги?

Перед нами, несомненно, некоторая концепция, но чисто музыкальная, связанная с реализацией особого принципа структурного мышления. Разумеется, за любым имманентно музыкальным явлением можно увидеть сходство с тем или иным внемузыкальным явлением, процессом. И тот процесс, который протекает в Четвертой симфонии Маргусте, имеет аналоги в реальности, ибо связан с такими универсальными категориями, как тождество, контраст, изменение и т. д. Структурный замысел Маргусте сближает его симфонию (как и все вариационные циклы) с любыми процессами, в основе которых лежит

диалектическое единство постоянного и изменяемого, сохранения и развития. Кроме того, ритмопластика этой музыки выводит ее в сферу экстрамузыкального, но специфического, связанного с кинетикой танцевального движения, что в принципе характерно для эстонской симфонической музыки. Однако все это еще не дает оснований считать, что жанровое наименование применено здесь в соответствии с традицией. По-видимому, как и по отношению ко Второй симфонии Пярта и отчасти к Четвертой Гринבלата, здесь следует говорить о другом смысле понятия симфонии, который можно расшифровать примерно следующим образом: 1) музыкальное сочинение, 2) произведение для симфонического оркестра, 3) сочинение для совместной игры многих инструментов, что уже близко первоначальному значению этого слова. Но связь с жанром, который в XIX и XX веках именовался симфонией и семантическим инвариантом которого была универсальная концепция Человека, носит здесь очень отдаленный характер.

Подчеркнем еще раз, что речь идет не о художественных достоинствах музыки, а только о специфике жанра. В этом плане мы можем констатировать, что сходные тенденции могут привести к разным жанровым решениям. Третья симфония Тищенко остается в русле традиционного понимания жанра, а Четвертая Маргусте обнаруживает тенденцию выхода за пределы жанра «большой симфонии», хотя обоих композиторов, столь непохожих друг на друга, сближает стремление работать с элементарными проявлениями интонационного мышления. Все дело в замысле. У Тищенко он выходит в экстрамузыкальную сферу. Музыкальная драматургия организуется таким образом, что вызывает достаточно определенные ассоциации с явлениями современной жизни. В симфонии Маргусте подобные ассоциации имеют более опосредованный характер, ее «интонационная фабула»¹ более обобщена и абстрагирована. Но именно в установлении связей между симфоническим и реальным процессами заключено существо жанра симфонии, как его понимали в послебетховенскую эпоху. Уже само обращение к форме, подобной двойным вариациям, говорит о чисто музыкальном характере замысла. Эта форма порождает своеобразное соревнование материалов в процессе их вариационного развития, то есть элементы концертирования. В самом деле, подчеркивая момент комбинирования, перетасовок, вариантного изменения исходных тематических идей, Маргусте тем самым акцентирует внимание на игре материалов, игре инструментов. Это вполне закономерно: отход от собственно-симфонической драматургии естественно влечет к драматургии концертирования. Смена оркестрового наряда как самостоятельная задача — а здесь дело обстоит именно таким образом

¹ Выражение И. Барсовой.

в силу вариационного типа развития — имеет концертный аспект. То же самое можно сказать о появлении тем в различных темпах, в разной фактуре, в игре сходствами и отличиями и т. п. Разумеется, это еще не концерт, но концертное начало, сама идея концертирования здесь присутствует. Она есть и у Тищенко, но там концертность преодолевается симфоническим развитием, симфония начинается как невинное концертное инструментов, но постепенно превращается в грандиозную катастрофу. Здесь же структурный план во всех частях сохраняется почти без существенных изменений. Концертность, порожаемая сопоставлением варьируемых материалов, остается главенствующим началом.

Сознательный или бессознательный отказ от драматургии симфонического типа, основанной на логике «линейных» причинно-следственных связей, нередко влечет за собой переход в сферу концертного мышления. Концертность, можно сказать, естественная альтернатива симфонизму. В самом деле, симфонизм связан с идеей развития, качественного изменения. Развития и изменения для чего? По-видимому, для того, чтобы создать в конце этого процесса нечто такое, что существенно отличалось бы от исходного пункта. Другими словами, симфоническое развитие устремлено к некоей конечной цели. Эта цель видится автором уже вначале. Он знает, что конечный пункт (хотя бы в пределах сонатной формы) будет существенно иным, нежели начало. Он сознательно идет к этой цели, выстраивая драматургию произведения таким образом, чтобы начальный и конечный пункты были связаны между собой логической цепью последовательных изменений. Этот принцип мышления является музыкальным претворением детерминизма логики причинно-следственных связей, а сама драматургия носит характер *драматургии конечной цели*. В этом симфонизм схож с европейской литературой и особенно с принципами театральной драматургии. Европейская пьеса устремлена к концу — именно там, в последней сцене, произойдет главное событие, будет сказано последнее и самое важное слово. Если этого нет, мы говорим, что пьеса завершилась раньше своего формального конца. Мы знаем и такие симфонии. Их финалы слабы и служат лишь вынужденными довесками к другим частям. Европейская драматургия — это драматургия конечной цели, и одна из задач, которую ставила перед собой симфония XIX века, — моделировать музыкальными средствами свойства драматургии данного типа. Все построение симфонии, начиная с экспозиции сонатного *allegro* — этой завязки симфонической драмы — и кончая последней частью, которая самым характером музыки должна была доказать свою «финальность», — все выстраивалось таким образом, чтобы логично переходить от одной фазы к другой, пока не будет достигнут конечный результат.

Современный композитор моделирует этот процесс иначе, чем композитор XIX века, подчас избегая формы сонатного *allegro* и методов мотивного развития, но сохраняя типологические черты семантической программы жанра. Если же композитор отходит от данного принципа и его внимание уже не занимает конечная цель, то оно обращено на то, что происходит в данный момент, а значит, на самоё игру, исполнение, звучание, средство. И тогда перед нами один из вариантов *концертности*.

В современной симфонии поиски альтернативы традиционному симфонизму нередко уводили композиторов в сторону концертности. В итоге это вело к синтезу симфонии с концертом, к камернизации жанра. Но были произведения, в которых концертность сочеталась с большим оркестром и крупной формой. В их числе — Пятая симфония Я. Ряэса (1966).

Уже тот факт, что Ряэс включает в состав симфонического оркестра джазовую группу, предоставляет ей самостоятельную партию, указывает на концертную, «игровую» ориентацию произведения. Участие джазовых инструментов, важная роль джазового ритма подразумевают определенный характер восприятия музыки, в котором внимание направлено на само звучание, тип звукоизвлечения, на бессознательное кинестетическое переживание ритма. Все это целиком связано с концепцией произведения, представляющего собой, в сущности, концерт для оркестра большого состава.

В творчестве Ряэса большую роль всегда играл ритм. Видимо, вообще тяготение к четким, энергичным ритмам, протяженным звукопространствам, заполненным ритмическими *ostinati*, — национальная черта эстонской музыки. Для Ряэса *ostinato* всегда было очень характерно, а порой композитор и злоупотреблял им. В Пятой симфонии *ostinato* играет важную роль, но не подавляет иные виды ритмической организации, как было в Четвертой. Это связано с интересом к ритмическому разнообразию, а последнее вызвано концепцией произведения, основанной на идее концертирования. Как и Маргусте, Ряэс исходит из нескольких относительно простых тематических идей: 1) короткие темки джазового типа; 2) оstinатные фигуры *tutti*, либо чередующиеся с сольными в различных, постоянно меняющихся соотношениях, либо образующие широкие пласты движения; 3) протяженные квазимелодические фразы-линии, выполняющие функции педалей; 4) джазовый ритм-*ostinato*, исполняемый обычно на *tamburo* и *cymbal*, поддержанных целой группой ударных инструментов (*legno*, *tam-tam*, *silofono* и др.), и противопоставляемый оstinатной фактуре струнных и дерева. Этот тематический набор в принципе остается неизменным на протяжении всей симфонии, если не считать фуги на серийной теме в IV части. С характером тематизма связаны и способы обращения с ним. Это повтор, ва-

риант, контрастные сопоставления, диалоги, рекомбинации и т. п. Материалы «концертируют», соревнуясь друг с другом. Таким образом, симфония монотематична, что, естественно, сказывается на ее конструкции, отличающейся чертами концентрического строения. I, III и V быстрые части составляют единый пласт и воспринимаются как этапы одного и того же действия, которое возобновляется всякий раз после того, как его прерывают. Разумеется, полной идентичности между ними нет; действие обновляется на ином уровне, вследствие чего материалы подвергаются вариантному развитию.

Второй пласт составляют две медленные части — II и IV. По сути, они остаются в рамках заданных тематических условий, хотя смена темпа создает атмосферу паузы, отдыха, переход к другой драматургической «ситуации».

Между частями нет отношений, свойственных симфоническому циклу, отсутствует характерная для него система оппозиций. Быстрые части не являются воплощением действия, а медленные — стадий медитации. Это просто разные типы игры, музицирования в различных темпах. Они естественно чередуются, уступая друг другу место и возобновляясь, и составляют вместе единый акт исполнения музыки.

Тонус симфонии активный, музыка пронизана напористым пульсом ритмического становления. Ритм в сочетании с тембровыми сопоставлениями — основной фактор формообразования. В этом ощущаются смешанные влияния Стравинского и культуры джаза. Сам принцип «концертирования» материалов, имеющий самодовлеющую конструктивную ценность в строительстве формы, идет от автора «Истории солдата» и «Байки», хотя преломляется по-своему, в менее изощренных приемах мотивно-ритмической работы.

Форма складывается из сопоставления коротких сольных тематических реплик и туттийных эпизодов, основанных на остинатной ритмической формуле. Они чередуются как реплики непрерывного диалога, то сжимаясь, то разрастаясь, и в этих сжатиях и расширениях — дыхание концертной, по сути, формы. Сочетания разных элементов ткани разнообразны, но, как правило, ограничены пределами двух, максимум трех оркестровых пластов. Комбинации могут быть следующими:

тематизм и *ostinato*,

тематизм и педаль,

ритм джаза и тематизм,

ритм джаза и педаль,

ритм джаза, педаль и тематизм,

ostinato и педаль,

тематизм, ритм джаза и *ostinato* и т. п.

Эти сочетания могут быть как разновременными, так и одновременными, причем само чередование разновременности и одновременности тоже выступает в качестве формообразующего

фактора. При этом число тактов солирующих и туттийных эпизодов постоянно меняется. Оно иррегулярно и диктуется скорее интуитивным ощущением комплементарности, нежели рациональным принципом. Иррегулярность тематизма проявляется и в сдвигах относительно тактовой черты, и в нарушениях метрической сетки, и в возникновении ритмических акцентов. Но иррегулярности противостоит регулярность, которая чаще реализуется в остинатных *tutti* и тем самым компенсирует ритмическую неустойчивость.

Сказанное выше относится к языку всей симфонии, хотя, разумеется, не исчерпывает разнообразия приемов письма. Это только основные принципы.

Небезынтересны способы организации крупной формы. Пятая симфония Ряэтса с особой отчетливостью представляет одно из направлений поисков внесонатной организации материала. Уже в рассмотренных произведениях мы замечали, что сонатность, основанная, как известно, на принципе динамического сопряжения, начинает преодолеваться тем, что можно было бы назвать принципом многообразности. Иногда это проявляется в смягчении контраста между главной и побочной партиями, их сближении, нивелировании граней между разделами формы, единстве ее фактурного решения и т. п. Но в ряде случаев форма строится без оглядки на сонатные отношения. Многообразие организует форму на основе периодического возврата к главной мысли. Ее повтор выполняет функции напоминания. Главная мысль выступает как точка отсчета, и возврат к ней оказывается необходимым для того, чтобы развитие не теряло единства и связи.

Принцип доминирования одной тематической идеи лежит в основе строения цикла Пятой симфонии Ряэтса и определяет, в частности, структуру I части. Главная мысль варьируется, оттеняется другими, но при этом всюду, даже при длительных «отступлениях», сохраняет свое лидирующее положение. Сжатая и целеустремленная, она придает всей части активный характер. Ей противопоставлены более протяженные реплики кларнета, вслед за которыми включается остинатный пласт струнных. Так намечаются основные «персонажи» музыкального действия, которое в силу специфичности ритмических структур напоминает хореографическое. «Персонажи» диалогизируют, обмениваются «репликами» по к концу части мозаика сопоставлений сменяется монолитными туттийными пластами.

Во II части (*Andantino*) сохраняется тот же характер материалов, их соотношений и те же принципы развертывания формы, хотя действие замедлилось и в музыке появилось что-то от экзотического танца. Фактура подчеркнуто гомофонична, а остинатные ритмы обнаруживают танцевальное происхождение. Усиливается роль протяженно-мелодических линий, генетически связанных с «побочной темой» I части. На кульминации

(как и там) вновь все линии предстают собранными в один мощный туттийный «кулак», после чего начинается реприза (имеющая черты зеркального строения).

Третья часть — лаконичное и стремительное скерцо, основанное на вариантах прежнего тематизма и тех же принципах развития, но с большим удельным весом туттийно-остинатных эпизодов.

Второе *Andantino* начинается с полифонического эпизода — фугетты деревянных на 12-тоновой теме, восходящей к лирической «побочной» из I части. Вскоре, однако, вновь включаются излюбленные Ряэсом *ostinati*, и полифоническая фактура возвращается только в конце, образуя рамку с началом.

Финал — наиболее динамичная часть цикла. Здесь продолжается вариантное развитие исходного материала. При этом туттийно-остинатные пласты приобретают гегемонию, завершая симфонию мощно и энергично.

Таким образом, в Пятой симфонии Ряэса сделан акцент не на цель, к которой в условиях симфонической драматургии устремлено развитие, а на средства, которые звучат в каждый данный момент. Музыкальное действие разворачивается как игра материалов, их повторов, сопоставлений и вариантов, игра ритмов, придающая музыке хореографический оттенок¹. Важно не то, что будет достигнуто в конце композиции, а то, что звучит в данный момент, как разворачивается игра на инструментах. Вот почему столь сильно в этом произведении концертное начало. Это наиболее яркий пример эволюции симфонии в сторону оркестрового концерта.

Если в Пятой симфонии Ряэс стремился построить многочастное целое, на основе главным образом повтора и варианта, то в Шестой (1967) он избирает прямо противоположный принцип — принцип множественного контраста, сводя повтор к минимуму. Пятая и Шестая симфонии воспринимаются как антиподы, и если верно, что противоположности сходятся, то это в полной мере относится к данным двум сочинениям. Хотя в Шестой главенствует не повтор, а контраст, ей также присуще концертное начало, но теперь уже реализуемое с помощью непрерывных противопоставлений. Если в Пятой Ряэс испытывал возможности сходства, то в Шестой он ставит другой эксперимент, пытаясь найти логику формы в непрерывной смене видов фактуры. Конечно, повтор не может быть полностью исключен из музыкального развития, но важно, что преобладает, на чем делается акцент. Уменьшение роли повтора делает необходимым выбор параметра, по которому проводится контрастное сопоставление. Это означает, что по каким-то иным параметрам сходство пусть скрыто, но все же может быть

¹ Пятая симфония могла бы стать основой интересного и красочного балета.

сохранено. Скорее всего, такое подспудное сходство — естественное следствие выделения контрастирующих элементов. Включение все нового и нового материала ведет к дробной форме. Она складывается из микрокадров, каждый из которых не только не вытекает из предыдущего, но отрицает его, противостоит ему как нечто противоположное, как некая «другая сущность».

И тут оказывается, что мыслимых пределов для контраста нет, что возможности сопоставления разного неисчерпаемы и единственным критерием «правильности» найденного контраста может быть только интуиция композитора. Отказ (конечно, неполный) от повтора открывает путь для того, что можно было бы назвать множественным контрастом. Сложность, однако, заключается в том, что в данном случае включение нового материала требует учета не только его отношений с соседними или ближайшими к нему, но и возникающих далеких связей. При этом оказывается возможным и повтор отдельных материалов, но он выступает здесь не как условие контраста (что имело место в традиционной форме), а, наоборот, как порождение контраста в результате сложившейся ситуации, при которой возврат того или иного материала оказывается желательным для установления «прочных» связей.

Как и предшествующие, Шестая симфония свидетельствует о том, что моторные импульсы по-прежнему имеют над композитором большую власть. Симфония начинается группой ударных, исполняющих нечто вроде экзотического танца. Он резко обрывается, и его сменяет длительно звучащая вертикаль струнных. Полярность этих двух кадров очевидна: дробности дискретных структур противостоит монолитная звуковая масса. Затем снова короткие фигуры, но уже у всего оркестра — своего рода «кластерная фигурация», после чего следует полифонический эпизод, потом аккорды дерева, струнных, меди, новый вид «кластерной фигурации», остинатные фигуры, эпизод кантилены и многое другое. Нет смысла перечислять все виды контрастной фактуры, которые появляются по ходу развертывания части, — их около двадцати. И только в конце возникают некоторые возвраты, без которых форма все же не могла бы состояться.

На тех же принципах строятся и две последующие части — *Andantino* и финальное *Allegro* — с той только разницей, что в финале повторов больше и его главная моторно-танцевальная тема выполняет роль рефрена, хотя черты рондообразности здесь весьма относительны.

Что же ограничивает развитие музыкальной формы? Единственным вполне осознаваемым критерием оказывается здесь время. Форма, основанная на принципе множественного контраста, не может быть слишком пространной; переизбыток контраста вызовет «монотонию разнообразия», восприятие, лишен-

ное привычных опор в виде повторов, потеряет ведущую нить в хаосе наплывающих один за другим новых материалов. Все, на что композитор в состоянии здесь рассчитывать, — это то, что интуиция слушателя, улавливающая закономерность контрастов, окажется достаточно развитой. Со своей стороны он должен позаботиться о том, чтобы не перегрузить «канал связи» непрерывно обновляемой информацией, не превысить его «емкость», то есть не выйти за пределы интуитивно ощущаемых порогов восприятия. Вот почему время ставит предел разрыву формы, и вот отчего части симфонии сравнительно невелики, что приближает все произведение к камерной симфонии, несмотря на полный состав оркестра.

Было бы грубой вульгаризацией пытаться «пересказать» содержание этого сочинения. Здесь раскрывается мир тонких эмоций, ощущений, импульсов, не передаваемых на языке слов. Каждый контраст — это образ. Ряэтс вообще мыслит очень конкретно. Плоть его музыки — земная, осязаемая, мускулистая. В ней бьет ключом энергия и сила, чувствуются яркий темперамент, воля, мужественность. Его музыке присуща порой своего рода императивность высказывания и вместе с тем лиричность, тонкий артистизм.

Удается ли Ряэтсу, основываясь на принципе множественного контраста или, во всяком случае, на преобладании контрастирования, построить симфоническую концепцию? Бесспорно, Шестая симфония сохраняет черты традиционного симфонического цикла, важнейшие жанровые признаки частей. Так, I часть, где непрерывное контрастирование выражено особенно ярко, призвана выполнить функции сонатного *allegro*, а сам «синтаксис контраста» — заменить мотивное развитие. Поэтому I часть полна «сдвигов в выражении», ей присущ необходимый аспект действия. II часть сохраняет черты медитации, а в финале «прорываются» танцевальные ритмы. Таким образом, испытывая принцип множественного контраста, Ряэтс находит сочетание концертности с общей структурой симфонического цикла.

Мы рассмотрели несколько симфоний, весьма сильно отличающихся друг от друга, но объединенных одной общей тенденцией — поисками простых и естественных оснований для построения крупной формы, причем сама эта тенденция также реализуется в них по-разному. Тищенко ведет свой поиск в сфере импровизационных форм интонирования, как бы растит всю форму из одного элементарного интонационного зерна. Маргусте варьирует простейшие мелодические обороты народного склада, а Ряэтс экспериментирует с принципами повтора и контраста, стремясь «выжать» из них все, что они могут дать для построения формы. В сущности, с этой тенденцией мы встречались уже в предыдущем очерке, анализируя Вторую симфонию Б. Чай-

ковского. И там развертывание формы начиналось с изложения мельчайших, «не собранных» в целостную тему элементов. Как видим, указанная тенденция непосредственно связана с трактовкой тематизма как исходного пункта в развертывании формы. Приведенные примеры показывают большое разнообразие в подходе к проблеме тематизма. Тематизм здесь выступает как понятие, обозначающее подчас не законченную, сформировавшуюся тему, а либо комплекс разных рассредоточенных исходных микроэлементов, которые будут участвовать в развертывании формы, либо особый вид материала, в процессе изложения которого происходит становление, формирование исходных тематических постулатов.

Здесь следует обратить внимание на одну особенность подобной трактовки тематизма. В традиционной музыкальной форме тематизм выступал как результат уже происшедшего и оставшегося за рамками произведения творческого процесса. Если представить себе творческий процесс в виде прямой, то ее первый отрезок, соответствующий стадии создания тематизма, остается нам неизвестным, мы знакомимся с его готовыми продуктами — темами. Развертывание же формы во времени в принципе параллельно времени творческого процесса, хотя и то и другое, конечно, не совпадает ни по своим хронометрическим, ни по структурным характеристикам. Мы можем утверждать, что все происходящее в тексте музыкального произведения отражает по крайней мере ход мысли композитора, результаты поисков ее воплощения, то есть до известной степени сам творческий процесс. Так, например, разработка, даже если она появилась после нескольких отвергнутых вариантов, объективно фиксирует процесс работы над этим разделом и главную цель композитора — поиски путей к репризе. Пусть эта цель была достигнута не без некоторых трудностей, но в своем движении от исходных тематических импульсов разработка структурно закрепляет ход мысли композитора и с этой точки зрения отражает творческий процесс.

Этого нельзя сказать о темах, звучащих в начале произведения (допустим сонатного *allegro*). Они предстают перед нами уже готовыми, хотя их появлению предшествует определенная стадия работы. Следовательно, музыкальная форма как целое представляет собой сочетание готового результата и процесса становления. В этой двойственности — специфика сонатной формы.

Концепция крупной формы, где тематизм не дается в виде готового постулата, но формируется «на глазах», представляет собой попытку снять эту двойственность и ввести творческий процесс создания тематизма в границы музыкального произведения. Зарождение этой концепции выходит далеко за рамки XX века: впервые продемонстрировал такую возможность, как известно, Бетховен в Девятой симфонии. В том-то и состо-

яла новизна начала Девятой, что композитор как бы вводил слушателя в свою творческую лабораторию, показывая, как формируется его главная тематическая идея. Разумеется, этот прием преследует определенную, хорошо известную художественную цель, но объективно перед нами путь формирования темы из некоей аморфной звуковой среды. Точно так же Шостакович в экспозициях Пятой и Восьмой симфоний показывает процесс становления тематизма главных партий как процесс размышления. Поэтому в обеих симфониях можно говорить о главных партиях, но нельзя указать на темы главных партий как на сформировавшиеся явления.

Авторы рассмотренных симфоний идут по этому же пути, но еще дальше, ликвидируя оппозицию «тематизм — не-тематизм (развитие)» и, следовательно, барьер между экспозицией и разработкой. У Б. Чайковского грань, отделяющая эти разделы сонатной формы, весьма условна, а Тищенко вообще отказывается от сонатной формы, реализуя идею роста целого через сквозное развитие — трансформацию исходных интонационных зерен. По разным причинам эти грани отсутствуют (в явном виде) и у Маргусте и у Рягтса.

Таким образом, поиски простейших импульсов для построения крупной формы связаны с пересмотром ее соотношения с творческим процессом и стремлением зафиксировать в структуре целого все его этапы, начиная с появления первой интонации — этого первого проявления музицирования, момента рождения музыки. Конечно, было бы наивным полагать, что таково именно реальное соотношение готового текста с процессом его создания. И сам прием, и отбор первых, исходных интонационных импульсов совершился, разумеется, прежде, чем была записана первая нота. Структурное включение в форму подготовительного этапа формирования тематизма имеет, бесспорно, определенную художественную цель, близкую той, которая заставляет режиссеров включать в сценическое действие смену декораций, подчеркивая условность театрального мира. Традиционная концепция музыкальной формы зиждилась на тематизме как ее безусловных исходных данных. Новая же указывает, что сам тематизм есть условие, вырабатываемое внутри искусства.

В рассмотренных произведениях простота и естественность исходных тематических идей понимается в чисто структурном плане. Поиски этих качеств тематизма не опосредованы какими-либо стилевыми моделями, которые в принципе весьма характерны для музыки XX века. Наряду с этим имеет место и обращение к моделям.

Что можно противопоставить переусложненности современной музыки? Конечно же, простоту наиболее древних пластов профессиональной или народной. Причем и та и другая фак-

тически уравниваются как источники, образцы естественного интонирования. Обращение к наиболее древним пластам народной музыки не рассматривается как фольклоризм, как «новая фольклорная волна». Народная музыка играет здесь такую же роль, как в других случаях музыка средних веков или Возрождения. В свою очередь, музыка этих эпох расценивается в качестве одного из далеких этапов общеевропейской традиции, которая принадлежит всем народам Европы и входит поэтому в качестве органичной части в каждую национальную музыкальную культуру. Сегодня, когда мы все шире знакомимся, к примеру, с музыкой чешского или польского Ренессанса, единство судеб европейской музыкальной культуры становится особенно ясным. Поэтому каждый стиль интересен прежде всего тем, что он может дать для возрождения естественных форм интонирования, для возвращения к забытым истокам нормального звукоизвлечения, сознательно противопоставляемого крайностям авангарда. И здесь могут быть полезными и григорианский хорал, и полифония строгого стиля, и древний фольклор, и рок-музыка. Все дело в подходе, в интерпретации. При этом, как правило, моделями естественного интонирования становятся жанры и стили вокальной музыки. Речь идет не о соединении слова и музыки, но о вокальности как способе интонирования, обращения со звуком. Вокальная музыка избирается как источник композиционных идей и принципов развертывания, но ее влияние, разумеется, не ограничивается только формой и техникой письма. Обычно образец воздействует и эстетически, во многом определяя стилевой облик музыкального произведения. Это хорошо видно на примере Третьей симфонии А. Пярта (1971).

В Третьей симфонии Пярт совершил новый резкий стилевой поворот. Он оставил всю область современных выразительных средств, включая додекафонию, контролируемую алеаторику, сонористику и коллаж, и обратился к интонационному, ладовому (модальному) мышлению, к мелодике (монодии), к полифонии, к хоральности, к терцовому складу аккорда, к традиционной ритмической организации. Фактурно-стилевой моделью становится хоровое пение в оправе органного прелюдирования (партии органа в партитуре нет, его звучность имитируется инструментами симфонического оркестра). Обращение Пярта к старинной хоровой музыке как к модели вполне естественно. Известно, сколь сильны в Эстонии традиции хорового пения, корни которых уходят как в толщу народного песенного искусства, так и в музыкальную культуру протестантизма. При этом Пярт не стремится к стилизации. Сквозь внешние черты избранного стиля отчетливо слышен голос современности. Третья симфония — драматическое повествование, в котором возвышенность мысли сочетается с напряженностью чувства, обобщенность и объективность — с остротой переживания.

В этом опусе Пярту удастся создать симфонию в подлинном значении этого слова, хотя ни методом развертывания мысли, ни структурой целого она не напоминает традиционный цикл. Как и в предыдущих сочинениях, здесь все неповторимо и уникально, все создано только для данного конкретного замысла и потому непригодно для какого-либо иного. Тенденция индивидуализации формы проявляет себя достаточно определенно.

В симфонии три части, но это членение условно. Правильнее делить ее на стадии, и в таком случае надо говорить о пяти разделах и пяти соответствующих кульминациях. Роль кульминаций здесь особенно велика, и это станет ясно из дальнейшего изложения.

Симфония отличается поразительным стилевым единством, внутренней строгой организованностью и дисциплиной мышления. От начала до конца она выдержана в стиле «строгой готики» и в этом смысле глубоко национальна. Именно в силу отчетливых готических ассоциаций ее хотелось бы назвать «Таллинской». Кажется, будто эта серьезная, аскетичная и сосредоточенная музыка незримыми нитями связана с архитектурным обликом старого Таллина, с его остроконечными крышами, узенькими улочками, стрельчатыми окнами соборов, серыми стенами домов пятисотлетней давности, древними башнями Вышгорода, со всей старательно восстанавливаемой сейчас утварью средневекового города. Так или иначе, но музыка симфонии уносит воображение в глубь веков, ко временам григорианского хорала, органума, нидерландской полифонии...

Многообразны стилевые истоки этого глубокого и умного сочинения. Поэтому стилевой облик симфонии сложен, синтетичен, он складывается из целого комплекса определяющих факторов. Назовем только несколько главных. Это суровая хоральная монодия, полифонический склад письма, модальность, неустановившаяся интервальная структура вертикали, кварто-квинтовые комплексы, архаические неподготовленные кадансы. Это хоровые приемы изложения, перенесенные в оркестровую фактуру; переклички групп, напоминающие антифоны, диалоги хоровых партий; переходы от звучания одной партии к хоровым *tutti*. Это тяготение к чистым, оголенным тембрам. Это трудные восхождения к кульминациям. Это, наконец, свободное от предказанных схем драматургическое развертывание целого, близкое, скорее, старинным хоровым многочастным композициям, нежели инструментальным циклам XIX века.

Тематическую основу симфонии составляют две хоральные мелодии. Они проходят через все произведение (остальной тематизм имеет «местное» значение).

«Оголенное» суровое звучание кларнета и гобоя, асимметрия «речевых фраз», упорное вращение вокруг центрального тона, архаический каданс с повышенными VI и VII ступенями

и «пустыми» квартой и квинтой — все придает хоральной мелодии черты аскетизма. Существенна роль кадансов. Они выполняют различную семантическую функцию. Отмеченный ранее каданс вызывает в памяти образы суровой готики, а следующий за ним, изложенный четырехголосно и основанный на терцовой гармонии, кажется, пришел в партитуру из более поздних эпох. Он мягче, лиричнее, что подчеркнуто оркестровкой (струнные с фортепиано). Противопоставление кадансов имеет смысловую функцию. В контрасте властности и мягкой человечности заключена основная образная антитеза симфонии.

Вторая хоральная тема (ее возглашает труба, прорезая ткань «органных» фигураций) еще более императивна. Она звучит как властный призыв, как повеление, которому необходимо беспрекословно подчиниться. Подобно *cantus firmus* тема второго хора становится стержнем полифонического движения в крайних голосах, но основной его носитель — та же «органная» фигурация. Развитие связано с разрастанием ткани, постепенно захватывающей весь диапазон оркестра. В развитии заметно влияние «хорового мышления» (антифоны, переключки, игра регистрами и т. п.). Изложение раздела обычно начинается одно- или двухголосно. Затем ткань постепенно разрастается, становится многослойной, однако, как правило, остается в пределах четырех-, пятиголосия. При этом каждый слой резко индивидуализирован. Это не имитационная полифония, где голоса хотя и равноправны, но однотипны по ритмоинтонационному движению, а, скорее, контрастная, основанная на противопоставлении независимых друг от друга линий. Кажется, два или несколько «хоров» участвуют в исполнении, и от этого музыка обретает черты многоплановости. Вертикали используются, главным образом, для резюмирующих лейт-кадансов, возникающих чаще на кульминациях как «сгустки смысла», как формулировки главной императивной мысли. Большую роль в развитии играет «органная» фигурация, подстегивающая движение и ведущая его к драматическим вершинам. Постепенный рост напряжения с достижением кульминации — вот та структура, которая, по-разному варьируясь, оформляет все разделы симфонии. Неуклонный и тяжкий подъем, словно на Голгофу, накаляет эмоциональную атмосферу симфонии до подлинного трагизма. При этом в музыке всюду сохраняется тон объективного повествования, обобщенность высокого, эпического уровня. Здесь нет традиционного деления на части с присущими им жанрово-семантическими амплуа, нет деления на действие и медитацию. Мысль становится действием, а действие осмыслено, они слиты воедино.

Кульминации, эти драматургические центры цикла, различны по решению и смысловому наполнению. Две первые создают нарастающее ощущение близости катастрофы. Третья представляется самой катастрофой...

После темпераментного всплеска «органных» юбилейный наступает прозрачная тишина. В хрустальном звучании челюсты появляется хоральная тема. Теперь она звучит как далекое прекрасное видение. Челеста передает эстафету высоким скрипкам. Там тема расслаивается, проходит в четырехголосном нормативном изложении и затем удаляется в высочайшие регистры. И вдруг тишина взрывается торжественно-трагическими аккордами. Двенадцать раз быют литавры, постепенно переходя к яростному тремоло на *fortissimo*. Кажется, будто то, что надвигалось, наконец свершилось...

Наступает стадия финальных медитаций. Мягко, лирично и проникновенно звучит начинающий III часть четырехголосный, почти «баховский» хорал струнных. Ему сразу отвечает дерево. В возвышенно созерцательном тоне развивается «беседа»-антифон двух «хоров». Как напоминание о свершившемся слышатся отголоски тремоло литавр. Простота и безыскусственность звучания подчеркивают чистоту и прозрачность образа. На этот раз и кульминация оказывается «тихой», и резюмирующие лейткдансы звучат мягко и печально. Начинается последний II, пожалуй, самый сложный раздел симфонии. Его начало намеренно затянато. Варианты лейткданса сцепляются в монодическую линию глубоких басов. Из этих кадансовых формул рождается новый вариант хоральной темы, которая медленно и постепенно подымается из нижних регистров в верхние, переходя от контрабасов и виолончелей к валторнам, затем фаготам, тромбонам, пока у альтов не появляются фигурационные фразки. Теперь развитие быстро динамизируется, а ткань насыщается активным движением голосов. Намечается сразу несколько индивидуализированных линий. Одновременно продолжают звучать антифонные сопоставления. Поочередно звучат реплики разных частей «хора». Наконец, достигается кульминация. Резкий срыв — и возвращается второй вариант хорала. Финал вступает в завершающую и синтезирующую по своему смыслу фазу. Постепенно движение замирает. Симфония завершается последней «ударной» репликой лейткданса.

Стремление по-новому осмыслить национальные традиции, найти точки их соприкосновения с мироощущением современного человека — явление характерное для нашего времени. Еще раз подтверждается правильность мысли о том, что духовные ценности, накопленные народом и принявшие вид традиций, устоев, не устаревают — может устареть только их интерпретация. Поэтому возрождение традиций в той или иной форме способно и сегодня стать источником обновления искусства, внести в него свежую струю, дать новый стимул его развитию. Примечательно, что это ведет к важным последствиям: возрождению мелодического начала, ладовой организации, тонального

мышления, а вместе с ними — и тех аспектов содержания, которые генетически связаны с данным кругом средств. Важно подчеркнуть, что в настоящих условиях это именно возрождение, а не дань традиционной концепции музыкального искусства. Восстановление утраченных вместе с тональностью и ладом возможностей происходит на новой основе. Это не повторение пройденного, а осознание того, что сами принципы, лежащие в основе той или иной исторически сложившейся, а не изобретенной звуковысотной системы, таят новые, еще не исчерпанные ресурсы выразительности, особенно если избираются системы, не участвовавшие в эволюции музыкального мышления XVIII—XIX веков и относящиеся к более древним пластам национальной или общеевропейской культуры. Вот почему обращение к ним всегда носит характер, во-первых, творческого исследования возможностей, а во-вторых, активной ассимиляции. Это не бегство в глубь веков, а, напротив, стремление приблизить их к себе, включить в современность как один из ее аспектов, как элемент культуры, без которого она была бы беднее. Древнее соединяется с современным, второе находит в первом источник своего обновления, стимул к развитию. Причем это не механическое соединение, а поиск индивидуальной, годной только для данного произведения стилиевой концепции, целиком вытекающей из избранной системы, но не чуждающейся и сегодняшних достижений композиторской техники. Одним словом, это почти всегда — интерпретация древнего с позиций современного мышления.

~~В этом смысле показательны некоторые работы армянских композиторов.~~ Интерес к древнейшим пластам национальной музыкальной культуры возник в Армении не сегодня. Он связан с именем Комитаса, с исследованиями ладовой структуры армянской песни, но особенно он усилился в последнее время благодаря работам по расшифровке древнейших образцов культовой музыки, хранящихся в богатейших архивах Матенадарана. Когда современные музыканты обращаются к истокам национальной культуры, это означает ее развитие вглубь. Такой процесс происходит сейчас в армянской музыке. Подлинные народные напевы древнего происхождения все чаще служат тематической основой симфонических произведений. Однако дело не ограничивается цитированием народных песен или старинных культовых напевов — подобный метод характерен для младенческого возраста национальной профессиональной культуры. Из цитируемого или имитируемого напева «выводится» система звуковысотной или ритмической организации, тип фактуры, особенности формы, короче — стиль произведения. В этом убеждает Первая симфония Л. Аствацатряна (1970).

В основу Первой симфонии положена записанная Комитасом армянская средневековая мелодия «Мокац Мирза». Мелодия эта становится объектом сознательного, можно сказать,

научного изучения со стороны композитора, а найденные им закономерности в ее ладовом, интонационно-ритмическом строении, в соотношении ее структурных единиц становятся теми элементами, из которых он конструирует языковую систему, содержащую все необходимые компоненты для построения музыкального текста. На основе этой системы и создана симфония. Заметим, что подобное, вполне сознательное и даже исследовательское отношение к источнику своего музыкального языка вполне соответствует рационалистическому духу искусства XX века. Еще раз вспомним в связи с этим Бартока, а также рассмотренную в первом очерке Четвертую симфонию Ю. Юзефюнаса. Подобное отношение к народной музыке вводит новые элементы в сам творческий процесс композитора. В нем появляется новая стадия — исследовательская и конструирующая. В этом — одна из особенностей творческого метода многих композиторов XX века в целом: творческому акту предшествует фаза сознательного построения языковой системы. Автор будущих произведений создает музыкальный язык, на котором будет писать. Такая позиция в корне отличается от традиционной, для которой характерно следование уже сложившемуся в данном обществе языку и его частичное, связанное со своеобразием личности композитора обновление. В нашем столетии индивидуализация перешла из ведения творческой интуиции в ведение рационального конструирования, что, казалось, надежно обеспечивает стилевую независимость и чистоту будущих произведений, ограждая их от внедрения «чуждых» элементов, а кроме того — и это главное, — создает прочную языковую базу творческой деятельности.

Одно из проявлений этой тенденции (охватывающей ныне композиторов разных регионов) вызвано обращением к фольклору как к источнику индивидуализированной языковой системы. Метод сознательного анализа противостоит романтическому, связанному с формированием в XIX веке национальных школ и основанному преимущественно на интуитивном постижении закономерностей народно-песенного искусства путем воспитания слуховой памяти. И в том и в другом методе есть свои преимущества и свои недостатки, рассматривать которые здесь не представляется возможным. Заметим лишь, что сознательный аналитический подход оставляет место для интуиции в самом процессе сочинения музыки.

Аствацатрян пошел именно по этому пути, применив к народному напеву современные методы анализа. Но предоставим слово самому автору¹: «1. Наряду с общеизвестными и в композиторской практике весьма распространенными формами ис-

¹ Ниже цитируются разъяснения, любезно предоставленные нам композитором. Авторский комментарий — явление достаточно редкое и ценное, чтобы им не воспользоваться.

пользования национального музыкального фольклора, его материала, элементов, выразительных средств и т. п. — о чем я сейчас распространяться не буду, — возможен также иной подход к вечным ценностям народного творчества, который я называю аналитическим. Суть его заключается в том, что композитор сперва осуществляет структурный анализ одной или нескольких народных мелодий, результаты которого — после соответствующей классификации и селекции — становятся решающим фактором как в формулировке композиционного замысла, так и в конструировании формы и в выборе выразительных средств музыкального сочинения. (Напомню, что структурный анализ музыкального произведения, базирующийся на структурно-лингвистических методах, принципиально отличается от традиционного и поэтому результаты такого анализа будут иные и с формальной и с содержательной стороны.)

1.1 В результате анализа композиторский замысел может быть осуществлен либо на семантическом (художественно-образном), либо на структурном (формально-конструктивном) уровне. Лично я в работе над Первой симфонией придерживался второго направления; семантический уровень, как и идейно-философское содержание произведения, был результатом авторского замысла. На основе аналитического подхода к народной музыке была написана моя Первая симфония, о которой речь ниже; подобным образом я работаю и над своей Второй симфонией.

2. Аналитический подход композитора к народному творчеству неслучаен и не вызван поисками чего-то оригинального. Дело в том, что народные мелодии в результате многовековой шлифовки народным гением содержат в своей структуре и архитектонике чрезвычайно интересные явления, выраженные предельно лаконично и утонченными средствами. Задача композитора — не только найти и понять эти явления, но также уметь воспользоваться ими для передачи собственного замысла на языке современности. В этом и кроется диалектическая антиномия между вечно живой архаичностью и уходящей своей преемственностью в глубину веков современностью...

3. В Армении до наших дней сохранились образцы древних эпических произведений, так называемых тагов, среди которых выделяется историческая баллада «Мокац Мирза» о герое армянского средневековья. Мелодия этого тага, напетая самим Комитасом, состоит из трех больших построений, каждое из которых делится в свою очередь на три сегмента.

3.1. Первые три сегмента тага построены по принципу мелодического развития исходного интонационного ядра, суть которого (развития) заключается в том, что третий сегмент объединяет в себе интонационный материал первых двух, взаимно дополняющих друг друга сегментов. Эта особенность развития исходной мысли легла в основу архитектоники всей симфонии,

III часть которой — с точки зрения формы и структуры — является синтезом первых двух частей. Это во-первых.

3.2. Во-вторых, главная тема I части симфонии вытекает из мелодического нуклеуса (мелодической формулы) первого сегмента напева тага и ее свободное развитие обуславливается именно указанным нуклеусом. Побочная тема этой части, напротив, построена на мелодическом нуклеусе девятого сегмента напева тага, а его ритмическая формула проектируется на мелодическую структуру всего произведения, но лишь в тех его разделах, в которых применяется серийная техника. Иными словами, ритм народного напева в данных разделах симфонии накладывается на мелодические серии, вследствие чего они получают свой национальный колорит. Более того, отмеченные мелодические серии вытекают из гармонического строения всех девяти сегментов тага, состоящего из плагального соединения трех тетрахордов.

3.3. И наконец, тематизм II части симфонии — Реквиема — основан на мелодическом нуклеусе третьего сегмента тага в соответствии измененных ритмических пропорциях».

Авторский комментарий достаточно подробно, и позволяет нам ограничиться краткими замечаниями.

Симфония Аствацатрияна трехчастна, однако воспринимается как единая, монолитная композиция вследствие общности тематической основы всех частей, но особенно I и III, что придает циклу уже известные нам черты репризности. И по характеру материала, и по типу развития, и по тону финал воспринимается как продолжение прежде всего I части, прерванной медленным и тихим Реквиемом.

Как это свойственно произведениям, моделирующим свой язык «по образу и подобию» народного, симфония начинается с «оголенного» изложения поочередно тремя трубами темы I части на фоне длительного органного пункта в басах. Эта тема возглашается как тезис, постулат, как символ веры. Суровый аскетизм сочетается в ней с проповедническим пафосом, сдержанность с внутренней одухотворенностью. Тональная интерпретация темы в дорийском d-moll сообщает музыке черты мужественной торжественности. Тема в целом определяет характер всей I части. Ее тонус активен, несет в себе традиционное для этой части действенное начало, особенно заметное в разработанном разделе. Напротив, II часть погружена в медитации, ее тихие звучности окрашены в тона мудрой и просветленной скорби. III часть развивает состояние I части.

Симфония Аствацатрияна представляет большой интерес с точки зрения композиторской техники, что видно уже из цитированного выше комментария композитора. К сказанному в нем добавим следующее.

Избранный композитором метод тотального выведения всех элементов ткани из единого мелодического источника обусловил

•
два взаимосвязанных свойства структуры: ее полифоническое развертывание и вариантность как по вертикали, так и по горизонтали. Все структурные единицы происходят от какого-либо сегмента тага, представляя собой его варианты. При этом, как это свойственно полифоническому мышлению, варьированию подвергается в основном высотная организация. Сходство структуры исходных сегментов и их вариантов устанавливается по ритмической структуре. Полифоническая сущность концепции видна и в том, что ритмические варианты образуются путем уменьшения или увеличения. В задержаниях, возникающих вследствие наложения голосов, слышатся «баховские» интонации, которые поразительно созвучны национальной природе избранной мелодии. Не противоречит ей и применение серийной техники, элементов пуантилизма, что опять-таки связано с трансформацией элементов исходной мелодии. Появление пуантилистически рассеянной ткани после собранной, уплотненной и компактной полифонической воспринимается как контраст, аналогичный тому, который возникал из противопоставления мотивного развития разработки целостному изложению тем в экспозиции. Подобное применение пуантилизма как средства тематического развития характерно для современной сонатной формы. Сочетание вариантности, полифонии и серийности в самом общем плане определяет структурные принципы, лежащие в основе симфонии. Выбор же вариантов и их сочленений был подготовлен предварительной исследовательской работой автора.

Форма частей связана с традицией симфонического цикла, но при этом модифицирована. Так, I часть несет черты сонатной формы, но «открытой», незамкнутой, без репризы, что вполне понятно, поскольку именно финалу предстоит завершить линию ее развития.

Во II части действуют не только вариантность, но и вариационный принцип построения формы. При этом исходный мелодический сегмент развивается вариантно в высотном отношении, в то время как вся часть выстраивается как цепь слитных фактурно-ритмических вариаций.

В финале совмещаются полифоничность с вариационностью. Обращает на себя внимание усиление роли имитационных приемов, но в целом характерной особенностью полифонии остается сочетание пластов, либо контрастных, либо вариантных, либо и тех и других одновременно. При этом главенство вторых придает музыке симфонии стилевое единство как по горизонтали, так и по вертикали.

Полифоничность, сериальность, вариационность — все это возникает здесь закономерно. Этого требует сам характер мышления композитора с его стремлением к строгости структуры сочинения, основательной организованности. Здесь все детали на своем месте, исключена импровизационность, мысль

предельно дисциплинирована и подчиняет себе отбор средств. За всем этим, видимо, стоят и особые требования к содержанию музыки. Эмоция интеллектуализирована, очищена от случайного, спонтанного, проведена сквозь фильтр рассудка. Отсюда серьезность, углубленная сосредоточенность, особенно характерные для медленной части, но присущие и другим.

Вариантно-полифоническая техника, а также элементы серийности внешне сближают Первую симфонию Аствацатряна с Первой симфонией Пярта. Казалось бы, и тут и там используются одни и те же принципы организации ткани, но, в сущности, эти произведения глубоко несходны, что еще раз подчеркивает роль индивидуализирующих тенденций. Полифония и серийность у Аствацатряна — порождение вариантности, которая действует не только по горизонтали, но и по вертикали, источником же вариантного развития становятся несколько мелодических формул. Подвергая их трансформации на основе избранных принципов, композитор создает материал, «субстанцию» своего произведения. Поэтому ткань сплошь тематизирована. Здесь, в сущности, нет различий между разделами изложения и развития. Текучесть формы, ее тематическая насыщенность тесно связаны со стабильностью состояния, устойчивостью исходной творческой эмоции, которая вызвала свободное развитие мелодической формулы и сохраняется во всех ее трансформациях, организуя целое. И, несмотря на рационалистичность авторского отношения к материалу, все производные исходных тем-тезисов настолько естественно из них вытекают, что кажутся результатом свободного, импровизационного — как в народном искусстве — мелотворчества.

Итак, оказывается возможным построение симфонии на основе сочетания структурных признаков древнего эпического произведения с традиционными функциями частей симфонического цикла, но в его трехчастном (репризном) варианте и с соответственно сокращенной системой оппозиций.

Данная симфония — далеко не единственный случай обращения к древним интонационным слоям армянской песенности. Другим примером может служить Вторая симфония Г. Ахиняна (1975). Подлинная народная мелодия разработана композитором тонко, ненавязчиво, но даже не искусственному в армянской народной музыке слуху заметно воздействие национальных традиций на весь интонационный строй этого сочинения.

Оно написано совсем в ином стилевом ключе, нежели симфония Аствацатряна, но по тенденциям эти сочинения близки. Форма симфонии Ахиняна кажется проще, в ней нет сложной контрапунктической работы, преобладают лапидарное членение ткани на несколько фактурных пластов, остинатные виды движения, протяженные линии, мощные tutti. Основными формообразующими принципами становятся повтор, вариант (например, повтор с проращиванием). Все это согласуется со скупым интона-

ционным рисунком тематизма, при котором каждый интервальный шаг — событие.

Стиль симфонии можно назвать эпическим. Музыка исполнена сурового величия, мужественной сдержанности, вызывает ассоциации со строгими линиями армянского средневекового зодчества, древними песнопениями, с самой природой Армении, в которой нередко приглушенные, скупые краски. Основные же внемузыкальные образы связаны с поэзией Паруйра Севака, которому и посвящена симфония.

Первое, что обращает на себя внимание — это интонационный лаконизм. Ахинян избегает многословия, он сдержан в своем высказывании, экономен, но стремится вложить в свои немногие «слова» как можно больше силы и значения. Его музыка напоминает нарочито грубо вытесанную из камня скульптуру, выразительную именно благодаря лаконизму линий, шероховатой поверхности, когда кажется, что фигура рождается из материала и принадлежит одновременно миру людей и миру природы.

Ахинян также придерживается принципа монотематизма, который становится в наше время характерной особенностью симфонического мышления. Несколько тематических образований, появляющихся уже в I части, лежат в основе всех трех частей симфонии. С этим связана и архитектура цикла. I часть, относительно краткая, построенная в виде мощной, высоко вздымающейся волны, является одновременно и действием и экспозицией всего цикла. В ее структуре немало своеобразия. Часть начинается с секундовой лейтинтонации в лейттембре бас-кларнета. Эта интонация становится истоком всей симфонии и выполняет одновременно несколько функций на разных уровнях и этажах структуры: лейтформулы, из которой рождаются другие тематические образования, рельефа, а на больших пространствах — оstinatного фона, фактурного материала для кульминирующих разделов. В этой полифункциональности исходного интонационного зерна, его гибкости, способности к трансформациям видна экономность мышления. Из двузвучной интонации рождаются близкие друг другу сначала первая, затем вторая темы. Часть строится на многократном повторе главной темы, при этом она не только меняет тембр, регистр, но и постепенно растет, удлиняется. Шестизвучная вначале, она разрастается до двенадцати звуков, но от этого не становится серией. Использование двенадцати различных звуков октавы связано здесь с ладовым колоритом темы, ее суровым обликом, в котором должен быть значим каждый звук и поэтому он должен быть другим. Рост темы при ее повторах сопровождается ростом и уплотнением фактуры, пока наконец при пятом проведении на кульминации не достигается tutti, после чего развитие принимает обратное направление, и — любопытная деталь — именно потому, что оно идет вспять, возвращаясь

к исходной точке, темы появляются в обратном порядке, в ракоходном движении. Этот «буквализм» оказывается здесь очень кстати, подчеркивая смысл происходящего.

Принцип тематического *ostinato* не нов в симфонической литературе, но Ахинян применяет его по-своему. Во-первых, во всех остинатных слоях он старательно избегает ритмической регулярности, причем иррегулярность воспринимается как национальная особенность его музыкальной речи. Во-вторых, проведение главной темы чередуется с побочной, а неравные промежутки между проведениями и изменение масштабов самой темы придают развертыванию черты естественной текучести. Вместе с тем именно благодаря избранному принципу повтора развитие не воспринимается как движение. Ничто не движется, кажется, что музыка стоит на месте, хотя динамика неуклонно ведет к гигантской кульминации. Образ статуарен, он растет в объеме, достигает огромных размеров, но внутренне не меняется. Возникает своеобразный эффект действия вне действия.

Вторая часть выполняет функции одновременно разработки (развивается в основном вторая тема I части) и скерцо. Чередование стремительных и асимметричных ритмов с напористым *ostinato* придает первому разделу части динамизм и размах. Кажется, будто сдерживаемая, аккумулируемая в I части сила вырвалась наружу. Это недобрая сила, в ней слышится что-то агрессивное, опасное. И вновь создается впечатление, что образ не столько развивается, сколько укрупняется, растет. Временный отдых — фугато, но вскоре движение возобновляется с новой силой. Под конец наступает «тишина». Тянутся педали деревянных; контрабасы *pizzicato*, как метроном, отсчитывают время. Новый «взрыв» — и часть заканчивается в тишине.

В III части возвращаются медленные темпы, а вместе с ними — и тематизм I части, но несколько преобразованный. Часть начинается громогласным возгласием медью второй темы I части, после чего «слово» передается диалогизирующим деревянным. В тонких импрессионистских звучностях дважды проходит тема народного склада, сменяющаяся хоралом медных. За два такта до цифры 52 начинается остинатное движение, на фоне которого появляются секундовые интонации I части, свойственные ее тематизму. Звучит первая тема, и вновь движение направляется в то же русло, в каком протекало развитие I части. Таким образом, композитор недвусмысленно подчеркивает возврат к I части. Трехчастное строение цикла с финалом-репризой оказывается существенной особенностью замысла. Симфония предстает замкнутым микрокосмом, на всем пространстве которого сохраняется единство «материи» (тематизма) и ее развития.

С обращением к древним пластам национальной культуры связано в известной степени и симфоническое творчество Г. Канчели. И для него древнее всегда созвучно современности, ибо остается неотъемлемой частью национальной культуры. Но в отличие от Пярта или Аствацатряна для Канчели национальная мелодия не является моделью стиля или источником языковой системы. Она воспринимается скорее «со стороны», как элемент окружающего мира, национального бытия в его неотрывном единении с природой. Поэтому национальная мелодика входит в сочинение как часть общей звуковой картины мира, как образ объективного явления, но не символ и не источник тематических трансформаций. Мелодия воспринимается в синтезе всего, что предназначено для художественного отображения, и не подвергается, как у Аствацатряна, анализу, разъятию. Поэтому она проходит сквозь симфонию в неизменном виде.

Здесь следует оговорить, что наиболее отчетливо подобный подход к национальной мелодии продемонстрирован в Третьей симфонии (1973), где имеется лейтмотив, с которого она и начинается. Во Второй симфонии такого лейтмотива нет, но для нее характерны хоральные звучания, появляющиеся то на одном, то на другом регистровом уровне. Здесь мы подходим к сути обсуждаемого вопроса. Национальная мелодика интересует Канчели прежде всего как образ пения (разумеется, пения национального). Не случайно поэтому название Второй симфонии — «Песнопения». Собственно, такого же названия заслуживает и Третья. Различия между ними (как и между ними и Четвертой) говорят о поисках все новых и новых вариантов в одном, избранном направлении.

Подобный подход к национальной мелодике как к звуковому явлению, живущему только в процессе исполнения, связан с общей концепцией симфонии, развиваемой Канчели в своих сочинениях. Эта концепция, прежде всего, образно-звуковая. Она не имеет никакого отношения к сонористике, но именно звук является подлинным «героем» этих произведений. Живой, меняющийся, переливающийся тонкими светящимися красками, он привлекает к себе главное внимание.

И опять-таки необходима оговорка. Канчели, конечно, интересуется «игра звуков», но это отнюдь не формальное комбинирование тембров, тембронормов и динамических уровней. Звуковая концепция симфонии, опирающаяся на точную высоту и ладотональное мышление, многозначна. Звук обрастает ассоциациями, за ним многое видится и слышится, он окутан «облаком со-значений», и этому в немалой степени способствует принцип звуковых контрастов, положенный в основу симфоний Канчели и формирующий особый тип драматургии.

Симфония развивается на основе сопоставления образов тишины, вслушивания в звук, в его жизнь и резких, агрессивно внедряющихся в нее громких ударов оркестра. Динамика этих

контрастов образует форму целого, в них ее дыхание и движение.

Где источник этой своеобразной сонорной (но, повторяем, отнюдь не сонористической) концепции симфонии? Думается, он вне музыки — в реальности, в природе Грузии, суровой и грозной красоте гор и цветенье долин. Не отсюда ли эти контрасты затаенной, дрожащей тишины *solì* инструментальных диалогов и громоподобных обвалов *tutti*? Во всяком случае, Канчели проявляет себя как яркий колорист, как мастер оркестровой краски, словно написанной тончайшей кистью. Г. Орджоникидзе в предисловии к партитуре Второй симфонии говорит, что Канчели опирается на опыт современных мастеров, в частности, творчески развивает традиции Симфонии псалмов И. Стравинского. Это верно, но можно указать и более отдаленные и более близкие воздействия, в первую очередь, конечно, импрессионизма с его умением слушать тишину, передавать красоту застывших, статических состояний; возможны сопоставления со II частью Симфонии Лючано Берно. Одним словом, эта музыка выросла, конечно, не на пустом месте, но при всем том Канчели никого не копирует (если только не самого себя). Он всюду остается самим собой и даже, кажется, боится расстаться с найденной им манерой письма (чем вызваны излишние сходства между Второй, Третьей и Четвертой симфониями). Мы можем говорить о его симфониях как целостном стилевом явлении, для которого характерно, прежде всего, какое-то особо бережное отношение к звуку, к тембру, умение видеть за ними цвет, сочетание красок. Причем эта манера теснейшим образом связана с полифоническим мышлением, но особым, ибо проявляется в полихромности звучания, многослойности лежащихся красок. Инструмент используется колористически. Напластования линий, тонкая вязь голосов солирующих инструментов, включение и выключение тембров, прислушивание к текущему звуку, к медленно разворачивающейся нити мелодии — во всем этом ощущается напряженность слуха, учет каждого сдвига с точки зрения его роли как «мазка кисти». Здесь немало тембровых находок. Звук таит в себе неотразимое очарование. Медленный, тянущийся, он вначале сосредоточивает внимание на себе, а затем, словно пропуская восприятие сквозь себя, выводит мысль в открытый мир, заставляя искать источник любования за пределами музыки. Эстетика звука подсказана эстетическим восприятием мира. Эти страницы партитур Канчели проникнуты поэзией высокогорной тишины, рождающей мысль о медленно плывущих облаках, то обнажающих, то скрывающих края и теснины скал. Несмотря на кажущуюся статичность, музыка полна внутреннего движения, переливаясь нежно мерцающими красками, вызывая впечатление, будто дрожит и колеблется сам горный воздух. Вспоминаются строчки Михаила Квиливидзе:

Подняться на такую высоту
Один лишь ветер может, опираясь
На плечи елей и гигантских сосен.
Я высоко стою над облаками.
Я много выше, чем помыслить может
Тот, кто идет долиною. Вокруг
Синеют горы с темными лесами. . .
Сиянье солнца. Ветер. Чистый воздух,
Как горный ключ, прохладен. Надо мною
Высокие торжественные сосны.

Перевод Н. Заболоцкого

А рядом с этими оазисами горной тишины — обрушивающиеся на слушателя лавины tutti, резкие, хлесткие удары оркестра; в соседстве с полными воздуха и света «далями» soli, диалогов — «теснины» компактных, плотных и жестких вертикалей; вслед за погружением в созерцание — динамика развития, движения.

Симфонии Канчели романтичны и в этом смысле не совпадают с доминирующими в современной музыке тенденциями рационализма. В них живет присущий восточному искусству сложный сплав непосредственно чувственного восприятия мира, лиризма и созерцательности. О романтизме заставляет вспомнить и одночастная форма симфоний, в которой весьма ощутимы черты поэмности. Но при всем своем сходстве Вторая и Третья симфонии различны по драматургии. Во Второй идет «накопление контраста» к середине, в силу чего образуется трехчастная структура с медитативными крайними и действенным, быстрым средним разделами.

Первый раздел — своего рода поэма о тишине. Врубающиеся акценты лишь оттеняют главенствующий образ, но постепенно их число растет, контрастность переходит в конфликтность. С цифры 14 сопоставления достигают своего предела и приводят к смене темпа. После кульминации возникает фрагмент, близкий одновременно токкате, танцу и скерцо. Моторика несколько воинственного оттенка оттесняет медитативные образы на задний план, но они возвращаются, утверждая образ тишины как постоянный, неизбывный, над которым не властны временные, проходящие бури.

Третья симфония масштабнее и сложнее Второй. Ее композиция свободна от влияния каких-либо привычных схем и формируется на основе бинарного соотношения контрастных образов. Действует принцип чередования. Тихие шуршащие звуки перебиваются оглушающими ударами оркестра. Постепенно расширяются разделы тихой музыки, меняется ее темброво-гармонический наряд, и соответственно увеличиваются в масштабах агрессивные внедрения громкой, акцентной и резкой звучности. По мере развития формы вторжения растут и ближе к концу образуют целый раздел активно-наступательной ритмики и жестких звучаний.

Как и во Второй симфонии, Канчели проявляет здесь много выдумки, изобретательности; оазисы тихой музыки полны тембровых находок. Сходства много и в содержательном плане. Но в «тишине» Третьей симфонии меньше непосредственного лиризма. Эта тишина настороженнее и опаснее. Недаром она все время «взрывается», чревата конфликтными столкновениями полярных сил.

Но есть у Третьей симфонии еще одна важная особенность — вокальный лейтмотив, с которого она и начинается. «...В безмолвии тишины возникает голос человека, напев, словно доносящийся издали, из глубин веков, и одновременно зарождающийся в тайниках сердца, в каком-то неуловимом движении души. Отсюда интимность и эпическая суровость музыки, совмещение далекой перспективы и крупного плана»¹. Мелодия имеет явно древнее происхождение. На это указывает ее мерный, ровный, «речитирующий» ритм, ее суровый лад ($\frac{1}{2}$ 1, 1, 1), черты ладовой переменности, кварто-квинтовые границы диапазона мелодии, нисходящая направленность движения к *finalis*. Мелодия одновременно строга и сокровенна, в ней, действительно, слышится и зов веков, и голос сердца, она вознесена над мирским и суетным, как вечная истина, и вместе с тем неотрывна от человеческого бытия. Тема словно парит над симфонией, входит в ее ткань как бы извне, как нечто внеположное ей, но направляющее музыкальный процесс. С нее начинается и ею же завершается симфония, она проходит неизменной (в звучании человеческого голоса) сквозь все сочинение как идеал, как своего рода точка отсчета этических ценностей, к которой композитор постоянно возвращается. Именно с этим этическим началом связано использование здесь лейтмотивного принципа.

Вместе с тем в симфонии действует и принцип монотематизма. Из лейттемы рождаются прежде всего ее мелодические варианты. В драматургии контрастов лейттема находится среди образов тишины. Именно с нею связано прислушивание (словно затаив дыхание) к звуку, его рождению, жизни и угасанию. Но фактически из лейттемы вырастает вся ткань произведения, включая громоподобные кластерные вторжения. В этом и обнаруживает себя двойственность лейттемы, как бы заданной извне и вместе с тем претворенной в звуковой плоти симфонии.

Найденная композитором «эстетика звука», тесно связанная с этическим планом его произведений и порождающая достаточно определенный тип симфонической драматургии, обнаружила интересные потенции для создания произведений крупной

¹ Орджоникидзе Г. Предисловие к партитуре Третьей симфонии Г. Канчели. — М., 1977, с. 3.

симфонической формы. И все же нельзя не заметить, что свои находки Канчели эксплуатирует с некоторым превышением чувства меры. Так, принцип контраста, при всех изменениях в соотношении объемов сопоставляемых образов, все же применяется в Третьей симфонии с явным избытком, в силу чего теряет свою информативность. Понятно, что художнику бывает иной раз трудно расстаться с собственными находками, но они требуют не повторения, а поисков новых замыслов, новых драматургических ситуаций, в которых однажды найденное служило бы и новым художественным целям.

В какой мере Канчели удается сохранить в своем варианте симфонии типологические принципы жанра? Мы уже отмечали черты поэжности этих сочинений. Но они возникают не в противовес законам жанра, а на их базе. Слияние частей в одну единичную композицию связано с «монизмом» избранной творческой позиции, единым структурно-драматургическим принципом. Ввиду отсутствия во Второй симфонии членения на части жанровые функции частей переходят к ее разделам. Крайние, медленные воплощают идею созерцания, средний — действия. Кроме того, момент действия вводится постепенно — в сопоставлениях созерцательных и активных образов (контрасты «тихо — громко», «медленно — быстро»); мы уже отмечали, что эти контрасты, будучи выражены в непосредственно сопоставляемых фрагментах, выстраиваются в определенную линию — линию нарастания действенного начала. Наконец, средний раздел членился на два подраздела, причем во втором музыка обретает черты скерцозности. Таким образом, специфика частей симфонического цикла сохраняется, но получает своеобразное выражение, суть которого не в их совмещении в единичной форме — это встречалось еще у романтиков, — а в содержательной интерпретации четырех граней симфонической концепции.

Есть еще одна особенность в построении данной симфонической концепции. Скерцозный эпизод, обладая чертами танца, имеет вместе с тем воинственный характер, сложившийся не без влияния шостаковичских «злых» скерцо. Следовательно, чувственно-эмоциональная сторона человеческой сущности не может быть им выражена. Она переходит в крайние медленные разделы, где созерцание непосредственно.

В Третьей симфонии сохраняются те же содержательные сферы. Но они как бы вдвинуты друг в друга, прослоены, и поэтому их отношения здесь более сложны. Структурный принцип сопоставления контрастных фрагментов рассчитан на более изощренное восприятие музыки, при котором достаточно намека, чтобы привести в действие аппарат ассоциаций. Так, например, Канчели пользуется элементами бытовых жанров — ритмикой марша или танца, которая, однако, дана не в развернутой симфонической модификации бытового жанра, а в виде намека, беглого штриха. Конечно, все созерцательные и все

действенные эпизоды выстраиваются в определенные драматургические линии, каждая из которых имеет свою логику развития, свои кульминации. Их взаимодействие возникает как «второй ярус» художественной структуры симфонии. Беда лишь в том, что здесь не композитор управляет развитием формы, а избранный драматургический принцип подчиняет себе волю композитора, вследствие чего под конец начинают ощущаться длинноты.

Размещение медленных разделов по краям формы уже само по себе обуславливает главенство созерцательного начала. Концепция сочинения оказывается замкнутой в рамки медитации. Разделы действия как бы вырастают из начального, медитативного, включаясь в общий поток размышлений, выступая в качестве его особого аспекта: мысль превращается в действие. Но медитация доминирует. В этом видно определенное воздействие медленной части на всю симфонию. Содержание тесно связано с чутким, обостренным к оттенкам и нюансам чувственно-эмоциональным восприятием окружающего мира. Поэтому личное в нем переплетено с внеличным, объективным. Здесь ощущается присущий народному мирозерцанию параллелизм внутреннего и внешнего. Так, лирическое тесно переплетено с поэтическим видением природы, а активное, действенное начало находит свою жизненную опору в кинетике человеческого тела, в ритмике танца. Это — национальная традиция, отчетливо выраженная в грузинской музыке. Своеобразие Канчели в том, что эти параллели у него интеллектуализированы, даны, так сказать, в «снятом» виде, проведены сквозь фильтр эстетического.

Таким образом, хотя симфонии Канчели рождаются на основе тематических идей, тесно связанных с многовековыми традициями грузинской вокальной культуры, они формируются как произведения, проникнутые духом современного искусства, живым ощущением реального мира.

И еще один зигзаг на сложном пути поисков альтернативы традиционному симфоническому циклу. Мы имеем в виду рок-симфонию. Эта разновидность жанра возникает на противоположном полюсе духовных исканий современного музыкального творчества. Обращение к древнейшим слоям национальной песенной культуры было результатом стремления опереться на отобранные временем, устойчивые, веками проверенные этические ценности. Привлечение средств массовой музыкальной культуры указывает на апелляцию к сугубо современным, подверженным поветриям моды и потому изменчивым формам музыкального самосознания. Обе тенденции связаны с демократизацией жанра, но понимают ее по-разному. Первая исходит из того, что источник простоты должен быть носителем высшей мудрости и, следовательно, концентрированным выражением этического и интеллектуального начал. Простота выступает

следствием отказа от психологической изощренности современного искусства и признания непреходящей ценности некогда сформулированных народом этических истин. Напротив, вторая выступает как активная реакция на интеллектуализм современного искусства и видит способ достижения своей цели в утверждении спонтанного, опирающегося подчас на первичные физиологические стимулы чувственно-эмоционального мировосприятия.

Необходимо учесть и другую важную сторону обращения к наиболее популярным видам современного массового искусства — стремление ликвидировать разрыв между ним и жанрами серьезной музыки. Это стремление возникает не впервые и в известном смысле повторяет путь сближения, проделанный некогда навстречу друг другу серьезной музыкой и джазом (Дж. Гершвин, Л. Бернштейн¹), но на новом витке их взаимодействия функционируют уже иные виды как серьезной, так и популярной музыки. Первая «устала» от изощренности современных систем звукоорганизации и в своем стремлении уловить быстро меняющийся облик мира теряет способность к образованию устойчивых форм. Вторая же, наоборот, сформировав свой мир интересов, утверждает его через стандартизацию как плана содержания, так и плана выражения и поэтому лишена возможности создания высоких художественных ценностей. Серьезная музыка увидела в популярной пример того постоянного и устойчивого контакта с аудиторией, которого не всегда могла добиться сама и который в XX веке стал для нее проблемой. Популярная же искала в союзе с серьезной тех возможностей расширения своего содержания, которые представляли ее жанры. И хотя, как видим, в этом союзе были заинтересованы обе стороны, фактически он осуществлялся как экспансия популярной музыки в область серьезной. Сильнейшим оказывался тот вид искусства, который опирался на собственную систему музыкального языка, его средства, его грамматику. Во всех видах соединения рок-музыки с традиционными жанрами — будь то рок-опера («Иисус Христос — суперзвезда» Э. Л. Уэббера), или рок-месса (Л. Бернштейн), или рок-симфония (И. Каллинь) — владыницей оказывается первая. Она приносит в тот или иной жанр свой язык, свое отношение к звуку, свой тип исполнения и, следовательно, свой тип восприятия. Последнее немаловажно. На этой стороне взаимодействия серьезной и популярной музыки стоит остановиться отдельно, поскольку тип восприятия имеет непосредственное отношение к статусу того или иного жанра.

Серьезная и популярная музыка слушаются и воспринимаются неодинаково. Для каждой из них в психике человека

¹ Это направление частично отразилось и в советской музыке — в творчестве Х. Юрисалу, А. Маргусте, В. Салманова, Я. Ряэтса и других.

формируется свой механизм восприятия, свой «приемник», что вполне понятно, поскольку эти виды музыкального искусства обращаются к различным сторонам человеческой натуры: серьезная музыка — к интеллектуально-эмоциональному, а популярная — к чувственно-эмоциональному «я». Они расположены как бы на разных этажах одного здания, не соприкасаются друг с другом и порождают различные формы социального потребления музыки. Поэтому композитор, который все же рискнул бы соединить эти оба вида музыки, напоминал бы человека, который решил жить сразу на двух этажах. Естественно, что в этом случае ему пришлось бы либо проживать по очереди на каждом, переходя с одного на другой, либо остаться на лестнице. . . И существует немало произведений, в которых переход с одного этажа на другой, то есть из одного стиля в другой, весьма ощутим. Хорошо, если это делается сознательно, исходя из художественной задачи, но нередко «движение по лестнице» возникает невольно в силу огромных различий между двумя неслиявающимися системами. Найти здесь «среднее арифметическое» вряд ли возможно.

Синтез в искусстве никогда не совершается на паритетных началах, одна из сторон, как правило, оказывается в результате доминирующей, подчиняя себе другую. То же можно сказать о стилевых взаимодействиях, и хорошо известно, что любая ассимиляция совершается на базе того явления, которое принимает в себя элементы другого. В рассматриваемом случае главенствующей оказывается система языка популярной музыки. Она доминирует не только в тексте произведения, но и в восприятии. Стоит лишь включиться специфическому ритму (биг-бит) или характерной гармонии, как даже при отсутствии соответствующего подбора тембров меняется слушательская установка: свойственный серьезной музыке интеллектуально-аналитический тип восприятия сменяется чувственно-синтетическим. Впрочем, если учесть разные виды внутри как серьезной, так и популярной музыки, следует говорить только о преобладании того или другого типа.

Вот почему так сложна проблема синтеза серьезной и популярной музыки: слушателю вслед за композитором в нередких случаях приходится все время переходить «с этажа на этаж», перестраивать систему восприятия, менять «точки отсчета», вследствие чего целостность оказывается недостижимой. Поэтому синтез и является, в сущности, подчинением, ибо в этом случае исчезает противоречие двух типов систем и, следовательно, двух видов восприятия.

Вопрос лишь в том, сохраняют ли жанры серьезной музыки свою специфику, подчиняясь иному языку и иной семантике. В этом смысле весьма интересен и показателен опыт И. Калниня, чья Четвертая симфония (1973) основана на принципах рок-музыки.

Ни одна из рассмотренных симфоний не может соревноваться с этим сочинением Калниня по своей популярности, особенно у него на родине, в Латвии, что объясняется не только талантом, мастерством молодого автора и яркостью (в первую очередь мелодической) музыки, но и «точным попаданием» в стилизованный рок-музыки. Симфония написана в системе мышления, свойственного рок-музыке. Этим она ответила вкусовым запросам миллионов ее любителей, которых не привлекает современная серьезная музыка. В этом смысле симфония Калниня открывает им дверь в область серьезных жанров, но при этом все же ориентируется на тип восприятия, выработанный в системе рок-музыки. Здесь кроется известная двойственность произведения, которая, однако, не достигает уровня противоречия.

Симфония Калниня привлекает мелодической щедростью. Созданная в стороне от изысков современной композиторской кухни, она звучит неожиданно свежо и ярко именно благодаря восстановлению в правах мелодики, консонанса, танцевального в своей основе (во всяком случае, связанного с моторикой) метроритма. Правда, в ней есть свой изыск, свои тонкости, но они связаны со стилем, ставшим ее истоком. Это нарастающий гром ритмических *ostinato*, длительные «пространства» неизменного мелодико-ритмического баса (так называемый риф), острые, пикантные и вместе с тем всегда функционально определенные, включенные в тональную систему вертикали, оттенки натурально-ладовой гармонии, столь характерные для рок-музыки, и многое другое. Впрочем, стилистическая база симфонии более широка. Здесь слышатся отголоски джаза, эстрады; творчески освоены и опыт мировой симфонической классики, особенно той, которая так или иначе связана с танцевальной стихией¹.

Обращение Калниня к принципам биг-бита, бесспорно, связано с тенденциями деинтеллектуализации музыки, стремлением к раскованности, свободе и непосредственности. Если в ряде современных симфоний происходит явный крен в сторону действенного и особенно медитативного начал, зафиксированных симфонической концепцией Человека, то у Калниня благодаря переносу в симфонию эстетики биг-бита происходит гиперболизация другой ее стороны, посвященной чувственному человеку. Вся ткань сочинения пронизана моторными импульсами, ритмичкой танцевальных телодвижений. Музыка столь же непосредственна, как и танец.

Первая часть начинается с установления ударной группой ритмической формулы. Постепенно на основе ее оstinатного повтора образуется мелодико-гармоническая формула. Она возникает путем напластований. В основе развития лежит ритмо-

¹ Вспомним слова Р. Вагнера о том, что симфония развилась из танца. Время от времени этот источник европейского симфонизма так или иначе дает себя чувствовать.

гармонический 16-тактовый квадрат. Его структура остается неизменной. Меняется только вертикаль. Она растет от квадрата к квадрату, пока не достигается одновременно гармоническая полноценность и *tutti*. Надо отметить, что весь этот первый раздел части написан ярко и динамично. Вовремя наступает следующий — унисоны меди и басов интонируют мощную, напоминающую *Dies irae* тему. Несколько раз повторенная на разной высоте, она приводит к центральному разделу части. Хотя автор воспользовался некоторыми структурными принципами рок-музыки, объективно по своей архитектонике центральный раздел части оказался сходен с «Болеро» Равеля. Как и у французского мастера, здесь на всем протяжении повторяется одна и та же ритмическая формула (контрабас, электрогитара), одна и та же тема (из предыдущего раздела), сохраняется одинаковая гармония (D_7). И так же, как у Равеля, меняется только оркестровка и динамика. И мелодия и ритмогармоническая формула повторяются несколько десятков раз, создавая непрерывное нагнетание. Оно достигает апогея, снижается, начинается вновь и вновь спадает. Словно сбрасывая с себя вериги повседневности, музыка постепенно достигает состояния внутренней раскованности, опьяняющей свободы. В этом немалую роль играет завораживающий своей древней магической властью нарастающий ритм *ostinato*, в котором и претворены принципы бигбита. Он вызывает отчетливо усиливающиеся кинестетические реакции. Отсюда ассоциативная связь с танцевальностью, впечатление экзотичности.

Музыке I части нельзя отказать в яркости и динамике, но ее эффективность несколько снижают длинноты. Необходимость создания большой I части симфонии требует соответствующих масштабов, и избранный принцип формообразования — повтор — приходит с ними в явное противоречие. Тема слишком мала по объему, чтобы путем ее повтора строить большую форму. Заметим, Равелю это потому и удастся, что тема достаточно велика и, следовательно, повторов не может быть чрезмерно много. Тема Калниня прежде всего однообразнее сама по себе и построена на повторах. При ее многократных возвратах однообразие усиливается, возводится в квадрат, вследствие чего возникает ощущение затянутости формы.

Наиболее удачна II, медленная часть, где, казалось, стремление к внутренней раскованности наконец достигается. Удивительной свободой, улыбчивостью и наивной простотой поражает главная тема — бесспорная мелодическая находка Калниня. В ней — свежесть интонаций, классическая ясность в построении и вместе с тем оригинальность структуры, в которой асимметрия сочетается с равновесием. Зато вторая тема кажется следствием не очень строгого во вкусовом отношении (даже в заданных стилистических границах) отбора. В ней есть оттенок эстрадности, несколько нарушающий чистоту первого

образа. Средний раздел контрастен крайним своей по-прокофьевски мощной звучностью.

Во второй половине симфонии краски мрачней. Танцевальная стихия не исчезает, но теперь она сопоставляется с широким кругом образов иного характера. Здесь и тихая, интимная лирика, подчас проникнутая чувством одиночества, тревожного ожидания, и грозные вторжения, словно предупреждающие о чем-то неизбежном, и драматические кульминации, и карнавальная праздничность, и привольное пение, как будто подслушанное в быту, в реальности. Но создается впечатление, что надо всем этим пестрым роем образов нависла какая-то мрачная сила, которая сковывает человека, не давая раскрыться его потенциям. Это ощущение рождается уже в III части, где речитативная тема тромбонов, суровая, как григорианский хорал, то сопоставляется с легкой и живой танцевальностью скерцозного плана, то прерывает радостную кутерьму танцевальных ритмов, звучит предостерегающе и, наконец, достигает максимума драматического напряжения в развернутой кульминации.

Финал рапсодичен по форме, состоит из свободно сопоставляемых фрагментов разного содержания. С точки зрения норм симфонической драматургии он полон недостатков, несобран, распадается на куски и т. п. Но думается, что эта музыка требует особого восприятия. Ее нельзя слушать с установкой на драматургию конечной цели. Нужно воспринимать текущий музыкальный процесс, отдаваться звучанию, вслушиваться в изгибы мелодики, в прихотливую смену тембров и ритмов. В привольной череде сменяющихся эпизодов (порой прерывающихся «на полуслове», чтобы дать дорогу следующим) есть какое-то спокойствие, примиренность. Кажется, что герой симфонии усталым взором следит за пестрой вереницей проходящих перед ним жизненных сцен: вот кто-то запел, вот раздался звук колокола, вот промелькнула красочная толпа карнавальных масок... Жизнь течет, но в ее восприятии уже нет той первозданной свежести и пружинистой силы, какие отличали музыку I и II частей. И когда в конце финала возвращается музыка начала симфонии, она воспринимается не так, как прежде. Драматические образы обеих последних частей бросают на нее свой мрачноватый ответ, и кажется, что в ней уже нет той непосредственности, которая захватывала и увлекала ранее. И тогда расширяется грозный характер второй темы I части, столь похожей на *Dies irae*: теперь она получает свое оправдание. Реприза оказывается динамической в смысловом отношении. Симфония уходит в тишину, из которой вначале родились ее динамичные ритмы.

Симфония ли это? Отвечая на этот вопрос утвердительно, все же нельзя избежать некоторых оговорок. То, что здесь выражена определенная концепция Человека, не вызывает сомнения. Но Человек здесь показан преимущественно со стороны

той его грани, которая более доступна языку рок-музыки, а именно чувственно-эмоциональной. Есть здесь и медитативные образы, но почти нет действия; лишь в III части возникают некоторые драматические акценты, однако они не восполняют отсутствующего сонатного *allegro* или какой-либо иной, эквивалентной ему формы, воплощающей аспект действования. Это связано с ориентацией композитора на те языковые средства, которые привычны для поп-музыки: повтор, сопоставление. Но ни то ни другое не в состоянии раскрыть процесс развития, изменений, столь характерный для музыкального воплощения именно данного аспекта концепции Человека. Следовательно, если в большинстве современных симфоний выпадает та ее сторона, которая связана с *Homo ludens*, то здесь именно эта последняя становится основой, а к ней присоединяется сфера лирики, медитации, созерцания, но главное звено симфонической концепции затронуто лишь отчасти. Таким должен быть вывод, если подходить к этой симфонии со строгими мерками классической симфонической концепции. Но справедливо будет сказать, что создавалась она все же по своим меркам, что ее истоки лежат в иной сфере музыки и судить о ней надо именно по тем критериям, которые сложились в массовых жанрах.

Последнее произведение, которое мы рассмотрим в этом очерке.— Симфония А. Шнитке (1973). Она во многом объединяет и синтезирует в себе если не все, то многие из отмеченных нами тенденций в развитии и трактовке жанра. Поэтому к ней логично обратиться именно в конце очерка.

Творческий принцип, демонстрируемый этим сочинением, получил название полистилистики. Шнитке утверждает его не только практически — в своих сочинениях, но и теоретически, пытаясь классифицировать способы обращения с чужим стилем в рамках данной творческой концепции.

Полистилистика — особый вид композиторской техники, более того — особая творческая концепция индивидуального стиля, которая находит своих сторонников как у нас, так и за рубежом. В основе этой концепции лежит принцип свободного оперирования чужими стилями, при котором тот или иной стиль становится средством, а в целом достигается стилевая многослойность произведения. Далее мы остановимся на причинах появления этой манеры письма и на ее специфике. Здесь же отметим, что ее появление исторически подготовлено. Взаимодействие стилей осуществлялось на протяжении всей истории европейской музыки, однако оно меняло свой характер. Соотношение между *своим* и *чужим* стилями принимало различные формы. В нашу задачу не входит исследование этого явления в историческом масштабе. Важно лишь провести необходимое разграничение между сознательным и бессознательным исполь-

зованием чужого стиля. В первом случае перед нами определенный художественный прием, во втором — интуитивное заимствование, которое может быть вызвано разными причинами.

Сознательное же использование чужого стиля имело различные цели, возникало в разных исторических условиях. Поэтому и отношение к чужому стилю было неодинаковым. Заметим, что сама возможность подобного творческого подхода могла возникнуть лишь в то время, когда уже сформировалось понятие «своего стиля», то есть стиля индивидуального. Указать какой-либо исторический рубеж, до которого индивидуальных стилей не было и после которого они появились, вряд ли возможно. Во все времена существовали местные школы, возглавлялись они крупными мастерами, которые, собственно, создавали и разрабатывали ту или иную манеру письма. И пусть она включалась в общее направление эпохи, но внутри его образовывала свое русло. Но вряд ли в те времена «игра» стилями могла стать осознанной основой творчества. Использование чужой манеры предпринималось лишь в целях расширения собственной композиторской техники. В наше же время «игра стилями» стала возможной не только потому, что за всю предшествующую историю музыки стилей накопилось много, но, прежде всего, вследствие сложившегося понятия *индивидуального стиля*, являющегося собственностью автора и отражающего его внутренний мир. Это создало почву для появления *музыкальной цитаты*.

С формальной точки зрения цитатой является любое использование чужой музыки в собственном тексте, однако, далеко не всегда такие включения осознавались именно как цитаты, то есть как чужая музыка. Так, например, известно, что И. С. Бах синтезировал в своем творчестве достижения разных немецких школ того времени. В сущности, значение художественного приема цитата приобретает только тогда, когда между своим и чужим имеются заметные для восприятия стиливые различия, во-первых, и, во-вторых, когда чужое вводится в текст как «не свое», то есть когда автор создает такие условия включения цитаты, которые мы можем рассматривать как «музыкальные кавычки». Речь идет, разумеется, об отношении к современным стилям, ибо использование стиля других эпох очевидно для слуха. Такое «закавыченное» вплетение в звуковую ткань современных иностилевых элементов возникло только в эпоху романтизма, когда за именами Шопена или Паганини стояли целостные стиливые явления, несхожие, например, со стилем Шумана¹.

Необходимо уточнить и понятия *стиля* и *цитаты*. Дело в том, что чужой стиль входит в собственный текст именно как цитата, то есть фрагмент другого текста. Таким образом, в каждом

¹ Мы имеем в виду «Карнавал» Шумана, где он имитирует стили Шопена и Паганини.

случае использования чужого стиля мы имеем дело с чужим текстом. Но любой текст имеет множество стиливых параметров. Следовательно, и цитировать текст можно по-разному и в различном объеме. Элементарная цитата, которой пользовались классики XIX века, состояла в переносе фрагмента чужого текста в свой текст.

Суть же полистилистики заключается в том, что от принципа трансплантации чужого стиля в свой собственный композиторы перешли к оперированию стилями как элементами с установленной выразительностью. Такой подход подготовлен не только всей историей цитаты с постепенным возрастанием ее семантической функции в художественной структуре музыки, но и самим фактом накопления и сосуществования значительного количества стилей, каждый из которых представляет собой законченную систему с четко очерченными границами семантических возможностей. Надо заметить, что стиливая полиструктура музыкальной культуры обнаруживает себя не только при диахроническом аспекте ее исследования, но и при синхроническом ее срезе. В этом отношении современная музыкальная культура предстает пестрым конгломератом различных стиливых явлений, в котором самые древние образцы музыки уживаются с ультрасовременными, классика — со шлягерами масскультуры. Музыкальная действительность обнаруживает свою многослойность, возрастающую в связи с усиливающимся взаимодействием разных национальных культур. Стиливой плюрализм как факт, как способ существования музыкальной культуры находит все большее признание, и уже не только в творчестве или социологических выкладках, но и в концертной жизни. Некоторые западные исполнители, учитывая разнообразие вкусов современной аудитории, включают в свои программы произведения самых различных эпох и стилей. Другим симптомом этого же явления может служить интерференция разных музыкальных стилей. Так, авторы популярной музыки обрабатывают классические мелодии, а серьезной — пытаются осваивать композиционные приемы рок-музыки.

В этих условиях отношение к стилю резко меняется. Инфляция звукосистем делает доступными любые средства. Самоограничение становится проблемой личного выбора, самодисциплины, ибо оно больше не регулируется «извне» и «над» художником довлеющей стиливой системой. Из символа индивидуальной эстетической веры стиль часто превращается в средство выразительности. В этом случае его можно менять, как платье по сезону. Из проблемы художественного мирозерцания стиль стал проблемой мастерства и, надо сказать, «этап Стравинского» сыграл в этом процессе далеко не последнюю роль. Возникла реальная опасность кризиса индивидуальности художника. Умение «делать вещи» пользуется большим спросом, чем личная точка зрения на вещи. Дело здесь не

только в антиромантической реакции нашего интеллектуального века. Все исторические стили возникали как реакция на предшествующий, и психологический механизм «отталкивания» играл в этом немалую роль. Но в прошлом реакция получала выражение в виде другого целостного стиля, основанного на противоположных принципах. То, что мы наблюдаем сегодня, в корне отлично от механизма смены стилей, действовавшего на протяжении веков. И причина, думается, заключается в том, что стиль нередко становится проблемой техники. Прогресс звуковых систем превратился в навязчивую идею, а владение «мировыми стандартами» композиторской техники — в главный критерий. Одновременно обнаружила себя тенденция падения интереса к семантической стороне искусства за счет чисто синтаксических проблем.

Но было бы неверным видеть только негативные причины появления полистилистической концепции музыки. Сама по себе она таит далеко не исчерпанные возможности для создания высокого и подлинного искусства, если подходить к стилю как единству плана содержания и плана выражения, как исторической системе звукоорганизации, созданной для фиксации определенных смыслов. И в этом отношении симфония Шнитке резко выделяется на фоне тех негативных процессов, о которых шла речь выше.

Возможности построения содержательного искусства на основе полистилистики таятся в самой природе стиля. Если рассматривать стиль как систему звукоорганизации в единстве с теми семантическими процессами, для оформления которых она возникла, то любой типичный фрагмент стиля может выступить в качестве его репрезентанта. Эта возможность представительства фрагмента «от имени» стиля давно «отрепетирована» практикой восприятия музыки: порой по краткому отрывку мы определяем его стилевую принадлежность. Но за каждым стилем стоит эпоха, тот или иной исторический тип культуры, характер музыкальных интересов — в конечном счете и та социально-историческая среда, в которой он возник. С каждым стилем мы ассоциируем не только эпоху, исторический, национальный уклад жизни, но и комплекс тех духовных ценностей, который в нем оказался запечатлен. Поэтому фрагмент стиля в состоянии восприниматься как *структура с заданным значением*.

Здесь и открываются возможности оперирования стилевыми фрагментами (цитатами) в качестве знаков. Такой знак семантически точно ориентирует восприятие слушателя, и какой бы краткой ни была цитата, она вызывает целый мир соответствующих представлений. Однако оперирование структурами с заданными значениями рассчитано на высокоразвитое восприятие, на знание многих исторических и современных стилей, на способность из самого сопоставления стилей делать логические

выводы. По сути, это предполагает совершенно новый тип восприятия. Логические операции совершал слушатель и раньше, но делал их на основании сопоставления своих эмоциональных впечатлений. Его мысль вело эмоциональное развитие музыки. Так, например, завершение драматической симфонии ликующим финалом подсказывало вывод, допустим, о победе сил добра над злом и т. п.

Принцип полистилистики рассчитан на иной путь постижения смысла музыки. Между смыслом и слушателем оказывается цитата, знак, значение которого должно быть ему известно. Смысл не внушается непосредственно через прямой контакт, а обозначается, то есть воспринимается опосредованно через структуру с заданным значением. Момент узнавания, ассоциирования играет при этом, бесспорно, огромную роль.

Как видим, есть основания рассматривать цитату с более широкой точки зрения. Цитировать можно не только чужой художественный текст, но в принципе любое звучащее явление: звуки реальной действительности, бытовую музыку, музыкальный стиль. Важно при этом соблюсти одно условие: включаемый звуковой материал не должен сливаться с контекстом, он должен восприниматься в своем стилевом качестве, как пришедший извне. При этом цитата может быть подлинной или имитированной. Функция цитаты определяется не подлинностью, а главным образом материалом и способом ее введения в текст. Во всех случаях цитата (подлинная или мнимая) выполняет функции репрезентации, актуализируя целые слои представлений, ассоциаций, возникших в психике слушателя в связи с прошлыми актами восприятия музыки или явлениями реальной действительности, заставляя их «работать» на художественную задачу данного текста и тем самым активизируя процесс его восприятия. Очевидно, что цитирование выполняет и роль обобщения, но особого рода. Оно дает повод говорить о существовании двух принципов художественного отображения: *прямого* и *косвенного*. Прямое подразумевает непосредственный контакт автора с воплощаемым объектом; косвенное же ставит между автором и объектом некоторый другой объект (назовем его объект-2), вводимый в текст посредством цитаты. Этот объект конструируется из актуализируемых представлений и ассоциаций, соотносится с объектом-1, указывает на него и в этом смысле выполняет функцию знака (икона или символа — в зависимости от того, что цитируется).

Метод цитирования включает искусство в более широкий культурологический контекст, в метасистему семиотики, подчеркивая в художественной деятельности коммуникативный аспект и рассматривая ее как сферу обращения духовных ценностей. Оперирование стилями ведет к взаимодействию культурных традиций, либо существующих, либо отдаленных подчас на значительные временные расстояния друг от друга.

При этом цитирование может быть рассмотрено с точки зрения

- 1) материала цитирования:
 - а) чужой текст (профессиональной или народной музыки),
 - б) жанр (профессиональной или народной музыки),
 - в) стиль (профессиональной или народной музыки);
- 2) происхождения цитаты:
 - а) подлинная цитата,
 - б) автоцитата,
 - в) имитация цитаты;
- 3) способ использования цитаты:
 - а) один признак (стиля, жанра, например, только маршевый ритм),
 - б) группа признаков (стиля, жанра — чаще всего в виде фрагмента текста),
 - в) вся система признаков (в виде целого произведения или стилизованной концепции);
- 4) способа введения цитаты в текст:
 - а) как прием (образная характеристика, материал для построения музыкальной формы — например, тема для вариации),
 - б) как стилизованная концепция (цитирование охватывает как формальную, так и содержательную сторону с целью воспроизведения стиля в целом, то есть стилизации);
- 5) исторических форм цитирования:
 - а) цитата как элемент целого,
 - б) стилизация (цитата как концепция целого),
 - в) полистилистика (цитата как композиционная система).

Нетрудно заметить, что пункты 3в и 4б совпадают. Это вполне естественно, ибо в данном случае цитата выступает в качестве стилистической категории, распространяющей свое влияние на целое.

Таковы те замечания, которые необходимо было предпослать анализу одного из самых ярких и дискуссионных произведений последнего времени — симфонии Шнитке.

Это также одна из самых интересных попыток решить проблему симфонии, опираясь на нетрадиционные принципы звуковой организации. Здесь охвачен и ассимилирован широкий круг средств и приемов, сложившихся в XX веке и принадлежащих разным стилевым направлениям. Однако в отличие от многих современных опусов, в которых такие средства подчас смешаны без достаточно строгих на то идейных оснований, в симфонии Шнитке они подчинены продуманной, глубокой, по сути, философской концепции.

Премьера этого произведения в 1974 году в Горьком получила широкий общественный резонанс, не лишенный, впрочем,

оттенка сенсации, вызвала разноречивые отклики в местной прессе, откуда полемика была перенесена на страницы журнала «Советская музыка»¹. Читатели, вероятно, помнят, что за исключением двух резко отрицательных отзывов в подборке высказываний, опубликованных журналом, преобладало доброжелательное и серьезное стремление найти объективную оценку этому своеобразному сочинению. И, как бывает в тех случаях, когда речь идет о подлинном произведении искусства, обсуждались не столько использованные средства, сколько чисто содержательные аспекты сочинения. Хотя единодушные в оценке сочинения не было (и вряд ли могло быть) достигнуто, большинство участников обсуждения сошлось на том, что симфония Шнитке — явление яркое на нашем сегодняшнем симфоническом небосклоне, сильное не сенсационностью своей внешней формы, не использованием приемов так называемого «инструментального театра», а прежде всего своей идейной, художественной концепцией, в которой слышится голос художника, взволнованного судьбой современной культуры.

Но мы начнем с описания именно «внешнего» облика симфонии, и прежде всего с несколько необычных условий ее исполнения.

Симфония начинается уже с выхода оркестрантов. Каждый из них свободно импровизирует на своем инструменте, причем композитор указывает в партитуре лишь примерные формы движения, намечает только контуры импровизации и затем предоставляет музыканту полную самостоятельность. Инструменты вступают по очереди, и поэтому начало реплики каждого из них отчетливо слышно. Это не просто начало игры, это представление персонажа залу, реплика актера. Но постепенно звучания всех инструментов сливаются в некоем грандиозном звуковом хаосе. Вначале он имитирует настройку оркестра². Однако хаос длится дольше, чем это необходимо для настройки, и в какой-то момент начинаешь понимать, что настройка послужила только моделью, прообразом, поводом (естественным в условиях концерта) для чего-то более значительного, что постепенно она перерастает в некий звуковой образ, в грандиозный *символ хаоса*, далеко выходящий за пределы не только настройки, но концертного зала вообще, символ, смысл которого откроется нам позже... В момент, когда звуковой хаос достигает своего акустического апогея, появляется дирижер, и на какое-то мгновение воцаряется звенящая, напряженная тишина. Дирижер дает знак, но инерция предшествующего еще так сильна, что хаос возобновляется. Следует ряд новых попыток установить порядок: унисон, затем аккорд *tutti*, в ответ на которые возникают

¹ Обсуждаем Симфонию А. Шнитке. — Сов. музыка, 1974, № 10.

² Этот прием, как мы помним, ранее использовал Р. Щедрин в своей Второй симфонии.

сначала беспорядочные кластеры, а затем новый тип хаоса — музыканты одновременно исполняют какие-то популярные мелодии. Казалось бы, это чисто случайное сочетание, возникшее в результате стремления наладить совместную игру. На самом же деле перед нами экспозиция еще одного важного аспекта стиливой концепции произведения. Наконец, дирижеру удастся прервать «беспорядочное» исполнение. Возникает главная партия I части, изложенная в виде серии. Теперь порядок задан, есть модель структуры, следуя которой можно строить некоторое организованное музыкальное целое. . .

Уже в этом необычном начале виден принцип театрализации музыкального исполнения. Становление музыки как упорядоченной последовательности звуков переведено в план реального сценического действия. То, что происходит «за кулисами», в творческом сознании композитора, отбирающего из звукового континуума некие отдельные ритмнотонационные средства и организующего их по своему замыслу, происходит «на глазах» зрителей-слушателей. Музыка, взятая в аспекте своего исполнения, то есть некоего действования, собственно музицирования, рождается из хаоса и начинает существовать в виде организованных форм.

И далее момент сценического действия продолжает играть важную роль. Вступления отдельных инструментов, целых групп, сольные импровизации сопровождаются выходами оркестрантов, осмыслены как реплики актеров, участвующих в некоем совершающемся действии. На эстраде происходит непрерывное движение. Перемещения оркестрантов-актеров здесь отнюдь не казус и не добавочный, факультативный компонент исполнения. Они тесно связаны с «перемещениями» акустических массов, с разрывыванием звуковой организации. Меняющееся музыкальное пространство входит в структуру произведения через зримое движение, и поэтому сценическое действие в значительной степени усиливает впечатление, вызываемое музыкой. Таким образом, реплики запланированы типом музыкальной организации. Но кроме того — и в этом суть, — они образны, репрезентативны, ибо скоррелированы со стиливым составом симфонии, пестры и многолики. Каждая реплика — это не просто исполнение, но исполнение музыки определенного стиливого и жанрового типа. Другими словами, персонафикация исполнительских реплик «запрограммирована» в стиле произведения.

Симфония поражает грандиозными масштабами (она длится около часа) и мозаичностью звуковой формы. Первое впечатление слушателя — беспорядочное смешение музыки разной стиливой природы, смешение не только во временной последовательности, но и в одновременности. В хаосе звуков, вызывающем подчас чисто шумовой эффект, в причудливом калейдоскопе меняющихся звуковых «кадров» мелькают обрывки классических произведений, ритмы бытовых жанров, популярные

песен. Все это неожиданно всплывает из хаоса и вновь в него погружается. Кажется, будто присутствуешь на каком-то все-ленском карнавале, где, как некогда в Вавилоне, смешались музыкальные языки и наречия всех времен — от григорианского хорала до музыки битлзов. Но если вначале этот водоворот отпугивает или по меньшей мере удивляет, то постепенно он втягивает в себя слушателя, захватывает его внимание, заставляя следить за движением музыкальных образов, угадывать логику в прихотливой смене различных стилей. Начинаешь понимать, что вся эта стилевая смесь далеко не случайна и что за ней стоит некий продуманный замысел...

Симфония Шнитке дает образец концепции, построенной на семиотической функции стилевой цитаты. Симфония предстает как сложная знаковая конструкция, как «высказывание», построенное из «слов» с известным значением. Разумеется, точность значения здесь относительна и предусматривает опознание стиля, возникновение соответствующих ассоциаций, представлений о жанровой функции цитаты и т. п. Кроме того, не весь текст симфонии составлен из цитат, и, следовательно, степень семантической концентрации на протяжении развития цикла меняется. Однако процессы семиозиса не ограничиваются областью стилевых цитат. Они включают и участки чисто авторского текста. Семиотический подход касается самого звука и его функции в этом сочинении. Звук выступает в качестве знака. Понятия *выражения* или *изображения* не вполне подходят к определению роли звучания в данном произведении. В большей степени ее характеризуют понятия *репрезентации*, *обозначения* (на это указал Ю. Корев в упомянутой дискуссии).

Интерпретация звука как знака (а не только как материала, обладающего благодаря своим функциональным связям определенными потенциями для построения текста), который входит в произведение вместе со своим значением, целиком обусловлено концепцией симфонии. Концепция же эта, в свою очередь, непосредственно подсказана современностью.

Известно, что биологическая, ориентировочно-приспособительная функция слуха была социализирована человеком. Звук достоверно информирует нас о состоянии окружающей как естественной, так и искусственной, порожденной самим человеком среды. В наше время роль и влияние на человека звуков этой последней резко возросли. Современная Цивилизация обрела свой голос: это голос машин, механизмов, звучащий не только на заводах и на дорогах, но и в быту. Шум стал *знаком* нашей цивилизации, и борьба с ним — показатель той реальной опасности, которую таит в себе технический прогресс, если он не контролируется и не регулируется. Этот голос зазвучал и в симфонии Шнитке. При этом композитор не пошел по пути натуралистической изобразительности, пытаясь, как это делали композиторы-урбанисты 20-х годов, передать ритм и шум ма-

шин. Он создает обобщенный образ современной грохочущей и мчащейся Цивилизации, моделируя «шумный контекст» окружающей реальности с помощью сугубо музыкальных способов звукоорганизации. Это сериальная техника, контролируемая алеаторика, сонористика.

Однако «голос Цивилизации» — только один звуковой пласт симфонии. Из него возникает и на его фоне разворачивается другой, который и становится главным героем произведения, — пласт «окультуренного», «прирученного» звука, олицетворяющего уже не физическую, а духовную сторону современной Цивилизации. Это музыка. Она рождается из звукового хаоса и поглощается им, вновь всплывает и снова растворяется в грохочущей среде. *Симфония Шнитке воссоздает многогранный звуковой портрет современной Цивилизации.* Как и в любом хорошем портрете, в нем отражен не только внешний, но и внутренний облик объекта. Этот портрет полон динамической жизни. На фоне звукового пласта «физической реальности» разыгрывается конфликт различных видов духовной культуры, порождающей интенсивное симфоническое действие; здесь Шнитке выступает наследником традиций Шостаковича, у которого музыка всегда была репрезентантом того или иного уровня культуры, и если композитору надо было заклеить пошлость или мещанство, то не было для него более точно быющего в цель средства характеристики, чем соответствующие образцы музыки. Шнитке идет по тому же пути, сталкивая «разные музыки», имеющие различное социальное происхождение и, следовательно, разный этический индекс. Музыка в его симфонии расслаивается, и между ее разными слоями возникает напряженное противостояние. Это «культурологическая» симфония, поражающая не только профессиональным мастерством, но и социальной чуткостью композиторского слуха, сравнимой в какой-то степени с чуткостью слуха Шостаковича.

Музыкальный пласт представлен различными историческими и современными стилями тональной музыки. Это, во-первых, серьезная музыка и, во-вторых, музыка бытового и развлекательного плана. Стилиевой состав первой группы образуют григорианский хорал, секвенция *Dies irae*, *concerto grosso* генделевского типа, музыка Гайдна, Бетховена, Шопена, Чайковского. Вторая стилиевая группа также весьма пестра: марши, народные, «бытовые», массовые песни, опереточный канкан, вальс Штрауса, эстрадный шлягер (в том числе популярная финская «Летка-енка»), рок-музыка и т. д. и т. п. Здесь композитор говорит не на своем языке — он воссоздает разные типы музыкальных языков, прибегая к методам стилиевой цитаты и квазицитаты. Так возникают в подлинном своем виде в I части тема финала Пятой симфонии Бетховена, в финале — мелодия григорианского хорала, темы траурного марша Шопена, «Сказок венского леса» Штрауса, Первого фортепианного концерта

Чайковского, последние такты Прощальной симфонии Гайдна и другие. Во II части мы находим поразительно удачную имитацию стиля генделевского *concerto grosso*. По всем частям симфонии разбросаны мотивы популярной музыки. Часть из них подлинные, другие представляют стилевые имитации.

Таким образом, творческий метод композитора состоит в моделировании реального звука, типов звучаний, которые функционируют в виде знаков, символизируя те или иные, стоящие за ними социальные явления и отношения. Реальность подается как бы в грандиозном «геологическом разрезе», где виден каждый из ее многочисленных звуковых слоев, и каждый из них выполняет в структуре целого определенную семантическую функцию, принося в художественную ткань сочинения весь груз, все богатства онтогенетически сложившихся ассоциаций и представлений.

Два звуковых пласта — две реальности, существующие вместе, в единстве, «вдвинутые» друг в друга. Первый из них рождает образ в грохоте и скрежете неудержимо движущейся вперед технической цивилизации. Звуковое «пространство» непрерывно изменяется, то сжимаясь, то расширяясь, то «раскалываясь» в громовых ударах, то обрушиваясь звуковыми лавинами. Этот образ отпугивает, страшит, говорит о чем-то таком, что таит в себе потенциальную опасность; в нем нет и следа урбанистического упоения грохотом машин, восторга перед механизмом. Это обобщенный и психологизированный образ, данный сквозь призму восприятия человека, «обросший» многочисленными ассоциативными связями и включенный в глубоко гуманистическую концепцию.

Шнитке упрекали за то, что силам, угрожающим человеку, в симфонии не противостоит сам человек, способный с ними бороться. Но такой упрек проистекает из традиционного представления о привычной схеме симфонического конфликта, где человеку противопоставлена либо «судьба вообще», либо другой человек — его враг. В этих случаях четкое размежевание сил «добра и зла», действия и контрдействия естественно. В произведении Шнитке человек фактически противопоставлен *самому себе*. Звучащая действительность — творение его рук, порождение его интеллекта. Это он сам, отчужденный в продуктах своего труда, своего творчества, обернувшийся против него самого. Это результат его трагического заблуждения, вызванного интересами сегодняшнего дня, и неумения видеть за ними день завтрашний. В известном смысле симфония Шнитке — поэма о судьбе Человека и Человечества, но ее олицетворяют не мистический рок и не танки Гудериана. Судьба не противопоставлена человеку, она в нем самом. И голос серьезной музыки, прорывающейся сквозь грохот и толщу визгливых мотивчиков, звучит верой в то, что истинная культура, фонд духовных ценностей Человечества будут защищены и сохранены.

Место культуры в судьбах современного человечества, ее взаимоотношения с техническим прогрессом — одна из больших проблем, уже давно обсуждаемых социологами и художниками. Техника способствовала невиданному доселе распространению искусства и приобщению к нему широчайших масс, но она же привела к его профанации, создав новые условия его функционирования и восприятия. Классическая музыка вышла из концертных залов и стала звуковым фоном, смешавшись с шумом транспорта, бытовых приборов, речью и т. д. Необходимая для постижения музыки «рамка тишины» исчезла, а с ней было утрачено и отношение к музыке как к специфической ценности. Акт восприятия был низведен до уровня потребления, и различия в характере и условиях восприятия между музыкой и порожденной техникой продукцией масскультуры стали постепенно стираться. Их положение как «организованного шума», доставляющего удовольствие, по отношению к неорганизованному, принимаемому в качестве неизбежности, как бы уравнивалось. Сама жизнь делала музыку приятной звуковой инкрустацией в шумовом контексте действительности. И это соотношение «естественных» и «искусственных» звуков перешло в симфонию.

Оппозиция двух типов звучания трактована в симфонии как конфликтная. Это видно по многим особенностям развития. Стоит только появиться любой организованной структуре, как «шум», словно едкий смог, начинает «наползать» на нее; атопальность, как коррозия, разъедает тональные структуры. Музыка поглощается «шумом», тонет, задыхается в нем. Как верно сказал И. Барсова, музыка — герой этой симфонии¹. Но до конца: герой трагический.

И как положено трагическому герою, судьба музыки зависит не только от внешних противоречий, но и от собственных, внутренних. Картина музыкальной реальности оказывается пестрой и сложной. Она образуется многими разноречивыми тенденциями, между которыми складываются, в сущности, также конфликтные отношения. Судьба музыки определена не только тем, что она обречена быть инкрустацией в «шуме», но и постепенным вытеснением серьезной музыки музыкой улицы, кафе, эстрады, дансинга. Это опять-таки с очевидностью воспроизведено в типе развития, когда, например, в начале II части мутные волны вульгарной, пошлой музыки — всех этих разухабистых и визгливых мотивчиков — словно захлестывают «генделевский» *concerto grosso*, «вытесняя» его из партитуры. Подобных мест в симфонии немало. И в том, что серьезная музыка упорно, вновь и вновь пробивается сквозь толщу «шума» и густых напластований бытовых развлекательных жанров самого различного происхождения, слышится выраженное драматургическими

¹ См.: Обсуждаем Симфонию А. Шнитке, с. 14.

средствами утверждение ее непреходящей ценности. В этом, конечно, обнаруживает себя авторская позиция, его отношение к поднятой проблеме.

Вообще, голос автора достаточно хорошо слышен в этом сочинении. Вопрос заключается в том, как он о себе заявляет. Одна из сквозных композиционных идей симфонии — оппозиция структурности и деструктурности. Она столь же универсальна, как и оппозиция консонанс — диссонанс, однако не является ее заменой и выполняет свои особые задачи. Надо заметить, что организованный звук применяется здесь в разных значениях. Там, где автор «прессует» в одном звуковом пласте целый набор бытовых мотивов, он фактически низводит организованный звук на уровень хаоса. Ибо в таком пласте исчезает индивидуальность тематизма, и музыка, будучи поданной в таком суммарном виде, перестает быть музыкой. Это антикультура. Это трагическая судьба музыки в XX веке, где она подчас осуждена быть «приправой» к деловой жизни. Таким образом, это квазиструктура, «бывшая» структура. Но там, где музыкальная организация проявляет себя в чистом виде, где музыка демонстрирует силу своей логики, там-то, на наш взгляд, и звучит авторский голос. Можно указать на ряд таких опорных моментов в развитии симфонии. Это мощный унисон вначале, аккорд до мажора-минора, это тема-серия, это фрагмент начала финала Пятой симфонии Бетховена, перекидывающий тональную арку к началу экспозиции и выполняющий функцию смысловой кульминации (и одновременно репризы) части. Такие моменты, по сути, не участвуют в действии, они как бы очерчивают его границы. Появление же темы финала Пятой симфонии Бетховена в «чистом» виде (в авторской оркестровке) многозначительно: оно выглядит как выражение некоего идеала, и то, что этот идеал связан с героическим началом, придает всему эпизоду функцию особой цитаты: здесь автор с помощью «чужого слова» выражает свою центральную мысль.

С удивительной точностью жизненных наблюдений воссоздает Шнитке динамический портрет звуковой реальности. Пестрая мешанина чередующихся и наползающих друг на друга мотивов, мелодий, ритмов кажется подсказанной звуковым эффектом настройки радиоприемника. Эти моменты партитуры могли быть истолкованы лишь как объективное воспроизведение реально сложившейся картины жизни музыки, ее стилей и жанров. Но если бы дело обстояло только так, создание симфонии вряд ли имело смысл. В самом деле, зачем воспроизводить звучащую действительность, не вскрывая разрывающих ее конфликтов? Симфония Шнитке была бы просто любопытным казусом, если бы автор ограничился чисто описательной задачей — неинтересной и не имеющей социально-познавательной ценности. В том-то и заключена публицистичность этого сочинения, что его большая драматургия родилась из стремления

поставить одну из актуальнейших социологических проблем современной культуры.

Всем этим симфония Шнитке выгодно отличается от симфонии Лючано Берно (1969), где также использован прием коллажа и где в качестве символа реальности привлечена речь (произносимые чтецом отрывки из произведений литературы на разных европейских языках). Музыка и речь звучат одновременно, параллельно, как два сосуществующих звуковых пласта, не смешиваясь и никак не сталкиваясь. Это не более чем констатация факта. Здесь нет и следа того драматизма, которым отмечено противопоставление звуковой реальности и музыки в сочинении Шнитке. Камерная по своему существу, симфония Берно не претендует на концепционность и тем более на концепционность такого широкого масштаба, которая присуща симфонии Шнитке. Сопоставление речи и музыки воспринимается не как конфликтная ситуация, а, скорее, как любопытный феномен, как единичный факт или интересный акустический эффект. Симфония Шнитке — исполненная сгущенного драматизма концепция глобального масштаба. Как любая концепция, она заострена на одной, ведущей идее и не может претендовать на изображение действительности во всем разнообразии и многообразии ее проявлений. Важно, что идея, вдохновившая автора, гуманистична, современна и рождена той гражданской позицией, которой отмечен весь путь советского симфонизма.

Необходимо подчеркнуть, что симфония Шнитке является подлинной симфонией в традиционном значении этого слова и не нуждается в каких-либо оговорках или разъясняющих определениях. В ее четырех частях проступают контуры классического симфонического цикла. Композитором использованы (разумеется, по-своему — в рамках остроиндивидуального художественного замысла) все типологические функции частей, включая вступление. I часть, выступающая в соответствии с нормой в качестве головной части, обладает чертами сонатной формы и пронизана действием; II, быстрая, преломляет некоторые черты скерцо; III, медленная, воплощает идею медитаций. Что же касается финала, то в нем продолжается действие, возвращаясь к своей исходной точке. Таким образом, в симфонии Шнитке сохраняются основные черты семантического инварианта жанра, необходимые для воплощения концепции Человека; композитор действует на ограниченном и подготовленном пространстве. Посмотрим, как он использует предоставленную ему традицией территорию.

Мы лишены возможности проследить здесь развитие этого интереснейшего сочинения во всех его подробностях. Да и вряд ли в этом есть необходимость. Драматургия симфонии сложна, формируется во взаимодействии многих смысловых планов, словесное описание которых попросту невозможно. Поэтому мы коснемся лишь общих контуров сочинения.

Уже говорилось о необычном начале симфонии — инспирированной автором настройке инструментов. Это начало многозначно. Прежде всего, оно говорит о том, что обычные условия исполнения и действия, его сопровождающие, осмыслены по-новому, а именно: включены в художественную структуру сочинения. В свою очередь это означает особое понимание музыки как *действия*, которое начинается не с первого взмаха дирижерской палочки, а много раньше — с выхода оркестрантов, что создает особую атмосферу в зале. Данный прием близок так называемой *предыгре*, или идее включения в действие пространства всего зрительного зала и даже фойе в драматическом театре (напомним о постановках Ю. Завадского или Ю. Любимова). Тем самым преодолевается рамка сцены, а в случае с симфонией Шнитке — рамка тишины, которая отделяет реальность от музыки. А это уже продиктовано самим замыслом: реальность, поданная посредством ее звуковой модели, входит в художественную ткань произведения. И мы уже отмечали, что в какой-то момент настройка как бы перерастает самое себя и незаметно превращается в звуковой образ, символ реальности. Таким образом, прием включения в текст сочинений внетекстовых моментов, сопровождающих обычный акт музицирования, и переоценка их как элементов структуры совершается в содержательных целях, так как органично и непосредственно вытекает из функции реальности в концепции произведения. Реальность в виде подготовки к исполнению как бы перерастает в произведение, служит мостом между ними, разрушая тем самым традиционные перегородки между искусством и жизнью и трактуя первое как продолжение второго. Настройка инструментов должна подсказать слушателю, что звук станет персонажем.

Есть у этого начала симфонии и третья особенность. Речь идет о трактовке формы. Можно считать, что звуковой хаос и мешанина мотивчиков популярной музыки вместе составляют экспозицию всего произведения в целом, репрезентируя все важнейшие стороны его концепции. Экспозиция I части появляется несколько позже оркестрового унисона *tutti in C*. Это тотальный стержень симфонии, после которого и возникает указанный выше конгломерат из мотивов бытовой и развлекательной музыки. И лишь затем начинается становление тематической серии — по сути, главной партии, в интервальной структуре которой ясно ощущаются контуры тонической и доминантовой функций и изложение которой завершается аккордом, соединяющим признаки до мажора и до минора.

Сопоставление атональной и тональной систем организации, их взаимопроникновение отражает замысел на формальном уровне. Звуковой пласт, связанный с реальностью, образуется на основе точно рассчитанных сериальных структур; звуковой пласт, символизирующий культуру, формируется на основе то-

нальной или модальной организации. В более широком смысле соотношение указанных принципов соответствует роли в симфонии авторской музыки, с одной стороны, и чужой — с другой. Так, тема-серия противостоит небольшой фрагмент «классической» музыки. Следовательно, специфика экспозиционного раздела I части состоит в том, что его материалы не даются в законченном виде, их формирование происходит «на глазах» у слушателя. Это опять-таки соответствует стремлению ликвидировать барьер между реальностью и музыкой: музыкальная форма вырастает из реального звукового континуума. Звуковая структура формируется из пульсирующей диффузной звуковой массы. Происходит *явление музыки*, словно рождающейся из первозданного хаоса. Таким образом, начало симфонии многозначно и дает повод как для абстрактных, так и для конкретных аналогий и соотнесений. Это и универсальность оппозиции структурности и деструктурности, которая буквально пронизывает все сочинение, проявляясь по-разному и в различных планах. Это и соотношение музыки и реальности, где первая оказывается как бы преобразованием второй, ее эманацией. Это и трактовка художественного произведения как части реальности, из которой она вырастает. Это, наконец устранение границы между произведением и творческим процессом: рождение произведения происходит как бы в присутствии слушателя. Подобное «как бы» — чрезвычайно характерная черта искусства XX века, стремящегося ликвидировать «искусственность» художественных конструкций, например, детерминацию в развитии драматургии сценического действия (вспомним фильмы Антониони). *Разумеется, эти «как бы» всегда достаточно основательно организованы — иначе была бы перейдена грань, отделяющая искусство от не-искусства.* И в данном случае мастерство композитора проявляет себя в том, как ненавязчиво и тонко мистифицирует он восприятие. Отсюда и «становящаяся» форма I части, в частности экспозиции, полемизирующая с зачаточностью традиционной типовой структуры.

Понятно, что в такой «текущей» форме грани внутреннего членения обнаруживаются не без труда. Так, нелегко установить тонус побочной партии. Музыка I части изобилует контрастными сопоставлениями. Таким резким контрастом главной теме выступает накатывающаяся мощная звуковая лавина из «неконтролируемой» разноголосицы; она начинается у меди, захватывает постепенно весь оркестр и завершается 88-голосным кластером. И тут же — новый контраст: словно сквозь реальный шум действительности пробиваются голоса музыки быта: разухабистые мотивчики полутанцевального канканного склада, песни «Рече та стогне Дніпр широкий», отголоски эстрадных песен и многое другое. Все это образует пеструю мешанину на кластерной основе. Именно данный фрагмент, репрезентирующий вторую сторону концепции, в большей степени может быть

оценен если не как побочная партия в буквальном значении этого понятия, то, во всяком случае, как нечто такое, что резко контрастирует предыдущему образу и что относится к сфере «организованного звука».

Дело, конечно, не в формальных признаках сонатной формы, а в ее существовании, в сохранении семантической функции. Движение и *действие* остаются и здесь определяющими чертами I части, но преломляются иначе, чем в сонатных *allegri* традиционного типа.

Уже I часть симфонии привлекает мастерством звукотехники. Сочетая принципы 12-тоновой организации с алеаторическими приемами, автор создает эффекты, поражающие своим разнообразием, богатством и изобретательностью. Мы не найдем здесь традиционной мотивной работы, но тем не менее музыка развивается не только в физическом, но и в образно-смысловом отношении. Движущим началом являются тембродинамический и тематический факторы. Смена типов звучаний, степени их плотности, насыщенности или разреженности, игра акустическими объемами, динамикой звуковых нагнетаний и спадов — все это создает ощущение непрерывного действия. Музыка полна событий, они возникают, нарастают, разворачиваются, сменяют друг друга, властно захватывая внимание слушателя. Именно здесь рождается гигантский образ движущейся, работающей, грохочущей Цивилизации. Моментами звуковой фон «перебивается» словно с улицы доносящимися отголосками маршей, песен, пошловатых танцевальных мотивчиков или *solì* отдельных инструментов, обрывками классической музыки, будто вырванными из контекста радиопередач. Сопоставления эти могут быть резкими или сглаженными. Фрагменты музыки, пробившись сквозь «шум» и просверкав, вновь погружаются в него. Структурность сопоставляется с деструктурностью. Эпизоды строго организованной ткани — с импровизационными. Цитата из финала Пятой симфонии Бетховена выступает в качестве вершинной точки развития.

Вторая часть открывается мастерской имитацией *concerto grosso* генделевского типа и выполняет функции скерцо. Она действительно обладает его чертами: умеренно быстрый темп (*Allegretto*), наличие «игрового» момента, связанного с приемами концертирования, — все это вносит нужную разрядку, оживление и в данном контексте звучит достаточно «скерцово». Материал *concerto grosso* выполняет роль рефрена в этой рондообразной форме. Но едва он появляется, как на него насаиваются звучания иной стилиевой природы и постепенно заглушают его. Со временем он снова всплывает — и в динамике этих исчезновений и появлений, жанровых столкновений и языковых напластований развивается II часть. Здесь с особой рельефностью проступают стилиевые конфликты. Благородство «генделевской» музыки все чаще оттесняется пошловатыми

мотивчиками, причем они нередко выступают в качестве предвестников нарастающей деструктивности. «Коррозия культуры» начинается с ее профанации. Высшей точкой столкновения стилей оказывается одновременное звучание *concerto grosso* и солдатского марша, который, бесспорно, занимает господствующее положение благодаря тесситурным соотношениям: *concerto grosso* звучит у струнных в среднем регистре, а марш исполняется деревянными инструментами в верхних. Столкновение культур выражено во II части с предельной четкостью. В этом смысле она служит продолжением I части. Об этом говорит развитие темы-серии и сопоставление музыки разных стилей и жанров. Наконец, оппозиция двух видов звучаний еще раз подтверждается в заключительном разделе, где возникает грандиозная звуковая лавина. Выписанные партии сменяются моделями для импровизаций, а последние — *Cadenza ad libitum* всех оркестрантов. После гигантского кластера *tutti* вновь всплывает тема *concerto grosso*. Новый полистилистический пласт приводит к свободной импровизации и постепенному уходу за кулисы исполнителей на духовых инструментах. Это связано с тем, что III часть почти целиком исполняют струнные с ударными и лишь в конце к ним присоединяются валторны и трубы.

Третья часть — как и требует традиция — медленная. Она по-своему реализует идею медитации, лежащую в основе медленных частей симфонического цикла. Звуковой образ — непрерывно тянущееся, застывшее звучание струнных *divisi*, так сказать «медленный кластер». Структурная основа — полифония сериальных линий с асинхронным вступлением голосов. При этом сериальность охватывает не только тоновую, но и ритмическую сторону, не только горизонталь, но также вертикаль и диагональ. Строгость организации проявляется в их имитационно-канонических отношениях.

Все это сложно организованное длящееся звучание «плывет», ширится, меняя тесситурный объем и плотность. Динамика нарастающих волн приводит к кульминации — кластеру *tutti*, крайние границы которого — аккорд *c-moll*. Густая, словно расклевываемая звучность колеблется как плазма.

Финал остроконфликтен; он начинается полифонией траурных маршей, к которым, причем, скоро присоединяются вальс Штрауса, Первый концерт Чайковского, финская «Летка-енка». Как и в предыдущих частях, постепенное накопление стилевых слоев как бы изнутри взрывает структурность, и полистилистический слой сменяется одним из самых длительных эпизодов хаоса. Восстанавливается картина «звуковой реальности», характерная для I части. Музыка вновь становится действенной — так перекидывается смысловая арка между двумя крайними частями цикла, стягивая его в единое целое. Появляются новые стилевые «персонажи». Мысль композитора

обращается к истокам европейской музыкальной культуры. У струнных *divisi* одновременно звучат четырнадцать григорианских хоралов. Но так как их тоновый состав и амбитус очень близки, то образуемый ими звуковой слой обретает единый стилизованный облик. Через несколько страниц в действие вступает секвенция *Dies irae*, изложенная мощными и грузными кластерами. Стилизованные коллизии приобретают все более напряженный характер. Древние культовые песнопения сменяются эстрадной музыкой XX века. Фразы надрывного танго сочетаются с лавинами хаотической звучности, электрогитара лениво наигрывает песню в стиле битлзов. «Столкновение» кластеров и ритма «*Sa ira*» приводят к новому мощному «взрыву» хаоса, путь которому преграждают унисоны и кластеры оркестра, интонирующие тему-серию, — важнейший момент в развитии финала, перекидывающий арку к тональным опорам I части. Наступает реприза цикла. Виолончели «запевают» тему-тезис величественного характера. К ней присоединяются поочередно канонически вступающие альты и скрипки. «Пение» ширится, растет, захватывая все новые голоса и регистры, приобретая характер славления. Когда звучность достигает своего апогея и *tutti* утверждает трезвучие *C-dur*, трубы и тромбоны, перекрывая весь оркестр, еще раз проводят лучезарную тему славления. Это грандиозная мажорная кульминация всей симфонии, мощный противовес *Dies irae* и всем трагическим акцентам финала.

Но едва тема достигает «точки кипения», как все вновь погружается в хаос; когда он истает, мелькают обрывки прозвучавших мелодий: кафешантанной песенки, темы *concerto grosso*, сери, марша и т. п. Аккорды *tutti* прерывают реминисценции, и в напряженной тишине две скрипки (при свечах) «досказывают» последние четырнадцать тактов Прощальной симфонии Гайдна. Здесь следует заметить, что по замыслу автора звучанию симфонии должно предшествовать в концерте исполнение Прощальной. Поэтому ее последние такты воспринимаются как своеобразная реприза всего концерта. В новой редакции симфонии в конце возвращается эпизод «настройки», и сочинение завершается мощным «утвердительным» унисоном *tutti* in *C*. Однако, на наш взгляд, буквальная реприза противоположна этой симфонии. Она должна оставаться разомкнутой и переходить во внешний мир так же, как и возникла из него.

Рассмотренными выше произведениями далеко не исчерпывается список симфоний, в которых совершаются смелые и интересные попытки пересмотреть структуру жанра. К их числу следует отнести Вторую Э. Ариастакисана. Ростокскую симфонию Р. Габичвадзе, Третью А. Маргусте, Седьмую Я. Рязца,

Четвертую и Пятую Б. Тищенко, Четвертую Н. Каретникова и ряд других.

Подытоживая сказанное, можно отметить следующие важные, с нашей точки зрения, черты, объединяющие проанализированные сочинения.

1. Поиски атипичных структурных решений направлены не на ликвидацию, а на сохранение жанра. Они не разрушают его семантического фундамента. В лучших из представленных произведений сохраняются признаки симфонии как концепции Человека, хотя получают иные по сравнению с традиционными формы, к тому же несходные между собой.

2. Конечно, время оказывает свое воздействие на трактовку тех граней человеческой сущности, которые лежат в основе концепции симфонии как жанра. Так, например, можно говорить о повышенном драматизме в интерпретации *действия*, об атмосфере «катастрофичности» в одних произведениях и большей отвлеченности, абстрагированности — в других. Обе тенденции равно характерны для современного симфонизма. В сфере *медитации* явно усиление интеллектуализации за счет чисто эмоциональных аспектов, что, впрочем, нельзя назвать ведущей тенденцией. Точно так же в некоторых симфониях заметно явное падение интереса к тем сторонам симфонической концепции, которые связаны с репрезентацией третьей ее стороны — *Ното ludens*. В этих сочинениях концепция строится в основном на двух гранях — *действовании* и *медитации*. Но зато в других произведениях возникают попытки построить симфоническую концепцию на основе только этой, третьей грани, в силу чего структурообразующим элементом становится, как мы видели, танцевальный ритм.

Конечно, такое «расслоение» целостной концепции не может не привести к известной односторонности, что особенно склывается на произведениях второго типа. Но в целом оно подтверждает, что избранные некогда симфонией аспекты описания Человека сохраняют свою актуальность и по сегодня.

3. Одной из характерных черт структурных исканий является *отказ от сонатной формы*. Задачи, которые она выполняла, берут на себя другие формы, причем, как правило, атипичные, глубоко индивидуализированные в каждом отдельном случае. Главным оказывается не сама сонатная форма и не принцип сонатности, а те семантические функции, носителем которых он был и которые, как видим, могут быть реализованы теперь иными структурами.

Принципиальная возможность замены традиционных форм иными выдвигает новую проблему — проблему функции форм. Если какая-либо иная форма может выполнить в рамках данного жанра ту же задачу, которую некогда выполняла традиционная, то это означает, что существует некая функция, являющаяся первичной по отношению к ним обеим и определяющая

типологические признаки формы. Думается, что указанная функция носит внемузыкальный характер. Ее суть — в моделировании музыкальными средствами на уровне художественной структуры процесса, процесса развития и достижения некоего нового качества. Сонатная форма и содержала оптимальные структурные условия для выполнения этой задачи. Но оказалось, что она может быть достигнута и в условиях иной формы. При этом проблема моделирующей функции, первичной по отношению к форме, открывает, на наш взгляд, интересные перспективы исследования инвариантных функций музыкальных форм.

КАМЕРНЫЙ ВАРИАНТ СИМФОНИИ

Одна из характерных особенностей истекшего 15-летия — формирование стойкого интереса к разнообразным формам камерной оркестровой музыки. Прочное место в «табеле о жанрах» в это время занимают оркестровый концерт, различные варианты свободных композиций для нестабильных камерных или неполных составов (обычно под названием «Музыка для...»), камерная симфония, симфония для струнных в комбинации с роялем или ударными или тем и другим. Произведения подобного рода пишутся в этот период в большом количестве и на всех широтах — от Прибалтики до Средней Азии.

В чем причины интереса к камерно-оркестровым жанрам? По-видимому, их несколько.

Прежде всего приходит на память неоклассицизм, зародившийся в первые десятилетия XX века, но не прекращавший своего развития и позже. Более того, его позиции укреплялись по мере усвоения в культуре XX столетия тенденций ассимиляции и интеграции духовных ценностей прошедших эпох. И если поначалу, в период возникновения, неоклассицизм мог восприниматься как экстравагантное заигрывание с прошлым, то со временем он все больше осознавался как одно из первых проявлений нарождающейся новой концепции современной культуры, которая выступала в качестве наследницы всех предшествующих культур. Поэтому обращение к прошлому в поисках моделей для стиля или жанра становилось постепенно нормой искусства XX века, порождая плюрализм творческих манер и делая принципиально возможным оперирование стилями как-системами средств, о чем уже шла речь в предыдущем очерке.

Однако в неоклассицизме была не только утверждающая, но и отрицающая тенденции. Он отрицал романтизм, индивидуалистический произвол, преувеличенную эмоциональность. Антиромантическая реакция была направлена и против тех жанров, в которых романтизм реализовал свои идеалы. Среди этих жанров находилась и «большая симфония» с ее гигантоманией, стремлением вместить в себя «весь мир», «все мироздание», с ее акцентом на немзыкальную (нередко литературную) сторону концепции, с ее преувеличенным психологизмом, а в сфере стилистики — гипертрофией оркестровых средств, формы, гармонии. Это было отрицанием вчерашнего дня искусства, и оно вызывало стремление опереться на опыт позавчерашнего, доромантического времени. Но в своих поисках иных основ для творчества неоклассицизм, в сущности, обращался к искусству добетховенского периода вообще. Дело в том, что Бетховен был первым среди музыкантов, кто поставил Личность в неразрывную связь с Историей. Предметом художественного анализа оказались два взаимозависимых и сугубо изменяющихся явления. Между тем одной из сторон антиромантической реакции был протест именно против изменчивости, против преходящего характера художественных идеалов. Поэтому если верхней границей стилевых ориентаций неоклассицизма являлось искусство Бетховена, то нижней практически не существует, и, чем ближе к нашему времени, тем дальше в глубь веков уходит поиск стилевых моделей, пока обращение к опыту григорианского хора или древнего народного монодического пения не заставляет современных композиторов подумать о возврате к простым и естественным первоисточникам музыки...

Так выясняется условность термина «неоклассицизм», обозначающего, по сути, ориентацию на любой исторический стиль добетховенского периода. Но в центре внимания неоклассиков оказалась эпоха барокко, и, в сущности, следовало бы говорить не о неоклассицизме, а о необарокко, ибо именно с жанрами, стилем мышления и средствами эпохи Вивальди и Баха были связаны неоклассицистские устремления Хиндемита и Стравинского, чье влияние сказывается до сих пор.

Обращение к эпохе барокко не было случайным. Неоклассицизм возник как оппозиция искусству быстро сменяющихся стилей, относительных ценностей, сиюминутных идей и литературной прямолинейности. Он тяготел к искусству вневременному, опирающемуся на общие, достоверные и объективные закономерности, искусству разумно организованному и отвергающему все преходящее. Именно поэтому основным объектом «моделирования» стала музыка барокко, где стиль выступал как категория надындивидуальная, как реализация долговременно действующих законов и правил. Именно с признанием власти закона (а не личности) связано внимание неоклассицизма к имманентным свойствам музыки и типологическим особенностям

музыкального мышления. Этим, на наш взгляд, объясняется преимущественное внимание «неоклассиков» к искусству барокко, рококо и лишь отчасти к периоду раннего классицизма, к которому они подходили избирательно, выделяя в нем главным образом «системность» мышления, организованность целого, ясность структуры. В условиях общей тенденции «восстановления прав музыки» концертное выступало в качестве желанной альтернативы избитым ходам симфонического развития. Здесь интуитивно учитывалась специфика восприятия сонатной формы как наиболее адекватно отвечающей симфоническому методу мышления. Мотивное развитие, составляющее ее существо, как бы отстраняло восприятие от себя, направляя его на ту конечную цель, к которой было устремлено. Разработка ощущалась не только как действие, протекающее в настоящее время, но прежде всего как переход к будущему, к тому, что должно быть утверждено в результате процесса развития¹. Это как бы снижало чисто музыкальную ценность разработки, подчеркивало ее служебную роль в форме. Характерно, что тематическое содержание разработки оценивалось в первую очередь с точки зрения его способности участвовать в развитии, а не само по себе как чисто музыкальная данность. И конечно, все это было опосредованно связано с внемузыкальными функциями сонатной формы.

Таковы вкратце причины возникновения неоклассических тенденций в первой трети XX столетия. Чем же вызвано их возрождение в советской музыке 60-х годов?

Следует подчеркнуть, что русло неоклассицизма фактически никогда не высыхало, оно могло временно обмелеть, но в конечном счете наполнялось вновь. В том или ином виде, с той или иной интенсивностью неоклассические тенденции продолжают жить и развиваться. Их воздействие заметно и в советской музыке: у Прокофьева — в ориентации на нормы мышления раннего классицизма (в ритме, структурах, синтаксисе, жанах, опоре на тонико-доминантовые отношения), у Шостаковича — в воздействии бихорской полифонии, полифонического мышления вообще. В конце 50-х и в 60-е годы советские музыканты вновь открывают Стравинского, и вместе с его творчеством приходит интерес к искусству барокко, жанру concerto grosso, камерному стилю мышления, к объективному, внеличному характеру творчества.

Но было бы неверным приписывать появление необарочных тенденций лишь влиянию Стравинского. В 50-е и особенно в 60-е годы возрождается интерес к старинной музыке среди исполнителей, возникают многочисленные исполнительские коллективы, посвящающие свою деятельность пропаганде му-

¹ Не случайно возник немецкий термин *Durchführung*, обозначающий разработку.

зыки эпохи барокко, рококо, Ренессанса, средних веков. Особое место в концертном репертуаре занимает музыка И. С. Баха, Вивальди, Корелли, Альбини; звучат мессы Палестрины и Орландо Лассо, Окегема и Гийома Машо; исполняются придворные танцы XIV века и песни трубадуров; музыка западноевропейской мистерии уживается в одной программе со знаменным распевом. В результате музыкальная старина лишается бывшего музейного налета, оживает, и голоса далеких веков входят в нашу современность и смешиваются с ее голосом. Все это не могло пройти мимо внимания композиторов, бесспорно, влияло на их творчество, расширяло диапазон технических возможностей и позволяло использовать любые средства, апробированные искусством прошлых эпох.

Но была и третья, быть может, самая важная и непосредственная причина — реакция на штампы и трафареты «большой симфонии». Об этом мы уже писали в предисловии. История повторялась, и на новом ее витке искусство барокко вновь противопоставляло «драматургию игры» «драматургии конечной цели». Вновь срабатывали механизмы отталкивания, но ситуация была только внешне сходна с той, которая некогда породила антиромантическую реакцию. Эстетические и психологические стимулы обращения к барокко были иными. Реакция возникала на гегемонию «большой симфонии». Ее власть заставляла художника видеть мир как бы сквозь призму структурных отношений, сложившихся в рамках сонатно-симфонического цикла с его специфическими способами экспонирования и развития материала. И здесь «путь в обход» казался одним из возможных для освобождения инструментальной музыки от стереотипов. Поэтому крупномасштабной композиции традиционной симфонии противопоставлялись сжатые, лаконичные формы; громоздкому и стандартному составу оркестра — малые, индивидуализированные, с непостоянным количеством инструментов (от струнной группы до небольшого ансамбля в 9—11 музыкантов); стереотипу структуры сонатно-симфонического цикла — разнообразные атипичные формы с непостоянным числом частей; глобальным концепциям немзыкального характера — скромные замыслы с уклоном в область чисто музыкальных проблем; симфоническому развитию — концертное звучание в широком смысле этого слова; опоре на гармонию — аскетичная полифоническая «графика»; наконец, тональной (в своей основе, пусть даже усложненной) системе — разнообразные атональные структуры, включая сериальность, алеаторику и сонористику в качестве элементов фактуры.

Так сложилась новая концепция симфонии. Она возникла на пересечении симфонизма и концертности, двух различных типов мышления, двух жанров, имеющих разные семантические программы. Произведения, рождавшиеся из союза симфонии и оркестрового концерта, несли в себе родовые признаки обоих

«гих жанров, причем на всех уровнях — от структуры цикла до способов обращения с материалом. Ниже мы вернемся к этому вопросу. А сейчас продолжим поиски источников «камернизации» симфонии.

Среди них нужно упомянуть сложившиеся в XX веке новые системы звукоорганизации, и прежде всего додекафонию и сериальную технику. С этими системами связаны кардинальные изменения в понимании музыкального пространства-времени. Меняется, как известно, функция звука, который из строительной детали превращается в целостную структуру. Соответственно возрастает его вес и значение, а это, в свою очередь, ведет к увеличению плотности музыкального времени (числа событий на хронометрическую единицу), к изменению системы пространственных координат (появление наряду с горизонталью и вертикалью диагонали). В результате форма сжимается, камернизируется. Отпадает надобность в больших исполнительских коллективах, и, напротив, предпочтение отдается либо сольным произведениям, либо камерным составам, так как принципиально важно услышать каждый звук, а для этого ткань должна быть прозрачна, разрежена, чего можно достигнуть только при небольшом количестве исполнителей. Конечно, эта «камернизация» носила чисто внешний характер, поскольку семантический потенциал произведений, выполненных сериальной техникой (особенно у А. Веберна), оставался весьма значительным. Тем не менее сама тенденция сжатия формы, бесспорно, оказывала влияние на композиторское мышление, способствуя переходу от больших исполнительских составов к камерным, от крупной формы, разветвляющейся по законам традиционного синтаксиса, к форме лаконичной, основанной на новом представлении о сущности музыкального пространства-времени, на новом синтаксисе.

Применение сериальной техники придает, как известно, творческому процессу черты известной объективности, поскольку организация формы, ткани ставится в зависимость от структуры и возможностей серии. Серия выступает в качестве закона, стоящего *над* композитором. В этом пункте — мы имеем в виду тенденцию к объективности творчества, к утверждению власти закона, правила — происходит встреча сериальной концепции музыки с неоклассицизмом, вернее, с неobarocko. Мы постоянно сталкиваемся с сочетанием того и другого в рамках одного сочинения, при этом сериальность определяет технику фактурной организации, а неobarockoе тенденции — концепцию целого, включая исполнительский состав, структуру цикла и даже фактуру. В результате «камернизация» оркестровой музыки обретает сразу два взаимодополняющих источника, и если сериальная техника создает объективные условия для сжатия формы, то неobarockoе тенденции предоставляют в распоряжение композитора жанровые и структурные модели.

Наконец, существовал еще один универсальный источник «камернизации». Это стиль мышления, свойственный нашему интеллектуальному веку, веку математики, формальной логики, комбинаторики, веку, понявшему психологию мышления через логическую операцию (Ж. Пиаже), веку, в котором искусство училось раскрывать видение мира посредством интеллектуальных моделей (Т. Манн, А. Камю, Г. Гессе, М. Булгаков, А. Платонов), веку, который подверг научному анализу сам творческий процесс. В этот век музыка стремилась «моделировать» стихийные подсознательные процессы с помощью рационалистически организованных конструкций (А. Шёнберг), передавать тончайшие психические состояния посредством сверхминиатюрных, но емких и точнейшим образом рассчитанных звуковых структур (А. Веберн) и создавать музыку на основе математических законов и моделей (Я. Ксенакис). Эта линия в музыке XX века не является чем-то абсолютно новым. С древности в музыкальном искусстве существовала тенденция трактовать его как нечто близкое науке, как область умственной деятельности, опирающуюся на математику или вообще рациональные способы организации музыкальной материи, как что-то объективное, не зависящее от произвола творца. В XX веке эта тенденция получила весьма крайние формы выражения в связи с проникновением науки во все сферы общественной жизни, ее влиянием на стиль мышления, математизацией знаний, машинным моделированием творческих процессов. Все это создавало определенный интеллектуальный климат, бесспорно влиявший на искусство и усиливавший в нем роль рационального начала.

Понимание музыки как сферы интеллектуальных операций имело прямое отношение к процессам «камернизации» оркестровых жанров. Интеллект проявляет себя тем интенсивнее, чем меньшим числом исходных данных он оперирует в решении той или иной задачи. Громоздкий исполнительский аппарат симфонического оркестра возник и развивался в рамках романтического искусства с его гипертрофией эмоционального начала и стремлением к конкретной изобразительности. Стадиальное разветвление эмоций требовало продолжительного времени и — соответственно — широкого пространства. Возрастала роль крупномасштабной формы в программных произведениях, где нужно время для развития сюжета или прохождения всех стадий в процессе воплощения сложно построенного, разветвленного замысла.

С отказом от сюжетики литературного типа и уменьшением роли эмоционального начала отпала и необходимость в разросшихся оркестровых средствах и крупномасштабной форме. Наоборот, интерес к музыке как области интеллектуальной деятельности требовал известной минимализации средств для выявления комбинаторной способности музыкального мышления.

Музыка представляла в той своей особой ипостаси, которая существовала собственно всегда, но временно была заслонена мощным стремлением к отражению внемузыкальных явлений. Речь идет о том, что можно назвать мышлением музыкой, о специфическом интересе к имманентно музыкальным проблемам. Это не означало отказа от содержательности. Но содержание музыки может быть разного типа — с явным или скрытым воздействием внемузыкальных стимулов. Так, романтическая музыка XIX века дает пример откровенного и весьма непосредственного их влияния на музыкальные замыслы и творческий процесс. В инструментальной же музыке раннего классицизма это влияние ощущается в меньшей степени, а в инструментальной музыке барокко почти не обнаруживается. Это, правда, не означает, что внемузыкального начала нет вовсе. Но проявляет оно себя в более опосредованной, скрытой форме, как бы заслоненной собственно музыкальными законами. Здесь — один из источников неоклассических тенденций в целом, ибо веку интеллектуализма в большей мере отвечало искусство, основанное на тонких и сложных умственных операциях, нежели на спонтанном и неконтролируемом проявлении творческой фантазии. А любая интеллектуальная операция неизбежно вводит элемент опосредования, сдерживая, «охлаждая» эмоциональный пыл. Подобная отстраненность весьма характерна для музыки барокко, и не случайно поэтому именно к ней были обращены на протяжении XX века взоры музыкантов.

Как видим, существовал сложный комплекс причин «камернизации» оркестровой музыки. Мы, однако, рассмотрели далеко не все ее проявления, а только те, которые привели к модификации жанра симфонии.

Надо вместе с тем заметить, что камерная симфония — явление в жанровом отношении не вполне определенное. Она не создала устойчивых жанровых признаков, и поэтому ее границы остаются несколько расплывчатыми. По сути, правильнее говорить не столько о камерной симфонии как стабильном жанре, сколько о целой области творчества, связанной с *камерной трактовкой симфонического цикла*. А это не одно и то же. Жанр требует постоянства своих признаков, в то время как его интерпретация допускает вариабельность в широких пределах. По-видимому, и не могли бы возникнуть какие-либо устойчивые признаки, ибо основная тенденция нашего времени состоит как раз в обратном — в отказе от постоянных признаков, из-за того что они ведут к стереотипам. Между тем творческая практика утверждает нечто прямо противоположное — индивидуальность художественной формы, неповторимость решения. Вот почему область, которую мы условно именуем камерной симфонией, отличается многообразием проявлений. Но в этом многообразии все же можно уловить некоторые общие тенденции, вокруг которых группируются те или иные сочинения.

Первой среди них отметим сужение концепции Человека. Об этом уже шла речь в связи с появлением репризно-трехчастного цикла в «большой симфонии». Мы говорили о том, что в ряде симфоний сложная система оппозиций цикла сводится к одной — «действие — медитация». Именно на основе этой единственной оппозиции, а также естественного стремления к завершенности цикла и возникает репризно-трехчастная структура целого. По сути, это и было проявлением «камернизации» симфонии, которая касалась пока только цикла. Ориентация на жанровые модели оркестрового барочного концерта или сюиты давала этой тенденции ясную и осознанную направленность. Трехчастная структура вивальдиевского концерта или сюитное строение Бранденбургских концертов Баха как бы снимали необходимость в той сложной системе оппозиций, которая была присуща симфоническому циклу. На деле же возникал гибридный жанр, где основное ядро этой концепции сохранялось, но в несколько ослабленном виде. Темповая структура концерта «быстро — медленно — быстро» предоставляет для этого нужные возможности, но трактовка быстрых частей при этом претерпевает некоторые изменения. Напомним, что суть I быстрой части — сонатного *allegro* — состояла в репрезентации принципа *действия* посредством «сдвигов в выражении». Обращение к сонатной форме становится теперь необязательным, а если и происходит, то содержание подобных частей нередко оказывается сглаженно-однородным, выровненным, лишенным ярких контрастов, что отражается на их фактурном решении, например на преобладании однотипной токкатной фактуры. *Действование* передается подчас лишь темпом и тономусом музыки, целостным образом части, что привносит в нее черты, свойственные скерцо, — черты общей, суммарной характеристики. На этой основе происходит сближение I части и финала. Можно сказать, что функция скерцо полностью не исчезает из цикла, но распределяется между двумя быстрыми частями, совмещаясь с их собственными функциями.

В силу необязательности сонатной формы возрастает значение трех- и двухчастных построений. Но направляющая тенденция обнаруживает себя в отказе от типовых форм вообще, в индивидуализации структуры. Форма становится более компактной. Отсутствие разработки (как «системы доказательств») делает излишним длительное разворачивание. Нередко на место гомофонической формы, с характерной для нее стадийностью развития, приходит полифоническая, в которой уже в силу самого ее характера постепенность и поэтапность заменяются одновременностью событий. Характерно в этом плане появление или влияние таких форм, как fuga, чакона, пассакалья.

С этим связана полифонизация составов. Полифоническая ткань требует разреженного звукового пространства. Линия должна быть слышна. Поэтому избирается ограниченное число

инструментов — струнные, струнные с чембало (!) или фортепиано, — сокращается число пультов; иногда к этому составу добавляется несколько духовых. Все это, вместе взятое, приближает состав оркестра к «баховскому». Вместе с тем нельзя сказать, что происходит возврат к типовому составу оркестра эпохи барокко. Составы целиком определяются замыслом сочинения. Нередким становится ансамбль солирующих инструментов, число которых нестабильно. Обращает на себя внимание отсутствие симфоний для духовых, струнная группа по-прежнему остается фундаментом и основным, притом вполне самостоятельным, компонентом оркестра. В целом установить типы составов весьма затруднительно: они меняются и варьируются от произведения к произведению, отражая общую тенденцию индивидуализации, касающуюся всех уровней структуры целого.

Все сказанное выше — лишь абрис сложного и далеко не однозначного процесса. Мы стремились дать представление только о наиболее общих, направляющих его тенденциях. Разумеется, когда мы обращаемся к конкретным произведениям этих лет, картина усложняется, детализируется, становится многомерной.

Приступая к анализу, мы прежде попытаемся классифицировать произведения в зависимости от их жанров.

1. В произведениях первой группы сохраняются многие жанровые или структурные признаки симфонии, но проявляют они себя в несколько ослабленном варианте. Это как бы «симфоническая сонатина». В прошлом такие сочинения именовались симфониейттами. Сейчас, однако, композиторы склонны называть их «камерными симфониями» или «симфониями для струнных с...», поскольку сжатие формы здесь сопровождается уменьшением состава оркестра, сведением его к камерному варианту.

2. Вторую группу составляют симфонии, на которые оказал свое определяющее влияние оркестровый концерт XVIII века. Эти произведения следует отличать от концертов-симфоний, начало которым положил Прокофьев и которые, по существу, остаются в рамках сольного концерта.

3. Третья группа сложилась под воздействием сюиты. Структурные признаки симфонии в сочинениях этой группы выражены слабо. Но это все же не сюиты в прямом смысле слова. В них имеется симфонический замысел, который как бы преодолевает сюитность, объединяя цикл в единое целое.

4. В некоторых сочинениях «камернизация» связана с перенесением в оркестр ансамблевой (например, квартетной) техники письма.

Представленная классификация не является исчерпывающей. Как уже говорилось, камерная симфония имеет многожанровую природу, что вызывает известные трудности при

определении жанра. Вместе с тем в каждом из произведений мы будем стараться обнаружить преобладающее влияние того или иного жанра, в силу которого и оказалась возможной вышеприведенная классификация.

В последующем аналитическом обзоре по-прежнему будет обращаться внимание на индивидуальные особенности решений. Вновь можно будет убедиться в многообразии подходов к проблемам жанра, структуры, языка в их соотношении друг с другом. Иными словами, и здесь будет продолжено исследование тех путей, которые избирает современная симфония в поисках обновления.

Одним из первых проявлений нарождающегося интереса к камернизированным формам симфонии явилась Симфония для струнного оркестра и литавр Э. Мирзояна (1962). Об этом ярком и зрелом сочинении у нас писали много¹, поэтому мы коротко остановимся только на отдельных его особенностях.

В целом симфония Мирзояна воспроизводит все черты традиционного симфонического цикла. Части сохраняют присущие ему жанрово-семантические амплуа. Но при этом они — лаконичны, — тематизм концентрирован, — разделы развития сжаты, средства экономны. Национальный склад тематизма сочетается со строгим полифоническим мышлением. Фактура графична, рисунок мелодики, испытавший влияние армянской монодии, тонок и скуп. В ритмике заметно влияние классицистских и барочных формул. Аккордика подчас воспроизводит хоральные или органные звучности. «Бахизмы» здесь, безусловно, присутствуют, но они удивительно органично сливаются с национальной мелодикой и ритмикой, и подчас трудно разделить, что принадлежит в ней барочному стилю, а что идет от армянского фольклора.

Строгий облик симфонии тесно связан с особенностями ее содержания — углубленностью мысли, сдержанностью чувства. В ней нет и следов той декоративности, которая столь характерна для армянского симфонизма 50-х годов. И возможно, именно стремление отойти от звуковой роскоши декоративного стиля с его жанровой описательностью, желание углубить психологическое содержание музыки вызвало потребность сузить круг оркестровых средств, поставить творческую фантазию в ограничительные рамки с тем, чтобы, действуя на определенном «пространстве», сосредоточить все внимание на внутренней, смысловой выразительности музыки. Для армянского симфонизма симфония Мирзояна означала переход на новый этап развития, а для советского симфонизма в целом — первую попытку «камернизации» жанра. С этим связаны некоторые, пусть небольшие, но важные, тенденции в трактовке цикла. Так,

¹ См., например: Тигранов Г. Г. Симфония Э. Мирзояна. — В кн.: Советская симфония за 50 лет. Л., 1967.

I часть носит активный, действенный характер, но лаконична, сокращена (усеченная реприза, без побочной партии). Скерцо (II часть) напоминает изящное интермеццо, как это верно отметил Г. Тигранов. Центром цикла становится Adagio, в котором углубленность медитации сочетается с драматизмом, рождающимся из самого процесса развития мысли. Финал традиционный, жанровый, но без излишнего «этнографического нажима». Возникают смысловые переключки между I и III частями, скерцо и финалом. Как мы уже видели, расслоение цикла на пары частей связано с поисками его единства в рамках камерной симфонии, где влияние внемузыкальных факторов интеграции несколько ослаблено.

Симфония Мирзояна содержит тенденцию «камернизации», но причислить ее к жанру камерной симфонии все же нельзя. В ее четырех частях воспроизводится вся система оппозиций и отношений классического симфонического цикла. Но уже в 60-х годах появляются произведения, в которых очевидны и жанровые и структурные изменения. Они имеют разные жанровые истоки и различны по своим художественным достоинствам, индивидуальным особенностям и т. д. Мы же рассмотрим их под одним углом зрения — формирования в них черт камерного варианта симфонии.

Начнем с наиболее простых случаев, где жанровые «миксты» выражены еще недостаточно отчетливо.

Камерная симфония азербайджанского композитора А. Алиаде (1966) по своим тенденциям характерна для 60-х годов. Состав оркестра — двойной сокращенный: всего пять пультов первых скрипок (соответственно уменьшено число остальных), среди деревянных нет кларнетов, медные представлены двумя пикетрами и одной трубой. Но зато включены фортепиано и чембало. Последнее не является признаком влияния концерта: оба клавишных инструмента не выделяются по своей функции и выступают наравне с другими как тембровая краска.

С точки зрения трактовки цикла Камерная симфония Алиаде повторяет традиционную трехчастную схему «быстро — медленно — быстро» и соответствующий, характерный для симфонического цикла, сжатый вариант системы оппозиций: I часть имитирует принцип действия, II — медитацию, финал связан с I частью, но противопоставит ей своим жанровым характером, одновременно он контрастирует и II части. Общий тон музыки жизнеутверждающий, объективный. Здесь нет сложных проблем, конфликтов. В основе драматургии цикла лежат эмоционально-динамические контрасты. В музыке присутствуют элементы национального колорита, но в опосредованном виде. Иногда они ощущаются в ритме (финал), в гармоническом или тембровом колорите.

Образ I части сложился под воздействием одновременно сонатного allegro и скерцо. От первого — энергия развертываю-

щегося действия, от второго — некоторая абстрактность этого действия, так сказать, действие вообще. Господствует общий для всей части тип движения — токкатный, стремительный, напористый, в котором легко усмотреть влияние сложной полиритмики восточного танца. В структуре I части можно различить три раздела: первый выполняет функции одновременно экспозиции и развития (у нас нет оснований искать здесь разработку), второй играет роль краткого затишья, драматургической паузы, третий — репризы.

Вторая часть содержит традиционный образ медитации. Тематизм *Andante* вырос из второй темы I части и представляет вначале ее обращение. Ткань тонко дифференцирована. Преобладают реплики и контрапункты отдельных инструментов, создающие атмосферу настороженной, хрупкой тишины. Широкий мазок, свойственный I части, сменяется работой над интонацией, деталью. В прозрачной полифонической фактуре каждый голос прочерчен четкой линией, подчеркнут индивидуальностью тембра солирующего инструмента. Другими словами, полифония II части опирается на тембровую колористику отдельных голосов.

Последняя часть наиболее традиционна. Влияние жанровых финалов — вне сомнения. Изящная скерцозная тема танцевального склада служит рефреном этого рондо. После ее трехкратного повторения следует эпизод, начинающийся *solo* чембало. Прихотливый ритм, полиритмия, тираты, неожиданная акцентуация — все это вносит игровое начало, а тембры чембало и присоединяющихся к нему далее деревянных подчеркивают хрупкость, игрушечность образа. Второй эпизод в отличие от первого основан на протяженных линиях. В его мелодике ощущается воздействие интонаций второй темы I части. Возникают здесь и фонические эффекты (например, кластеры фортепиано и струнных).

Особенностью рассмотренной симфонии является некоторое перераспределение типовых образов симфонии, сказавшееся в том, что черты скерцозности (в ее различных вариантах — токкатном и танцевальном) проникли и в I часть и в финал. Репризная форма цикла в данном случае еще не возникает, и решения частей различны. Но ясно, что основной контраст симфонии сводится к противопоставлению действенного и созерцательного начал, движения и статики (хотя первое представлено в двух образных вариантах), в чем уже — пусть еще не ярко — проявляется тенденция к сближению симфонического цикла с концертом. Кроме того, каждая часть симфонического цикла обычно выполняет функцию стадии в последовательно развертывающемся замысле. Здесь такой стадийности нет. Части возникают по принципу темпового контраста, хотя и сохраняют признаки типичных для симфонического цикла жанрово-семантических оппозиций.

Еще более отчетливо эти тенденции проступают в Камерной симфонии А. Бразинскаса (1967), написанной для струнного оркестра и фортепиано. Основные стиливые черты этого интересного сочинения — немногочисленность контрастов, преобладание единого избранного для каждой части образа-состояния, сопоставление энергии и тонкой лирической созерцательности, лаконизм и сжатость формы, прозрачность фактуры, строгая полифоническая графика, опора на принцип монотематизма. Структура цикла несет явные черты влияния трехчастной формы. Хотя III часть вдвое быстрее первой, обе представляют собой токкаты, близки по фактурному решению, в обеих воплощаются образы движения, энергии, и, думается, обе сложились не без воздействия симфонических скерцо-токкат Прокофьева и Шостаковича. Средняя, медленная часть подобно середине в трехчастной форме создает резкий контраст крайним и являет собой краткую паузу, отдых, после которого движение возобновляется с новой энергией...

Принцип трехчастности действует и в первых двух частях, и лишь в финале можно усмотреть черты сонатности. I часть открывается туттийным изложением главной для всей симфонии темы. Тема звучит по-ораторски внушительно и весомо, подобно возгласению, призыву. Далее имитации-переклички приводят к быстрому и энергичному движению. Остинатная моторика фортепиано придает ему пружинистую силу и наступательный характер. «Вращательное» движение вновь достигает кульминации, после чего следует срыв: пауза, момент отдыха. На фоне тянущихся звучаний струнных *divisi* солирующая скрипка интонирует пасторальный наигрыш, который в силу его лирического склада можно было бы принять за побочную партию, если бы остальные разделы части подчинялись сонатному принципу. Пауза, однако, оказывается непродолжительной. Движение возобновляется с еще большей силой. Новая краткая пауза подчеркивает энергичность коды.

Вторая часть — как бы зеркальное отражение первой. Тема проходит в обратном движении, «обратный» характер имеет и структура части. Снова перед нами трехчастная форма. Крайние разделы статичны. Тянущиеся педали одновременно (имитационно) вступающих струнных, медленно нисходящие мелодические фразы, далекие регистровые сопоставления — все это создает образ углубленных размышлений. Контраст возникает благодаря имитационному проведению активных мотивов-полюсов из I части. Последние такты вновь «погружены» в оцепенение.

Финал монолитен. Все, что было «задано» в I части — тождественность, остиная фактура, сочетание моторики и ударной артикуляции (как у фортепиано, так и у струнных), — усиливается и приобретает более обостренные формы. Движение становится стремительным, напор агрессивным, и кластеры

переходят из партии рояля в *divisi* струнных; постоянно меняются типы и материал имитаций, переключки и кластеры фортепиано нарушают единый ритм «сплошных» линий движения. Музыка местами приобретает драматическую остроту. Часть, однако, завершается постепенным *diminuendo*.

Отказ от сложной образной дифференциации содержания части и тяготение к его монолитности — одна из характерных черт камерной симфонии, которая приводит либо к отказу от сонатной формы вообще, либо к такой ее трактовке, при которой все ее разделы сливаются в единое целое. Особенно отчетливо такая монолитность выражена там, где в основу музыкального развертывания кладется единая ритмофактурная формула. В этом смысле показательна Симфония для струнного оркестра и ударных Ю. Фалика (1967). Стилистика симфонии Фалика складывается на основе сочетания необарочных и традиционно-симфонических тенденций. Первые дают себя почувствовать в начальном *Moderato* и медленной части, вторые — в финале. Такое распределение связано с особенностями драматургии — переносом «главного события» в последнюю часть.

Вся I часть единообразна по фактурно-ритмическому решению. Его определяют ритмы J ♪ и ♪♪♪ , «разбросанная» интервалика темы, постепенно охватывающая все двенадцать звуков октавы, полифоническая фактура. Другие ритмические структуры (♩) и фактурные элементы (например, аккордика) вводятся как отстраняющие, как момент разнообразия. Сонатные отношения в силу единства темпа и ритмофактурной формулы нивелированы (побочная партия выделяется лишь благодаря *solo* альта). Группа ударных выступает как тембровая альтернатива струнным, соревнуясь с ними и вместе с тем подчеркивая неизменность избранного ритма. Развитие происходит путем полифонического разрастания ткани и ее постепенного уплотнения, достигающего высшей точки перед репризой.

Вторая часть — традиционная остановка действия, лирико-медитативный центр цикла. Сосредоточенность здесь сочетается с возвышенной патетикой. Интонационно эта часть связана с предыдущей и подобно ей выдержана в полифонической манере письма. Диалоги инструментов развиваются то в виде канонов, то как сочетание интонационно контрастных линий. Рост напряжения сопровождается уплотнением фактуры, увеличением роли вертикали. В общем, картина довольно обычная для частей подобного рода. Но есть в музыке неповторимая черта — свойственные музыке Фалика тонкий лиризм, прозрачность и чистота красок.

Финал — наиболее сложная по структуре и контрастная по содержанию часть цикла. Создается впечатление, что «основное событие», как уже отмечалось, оттянуто к концу цикла. В его

строении переплелись черты сонаты, рондо и трехчастной формы. Динамичная и мужественная главная партия оттенена танцевально-скерцозной побочной. Напористому разработочному разделу противопоставлено неожиданное Largo, в котором также содержится контраст патетической темы начала и ее тихого, лирического продолжения. Выход из этой сферы образов совершается посредством эпизода, исполненного красочных, фантастических звучностей (ostinato вибратона, секундовые тремоло разделенных скрипок, поющий голос солирующей скрипки). В заключительном разделе финала господствует скерцозная побочная партия, при этом возрастает динамизм движения, и часть завершается мужественно и энергично.

«Камернизация» симфонии охватывает практически все стороны жанра, но это не означает, что симфония лишается такого типологического свойства, как внутренняя конфликтность содержания. «Деконфликтизация» — не обязательное следствие становления камерной симфонии. Все зависит от конкретного замысла и вытекающей из этого трактовки оркестра. Тем не менее приходится признать, что ведущая тенденция состоит все-таки в уменьшении масштабов конфликта, избегании «взрывоопасных» драматургических ситуаций. Но разумеется, музыка не лишается внутреннего напряжения, динамики, самой возможности раскрывать процесс диалектически сложных отношений и изменений. Все это может оставаться, но в условиях традиционной структуры приобретает камерные пропорции.

В этом плане может быть показательной Третья симфония Г. Фрида (1964) — умное, мастерски выполненное произведение, отмеченное лаконизмом формы и чувством меры. Три части симфонии реализуют три различных варианта сонатной формы. Действенный характер I части заложен в ос-

повном ритмическом мотиве главной партии $\text{♩} \text{♩}$, из которого складается ее тема. Примечательно, что развертывание главной партии осуществляется как процесс роста, изменения ее качества, вызревания новых тематических элементов. Побочная партия традиционно лирична, напевна, ее закругленные линии рожают новый, волнообразный тип развития. Сжатая разработка пронизана напряженным развитием, в котором в полной мере раскрывается значение и указанного тематического элемента главной партии, и закругленных мотивов побочной партии, и — моментами — остигатного баса. Не случайно в репризе тема главной партии, исполняемая всей струнной группой, обретает новое, более полнокровное звучание. Идея качественного роста, столь характерная для сонатно-симфонического цикла, реализуется в точно выверенной форме. Эмоциональное переосмысление тематизма формирует замысел II части (Largo). В теме главной партии заметно влияние интонаций народной песни, а в фактуре — подголосочной полифонии. Кварто-секун-

довые интонации указывают на сходство с главной темой I части. Побочная партия «вызревает» из развития главной и воспринимается как ее кульминация (*Espressivo molto*). Но это новая тема, в которой вместе с тем угадываются преломленные в трехдольном размере черты активного мотива из главной партии I части. В согласии с традицией разработка в этой части отсутствует. В репризе побочная партия появляется в новом варианте (*tranquillo pianissimo*). Финал выполняет синтезирующие функции. По темпу (*Presto*) и движению (шестнадцатые) он «перекрывает» I часть, а в его тематизме получают свое развитие интонационные элементы предыдущих частей. Заметны и черты «рамочной» конструкции. Таким образом, лаконизм формы, выступающий как характерный признак камерной симфонии, не мешает проявлению типологических свойств симфонизма, связанных с идеей качественной трансформации образов.

Влияние складывающейся концепции камерной симфонии испытывают в рассматриваемый период композиторы разных поколений и школ. Среди них не только молодежь, для которой камерная симфония — область творческих экспериментов с разными видами техники письма, но и представители старшего поколения. Фактически Третья симфония К. Караева принадлежит в равной степени как «большой симфонии» (по характеру цикла), так и камерной (по составу оркестра и лаконичности формы). Но Караев не является исключением. И то, что даже такой многоопытный мастер, как Я. Иванов, художник с давно сложившейся творческой позицией, обращается к камерной симфонии, может служить свидетельством силы и жизнестойкости возникающего жанра. Более того, в Четырнадцатой симфонии Я. Иванова мы находим те же черты, что и в творчестве других, более молодых авторов: трехчастно-репризную структуру цикла, влияние барочных форм музыкального мышления (в I части и в финале), возрастающую роль полифонии, черты токкатности в быстрых разделах, отказ от сонатной формы в пользу трехчастной или вариационной. Но все это сочетается у Иванова с присущими ему романтичностью интонации, эмоциональным типом экспрессии. Он чужд тенденциям рационализма и даже в новом для себя жанре — в камерной симфонии — не изменяет своим принципам.

Как отмечалось, воздействие оркестрового концерта в целом типично для камерной симфонии, но проявляет оно себя с разной степенью определенности: в одних произведениях скрыто и опосредованно, а в других — явно и откровенно, и в этих последних жанровое наименование носит условный характер. С подобным случаем мы сталкиваемся в творчестве Р. Габичвадзе, автора Симфонии для струнных, фортепиано и литавр, а также двух камерных симфоний (Вторая имеет еще одно наименование — Концерт для нонета).

В Симфонии для струнных (1965) наблюдается то же стремление к сжатию цикла, которое мы отмечали в сочинениях других авторов, причем, если в цикле четыре или пять частей, он как бы расслаивается на два уровня, каждый из которых объединяет однотемповые части (быстрые, с одной стороны, и медленные — с другой). Каждая II часть одного и того же «слоя» выступает как продолжение предыдущей, возвращая нас к тому кругу образов, который в ней сложился (подобное расслоение мы наблюдали в Пятой симфонии Ряэтса).

В своей Симфонии для струнных, фортепиано и литавр Габичвадзе сохраняет за частями присущие данному жанру жанрово-семантические функции и (в принципе) их последовательность. Небольшие отклонения не столь уже радикальны. Так, медленное вступление к I части превращается в самостоятельную медленную часть-монолог. Финал также имеет небольшое медленное вступление, выделенное в качестве отдельной части (IV). Но одновременно в цикле явственно пробивает себе дорогу тенденция к сжатию и расслоению цикла. Медленные I, III, IV и быстрые (II и V) части объединяются в два контрастных слоя.

Первая часть всем своим интонационным и динамическим обликом напоминает страстную и темпераментную речь. Возглашение, проповедь, ораторское выступление — вот те жизненные ассоциации, которые вызывает эта музыка, полная значительности и достигающая на кульминациях протестующего тона и драматизма. Несмотря на отсутствие знакомых европейскому слуху кавказских этнографизмов, музыка носит явный национальный отпечаток.

Третья часть продолжает «прерванную речь» I, что видно из интонационной связи между темой скрипки solo из I и темой III части. Ее музыка тоже монологична и мелодика также декламационна, но поначалу тонус «речи» здесь более спокоен. Однако он постоянно прерывается драматическими возгласами: они нарастают в напряжении и образуют кульминационные вершины.

Эту же линию образности развивает и IV часть, являющаяся фактически вступлением к финалу. И здесь господствует декламационный стиль мелодики, подчеркнутый развернутым речитативом вполночельного solo.

Второй «слой» представлен в быстрых II и V частях. Первая — сонатное *allegro*, вторая — лаконичное рондо. Но обе части роднит сплав токкатной моторики и танцевальности, впрочем, неявной, скрытой за динамикой и действенным характером развития, пронизанного напряженным ритмическим пульсом.

Таков вкратце облик этого произведения, явившегося первым шагом композитора на пути к камерным симфониям, среди которых выделяется Вторая.

Во Второй камерной симфонии Габичвадзе (1968) понятие симфонии (как мы убедимся далее) утрачивает свое прежнее значение и начинает обозначать музыку, написанную для ансамбля или камерного оркестра и состоящую из нескольких разнохарактерных и разнотемповых частей. Не случайно второе название произведения: Концерт для нонета.

В симфонии четыре части: I — «Умеренное движение», II — «Карнавал», III — Фуга, IV — «Быстрое движение». Разнобой названий (тип движения, жанровая сцена, форма) настораживает, однако стилизованных противоречий в музыке нет. Она решена в одном ключе (ниже мы уточним, в каком именно). Более того, эта симфония весьма красноречиво говорит о доминировании имманентно-музыкальных законов мышления, как типологическом признаке жанра камерной симфонии.

Стиль симфонии обусловлен прежде всего главенством принципа концертирования, на котором необходимо кратко остановиться.

Европейская инструментальная музыка, как известно, знает две его исторические разновидности: *concerto grosso* и сольный инструментальный концерт.

Наше время внесло в принцип концертирования некоторые изменения. Сольный концерт классического типа обнаружил тенденцию к дальнейшему углублению симфонизации (Прокофьев, Шостакович). Что же касается оркестрового концерта, то здесь можно обнаружить три взаимодействующие и переплетающиеся тенденции:

- 1) оркестр выступает как целостный концертирующий ансамбль, в котором могут время от времени образовываться локализованные *solī* или противопоставляться отдельные партии, но в целом дифференциация необязательна и не является главенствующим принципом;
- 2) принцип соревнования, идущий от сольного концерта, проникает в структуру оркестрового концерта и организует партитуру на основе противопоставления групп;
- 3) оркестр трактуется как ансамбль солистов, каждый из которых «создает» в процессе исполнения свою, индивидуальную, сольную партию.

Повторяем, эти принципы не исключают друг друга и могут сочетаться, выступать вместе в качестве приемов в процессе развития формы и в рамках какого-либо одного главенствующего принципа.

Так, в рассматриваемом нами Концерте для нонета Габичвадзе взаимодействуют в основном два принципа — концертирующего ансамбля и ансамбля солистов, хотя временно возникают и противопоставления групп инструментов.

Концерт написан для девяти различных инструментов: флейты, гобоя, кларнета, валторны, фагота и струнного квартета. Понятно, что такой состав предоставляет определенные воз-

возможности для демонстрации всех трех принципов, но главным остается концертное исполнение ансамбля. Ведущая композиционная идея — игра инструментов, основанная как бы на непринужденном и непредуказанном чередовании микрореplik, острая индивидуализация которых обусловлена уже самим их тембровым различием, но усугублена ритмической формой. Прихотливая и неожиданная смена ритмических фигур, скоростей и типов интонационного движения вместе с тембровой контрастностью создает впечатление свободной игры, составляющей здесь главную черту авторской манеры. Играет ансамбль, где каждый инструмент индивидуален в своем высказывании, относительно независим, и, чем более он индивидуален и независим, тем ярче общий эффект игры ансамбля. Во всем этом заметно воздействие творчества Стравинского, но воспринятого и преломленного по-своему.

Есть в этой манере и другая грань: ансамбль разыгрывает некое «инструментальное действие». Реплики инструментов характеристичны, и каждый из них выступает в качестве персонажа. И, как в любом музыкально-сценическом действии, «персонажи» могут говорить отдельно, а могут объединяться друг с другом, высказывая какую-либо общую мысль. На этой основе складывается внутренний ритм, дыхание ткани, в котором свободно чередуются сольные и ансамблевые реплики, неожиданно сменяя и перебивая друг друга. И поскольку интонационной основой оказывается 12-тоновая последовательность (впрочем выдерживаемая нестрого), то особое значение приобретает сочетание высотного рисунка, ритма и тембра (в условиях контрастного сопоставления реплик).

В этом отношении показательна I часть — лаконичная, но смелая по содержанию прелюдия, открывающая цикл непринужденной игрой инструментов. Их микрореплики, прерываемые паузами, следуют в «свободном» порядке. Автор словно представляет слушателю участников будущего действия, но это представление нарочито хлещит: «персонажи» появляются из самых неожиданных углов сцены и, произнеся реплику, исчезают; тут же следуют другие; иногда они спорят, перебивают друг друга или выступают согласенно, но порядок их выступлений не предугадан заранее. Поэтому скерцозно-гротесковые реплики сменяются лирическими, иррегулярный ритм — танцевальным, разорванная ткань — полифонической вязью. Все это в целом производит впечатление капризной и своевольной игры, увлекательной неожиданностью поворотов. И если представить себе всю часть как некое музыкальное пространство, то можно будет сказать, что оно заполняется сразу в разных, подчас полярных точках, причем образно контрастным материалом. Постепенно разрозненные реплики собираются, образуя более протяженные линии. Но лишь на время кульминирования. К концу I части они вновь рассыпаются на мелкие реплики.

Вторая часть построена несколько иначе, хотя основные принципы сохраняют свое значение. Название «Карнавал», думается, условно. Автор не ставил перед собой изобразительной задачи. Это карнавал непрерывного музыкального движения, его трансформаций, сменяющих друг друга музыкальных «масок», хотя некоторые признаки «реалий» в виде своеобразных намеков на тот или иной бытовой жанр все же имеются.

По сравнению с I частью ткань «Карнавала» более крепко и строго организована и в высотном и в ритмическом отношениях. Здесь также чаще встречается игра групп, их концертирующие противопоставления. Музыка энергична, стремительна. В калейдоскопе реплик, тембровых контрастов, резких поворотов вырисовываются более широкие, чем в I части, линии развития, более крупные разделы формы. Регулярная ритмика преобладает над иррегулярной (последняя служит оттеняющим моментом, разнообразящим движение). Своеобразны тембровые «ансамбли». В принципе нестабильные, они в этой части все же больше связаны с размежеванием духовой и струнной групп, с их противопоставлением, которое, однако, постоянно оттеняется разного рода смещениями.

Этим особенно отличается напористый и пружинистый по ритмике первый раздел. Четкие ритмические формулы, контрасты групп «задают тон». Линии ясно прочерчены и лишь на мгновение расходятся в полифонической ткани. В этот момент у первых скрипок возникает нечто вроде мелодической фразы, которая могла бы выполнить роль побочной партии, будь здесь строгая сонатная форма. Однако черты сонатных отношений закамфлированы свободным рондообразным чередованием разнообразных эпизодов, среди которых мелькают микромарш, микротанец, микрокантатена. И все это вовлечено в общий вихрь скерцозного безостановочного движения, в котором есть много от игры, представления, переодевания, гротескных комбинаций противоположностей. Это и оправдывает название части.

Фуге предшествует краткая прелюдия — непрерывно нарастающее кластерное звучание, доходящее до кульминации. Эффект звуковых напластований служит хорошим фоном для появления скерцозно-изящной, стаккатной, основанной на прерывистых мотивах темы Фуги. Эта тема четко организована в ритмическом отношении и дает активный импульс к движению. Фуга двойная, и вслед за экспозицией первой «стаккатной» темы появляется вторая, «легатная», интонационно связанная с первой.

В отличие от первых двух частей, где преобладала видимая хаотичность в разворачивании ткани, здесь господствует упорядоченность, обусловленная самой логикой избранной формы. Фуга разворачивается в строгой последовательности своих разделов, в смене событий, диктуемых ее двутемной основой.

В ней есть элементы симфоничности, заметные в репризе, где проведение первой темы в растущей полифонической ткани приводит к кульминационному проведению второй, вслед за чем возвращаются сонорные эффекты прелюдии.

Таким образом, развитие цикла от I части к III отмечено переходом от условной деструктивности к строгой организованности. Последняя часть («Быстрое движение») синтезирует обе тенденции. Ритмическая регулярность чередуется и взаимодействует с иррегулярностью на основе принципов равновесия и компенсации. Ритмические структуры с периодической акцентуацией составляют «организующий слой» части, придавая форме единство и целостность, в то время как «снятие» ритмической периодичности, элементы полиритмии и полиметрии создают импульсы для развития и продолжения.

Как видим, цикл складывается на основе определенных взаимоотношений между частями, которые, однако, лишь до известной степени напоминают оппозиции симфонического цикла, в целом же господствует принцип концертирования, интерес к «сиюминутному», к игре ритмов, тембров, интонаций.

Тенденцией к слиянию симфоничности и концертности отмечена и Вторая симфония Б. Шнаппера (1965), написанная для струнного оркестра и фортепиано (как видим, такой состав становится типичным). Она может служить интересным примером поисков новых принципов организации материала и формы в рамках четырехчастного цикла, обладающего традиционными чертами.

Четыре части цикла дают следующую картину смены темпов: быстро — медленно — быстро — медленно. Форма цикла оказывается по своим внешним чертам разомкнутой, «открытой». Тем не менее финал (как это будет показано далее) не только соотносится с медленной частью (II), но также выполняет функцию обобщения и синтеза по отношению ко всему циклу. Имеются в цикле и черты репризности. Они проявляются в рамках первых трех частей, где III часть оказывается продолжением I, единой с ней по материалу и способам его разработки. Таким образом, медленный финал оказывается своего рода реанимирующей кодой по отношению к трехчастно-репризному циклу. Эта необычная интерпретация четной структуры отрицает своеобразную содержательную концепцию.

И основой быстрых частей симфонии лежит идея концертирования ансамбли инструментов (в данном случае струнных и рояли) — игры, которая раскрывается посредством сопоставления и комбинирования тематических образований. Они по необходимости кратки, ибо реализуемый здесь принцип мышления заключается в том, чтобы один тематический комплекс уступал бы место другому.

В связи с этим возникает вопрос о роли и соотношении стабильности и мобильности в развитии формы. Основные тема-

тические элементы сохраняют свой интонационно-ритмический облик. Остаются теми же характер, направление высотного движения. Ритмическая структура в принципе постоянна. Меняются регистровые, тесситурные условия. Особый оттенок этой «игре» придает участие рояля, сопоставляемого с оркестром. Это не исключает вариантного развития, «произрастания» элементов, вычленения отдельных деталей и их комбинирования. Интересен прием предвосхищения. Он заключается в том, что интонационные элементы материала возникают за некоторое время до его появления. Причем между ними нет непосредственной связи. Моменты предвосхищения и появления материала разделяют другие события. Возникает эффект «предвидения будущего», которое должно наступить после других событий, не являющихся связующими звеньями. Привычная логика причинно-следственных связей уступает место логике сопоставлений. Пестрая и калейдоскопичная картина «игры материалов» оставляет яркое образное впечатление активности действия, его постоянного обновления, незатухающей внутренней энергии.

Все это особенно характерно для I части. Интересно ее строение. Это соната, в которой фактически совмещены разработка и реприза главной партии. Развитие строится путем укрупнения, роста каждого из участвующих в нем тематических материалов. Их комбинирование, перетасовка сопровождаются вариантным преобразованием. Активное участие в развитии элементов энергичной главной партии исключает их появление в репризе, в результате «последнее слово» остается за лирическими репликами побочной, в которых слышится модифицированная вальсовая ритмика.

Близкий этому тип мышления мы находим в лаконичном скерцо (III часть), основной материал которого заимствован из I части. И здесь главное — концертное инструментовое, игра ритмов. По форме это микросоната без разработки. Вторая тема вносит жанровый оттенок. Он возникает не случайно, будучи подготовлен II частью, к рассмотрению которой мы сейчас обратимся.

В основе II части лежит тема народного склада, псалмодического характера. Ее появление — желанный контраст дискретной, разорванной ткани I части. Тема вносит успокоение и вызывает медитативное настроение. Далее возникает вереница разнохарактерных образов, однако каждый из них, даже составляя резкий контраст теме, связан с нею интонационно-смысловыми нитями и развивает какую-либо ее сторону. Так, в эпизоде *Allegretto* тема разбивается на отдельные элементы, в ней слышится взволнованная, торопливая недосказанность. В *Allegretto* *non troppo* звучит уговаривающая, убеждающая интонация. Наконец, в *Risoluto* тема-псалмодия преобразуется, и вместо «спрятанной в себя» скорби слышны решительность, мужественность, открытое чувство. Ясно и определенно возникают

элементы концертирования, противопоставления оркестра и рояля. Завершается часть напоминанием псалмодической темы.

Финал, как было сказано, носит обобщающий характер. В нем идея целостности, развиваемая во II и отчасти в III частях, получает свое завершение. Это пассакалья. Таким образом, если в I части господствовала техника комбинаций кратких тематических элементов, идея изменчивости, контрастных сопоставлений, то в финале утверждается нечто прямо противоположное — неизменность, единство, стабильность. Этот замысел поддерживается характером мелоса, в котором слух легко узнает приметы имитируемого баховского стиля. Полнозвучная «баховская» кантилена разворачивается на фоне мерного шага басов. Это уже не формальная неизменность, она заключена в самом образе, раскрываемом музыкой: величии возвышенной и просветленной скорби.

В эту музыку отрешенного покоя врываются диссонансные протестующие «крики» рояля. Вначале краткие, они разрастаются и образуют слой, параллельный «баховской» кантилене. Возникает впечатление, что сдержанная скорбь прерывается судорожными рыданиями... И тут обнаруживаются смысловые связи между II и IV частями. Псалмодирующая тема вариаций, интонации причитаний, вся мрачноватая атмосфера части получают в финале свое оправдание. Но значение противопоставления струнных и рояля, думается, шире. Противопоставляются не только тембры, но и системы мышления — тональная и атональная; строгая организованность и стихия; структурность и деструктурность; неумолимый, объективный ход жизни и субъективная реакция на него, величая, обобщенная мысль и обнаженное чувство. Другими словами, здесь как бы сталкиваются два мироощущения: современное, с характерным для него ощущением дисгармонии, динамики жизни и острых противоречий, и далекой эпохи Баха, с присущими ей представлениями о гармонии мироздания, сознанием цельности человеческого и устойчивости бытия. (Не потому ли нас так притягивает искусство барокко? Не говорит ли интерес к нему о тоске по утраченному в нирре ускоренной эволюции мира устойчивости и цельности?) Как видим, необычный финал — не курьез и не эксперимент. Это попытка поставить большую проблему, которая выходит за рамки стиливого конфликта и соотносится с широким кругом явлений — от этико-философских вопросов до их отражения в современной музыке и музыкальной жизни.

Любопытно, что совмещение двух стиливых пластов не вызывает чувства протеста. Это объясняется прежде всего их различными образными функциями, но, кроме того, видимо, и тем, что здесь даны в одновременности противоположные звуковые системы, не сливающиеся друг с другом. Будь у них хотя бы несколько точек соприкосновения, вместо стиливого контраста мы имели бы эклектическое смешение.

Таким образом, именно финал придает симфонии единство и цельность, сообщает ее замыслу черты определенной концепции. Благодаря сопоставлению разных типов музыкального мышления совершается выход в экстрамузыкальную сферу.

Итак, перед нами вновь своеобразное сочетание симфоничности и концертности, причем, если первая определяет сущность концепции, то вторая выступает в качестве средства ее реализации.

Для тех композиторов, кто в течение длительного времени писал для большого оркестра, переход к малому был связан с сознательным или бессознательным выбором какой-либо жанровой модели композиторской техники. Оркестровый концерт эпохи барокко, бесспорно, занимал главенствующее положение среди таких моделей, но его воздействие нередко смешивалось с влиянием иных жанров, субъективно близких композитору. Здесь — один из источников тех сложных жанровых гибридов, которые наблюдаются в этой сфере творчества. Примером тому может служить Седьмая симфония М. Вайнберга (1964). Инструментальное творчество этого крупного и авторитетного мастера длительное время развивалось, как известно, в основном в сферах двух жанров. Это «большая симфония» и камерный ансамбль. Поэтому, обращаясь к струнному оркестру, он, думается, сознательно ориентировался на жанр *concerto grosso* (о чем, в частности, говорит включение в партитуру чембало), а бессознательно — на технику квартетного письма и даже (отчасти) на структуру камерно-инструментального цикла. В результате Седьмая симфония соединила в себе черты двух жанров одновременно, но их «сферы влияния» оказались в партитуре разделены.

Влияние *concerto grosso* ограничено, в сущности, стилизаторскими функциями тембра чембало, которому поручены либо сольные эпизоды, либо участие в общей игре ансамбля на правах облигатной партии. Так, симфония открывается кратким, но внушительным *solo* клавесина (*Adagio*) в ритме сарабанды, и такое же *solo* завершает I медленную часть. В самом же ее развертывании клавесин не принимает участия. Во II части (*Allegro*) он, главным образом, дублирует партии вторых скрипок и альтов (чем придает их звучанию чуть звенящий оттенок) и лишь однажды, на кульминации, противопоставляется струнным. В заключении II части возникает реминисценция начального *Adagio*, объединяя первые две части в «рамочную» конструкцию. В последующих двух частях — *Andante* и *Adagio* — участие клавесина композитором не предусмотрено. Зато в финале (*Allegro*) он выступает как концертирующий инструмент, соревнуясь со струнным оркестром и даже исполняя сольные эпизоды типа каденций. Здесь (во второй половине ча-

сти) клавишин выполняет и свою традиционную роль — создает гармоническую опору, костяк аккомпанемента. А в конце финала вновь возникает краткая реминисценция начального *Adagio*.

Как видим, композитор в целом разнообразит формы участия этого старинного инструмента, далеко выходя за те пределы, которые были определены жанром *concerto grosso*.

Уже из сказанного видно, что по структуре цикл не похож на симфонический. Дело, конечно, не в количестве частей. Сама градация частей, их соотношений свидетельствует о той свободе в компоновке целого, которая более свойственна камерному ансамблю, нежели симфонии. Об этом же говорят и небольшие размеры медленных частей, их тематические связи. Так, оба *Adagio* построены на одном и том же тематическом материале, но первое звучит как сдержанная и сосредоточенная сарабанда, а второе — как аффектированная, страстная речь, наполненная горячим протестующим чувством. Интонационные связи пронизывают фактически весь цикл, ибо тематизм и второго *Adagio*, и *Andante*, и финала по-своему связан с начальным *Adagio*.

Таким образом, перед нами свободно построенный цикл, единый в своей интонационной основе, пронизанный общим током тематического развития, где части не только сопоставлены друг с другом по темпу и образно-эмоциональному характеру, но и тесно связаны между собой и выступают как фазы единого процесса. Такая «интимная» связь между частями, при которой каждая следующая продолжает предыдущую и предстает в качестве ее новой ипостаси, более характерна для ансамблевых, нежели симфонических циклов, где части все же подчеркнуто разделены, «отодвинуты» друг от друга.

Влияние камерного ансамбля (квартетной техники) заметно и в оркестровом письме. Это выделение ведущей роли мелодического голоса (первой скрипки в квартете, первых скрипок здесь); диалогизирование между первыми и вторыми скрипками, при котором они не только полифонически объединяются, «обмениваются репликами», но и нередко делят между собой одну и ту же реплику; тонкая полифоническая расчлененность линии; мелодическая и ритмическая комплементарность партий первых и вторых скрипок и противопоставление им тембра виолончели; типично ансамблевое дыхание ткани, при котором партии то дифференцируются, обретая свой индивидуальный голос и образуя в целом полифонически насыщенное звучание, то собираются в унисоны, октавы или разделяются на два гомофонически соотносящихся пласта. С этим же связана краткость «перебегающих» из партии в партию реплик, ритмическая изощренность партий и многое другое.

Думается, что интонационный строй Седьмой симфонии также указывает на ее квартетное происхождение. Он остро ин-

дивидуализирован. Лирическая хрупкость интонаций «сарабандного» Adagio и конфликтная эмоциональность быстрых частей по своему образному строю близки камерной музыке с ее углублением в сферу интимных психологических переживаний.

Как уже отмечалось в общем обзоре, одна из линий «камернизации» симфонии связана с влиянием на нее сюиты. Симфония и сюита — жанры и близкие друг другу, и во многом противоположные. Любая симфония, в которой недостает подлинного драматургического единства, несмотря на соблюдение структурных признаков жанра, механически обретает черты сюиты, и наоборот: сюита с элементами такого единства приближается по своему внутреннему смыслу к симфонии. Последнее случается много реже первого. Одним словом, опасность превращения в сюиту всегда угрожала симфонии, заставляя композиторов бдительно относиться к проблеме внутреннего, смыслового единства цикла. Существовала явная оппозиция «сюита — симфония», выражавшая полярные тенденции в интерпретации многочастного цикла: подчеркнутую дискретность в одном случае (сюита) и внутренне преодоленную дискретность при сохранении ее внешних признаков — в другом (симфония). Уже из этой антиномии видно, что симфоничность — явление, относящееся прежде всего к области семантики. Если в самом замысле симфонии имеются основания для скрепления цикла в единое целое, то его традиционная структура предоставит для этого необходимые формальные средства. Но если композитор будет опираться только на них, то его произведение можно будет назвать симфонией также лишь формально, фактически же в нем проступят черты непреодоленной, свойственной сюите дискретности.

Сейчас, однако, отношения между симфонией и сюитой меняются, прежде всего потому, что изменился сам характер симфонии и содержания этого понятия в рамках тенденций «камернизации». Примером тому может служить Камерная симфония Б. Чайковского (1967), представляющая собой по форме шестичастную сюиту, части которой имеют названия: Соната, Унисон, Хоральная музыка, Интерлюдия, Маршевые мотивы и Серенада. Как видим, названия взяты из разных рядов: бытовых жанров, формы, склада фактуры и местоположения в цикле. Вместе с тем произведение обладает чертами стилевого единства.

Вся симфония выдержана в едином ключе и родилась именно как особое стилевое задание. Практически Б. Чайковский, называя свою сюиту Камерной симфонией, отрицает былую специфику этого жанра. Понятие симфонии предстает в ином смысле — как многочастной пьесы для оркестра.

Мы уже отмечали значение для Б. Чайковского понятия мастерства как культуры мышления, как искусства в древнем смысле этого слова. Здесь прибавим к сказанному, что это же понятие мастерства тесно связано в его творчестве с понятием

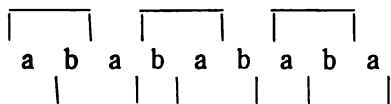
стиля произведения как избранной манеры музыкального мышления. Б. Чайковский — тонкий стилист. Его письмо, прошедшее через самые строгие и взыскательные интеллектуальные фильтры, отмечено особой, рафинированной чистотой стиля. Помноженная на оригинальность мышления и высокое мастерство, она рождает удивительное качество неожиданности решений. За всем этим стоит мир сдержанных и хрупких душевных движений. В отточенности мысли ощущается не только строгий отбор, но и проверка на богатство эмоциональной выразительности, хотя и не бросающейся в глаза.

Стиль Камерной симфонии Б. Чайковского можно определить как изящный примитив. В изысканной грубоватости приемов изложения, наивной прямолинейности высказывания (например, монотонии повторов, «случайности» вертикальных комплексов и т. п.) есть что-то от детской игры с ее сочетанием условности и эмоциональной искренности.

Момент стилевой заданности, концертирования и игры целиком определяет облик Камерной симфонии. Можно говорить о своеобразной игре стилями, но не в плане неоклассических реконструкций, а в смысле выбора для каждой части определенной манеры письма. Так, для I части характерно сочетание простейшей ритмической структуры, словно заимствованной из детской песенки (♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ |) и гармонической

изысканности, лапидарности контрастных сопоставлений. Унисон построен на фактурно-динамическом (громкостном) контрасте. И здесь ощущается скрытое воздействие речевого начала, разных «жанров» высказывания: громких, патетических возгласий и тихих, робких причитаний. III часть в противовес своему назначению (Хоральная музыка) возрождает романтическую интонацию. Интерлюдия, решенная в стиле экзерсисной «пальцевой техники» и в звонком тембре клавирина, пронесена светлой, золотистой тенью. Зато Маршевые мотивы с их детской воинственностью полны резкостей и неожиданных поворотов. Заключительная Серенада — очаровательный примитив, в котором обыгрывается «неумелое» вальсовое сопровождение.

Простота свойственна и внутреннему строению частей. I часть отдаленно напоминает по структуре старинную сонатную форму, но эти связи сугубо условны, и главное в ней — чередование разных типов звучания — гулких зовов валторны и мягкой диссонантной аккордики струнных, так что название части может быть обязано его первоначальному смыслу, который восходит к итальянскому сопрано — звучать. Форма Сонаты поконится на своеобразной двончности, формула которой может выглядеть следующим образом: а ба ба ба ба. Однако при внешнем сходстве с репризными формулами материал здесь группируется не по три, а по два элемента:



Материалы меняют свой масштаб в зависимости друг от друга: они то сжимаются, то расширяются, исходя из «закона компенсации», один материал прерывает изложение другого, с тем чтобы создать разрядку и возможность продолжения.

На двончных отношениях построен и Унисон (тема с двумя вариациями), где идея примитива получает весьма прямолинейное выражение в характере тематизма, его подчеркнута элементарных формулах.

В Маршевых мотивах музыкальная ткань намеренно лишена целостности развития и мозаично складывается из набора различных стереотипных маршевых формул. Конечно, в этой мозаике есть своя логика, и постепенно комбинирование маршевых мотивов дает общую линию внутреннего развития, ведущую к кульминации и придающую форме органическое единство. Маршевые мотивы оборачиваются стилизацией исполнения марша, и г р ы в м а р ш.

Серенада — квинтэссенция артистичного примитивизма. Ритмически примитивен аккомпанемент, элементарны мелодические формулы, наконец, тот же эффект производит нарочитое несовпадение мелодии с гармонией аккомпанемента. Смысл названия последней части, видимо, в стремлении воссоздать образ игры ансамбля инструментов.

Как видим, достижение драматургического единства не было целью композитора. Части чередуются по принципу контраста — жанрового, стиливого, темпового, метрического, фактурного и т. д. Это типичная сюита, внутреннее единство которой подчеркнута общностью стиливого задания.

Примерно в одно время с Камерной симфонией Б. Чайковского была написана Десятая симфония М. Вайнберга (1968), посвященная автором Московскому камерному оркестру. Это очень разные сочинения, ибо принадлежат художникам с различной и ярко выраженной творческой индивидуальностью, что особенно ощутимо в интонационном строе обеих симфоний. И вместе с тем между ними есть заметные черты жанрово-стилевого сходства, словно оба произведения родились в одной атмосфере исканий. Это сказалось прежде всего на жанровом решении Десятой симфонии. Как и в Камерной симфонии Б. Чайковского, здесь очевидна ориентация на сюитный цикл. Четыре из пяти частей имеют жанровые наименования, заимствованные из музыки прошлых эпох: Концерто гротто, Пастораль, Канцона и Бурлеска. Пятая часть называется Инверсия. Такое же сочетание жанровых наименований и указаний на прием письма мы находим и в Камерной симфонии Б. Чайковского.

Стиль Десятой симфонии и схож и несхож со стилем произведения Б. Чайковского. Кажется, будто ее автор находился в состоянии внутреннего диалога с автором Камерной симфонии, диалога, подразумевающего и согласие и творческую полемику. Вайнбергу также близка идея простоты, но не примитива. Он также склонен к игре со стилями, но до известных границ, за которыми начинается мир его «я». Если для Б. Чайковского проблема выбора стиля целиком связана с проблемой самовыражения, то у Вайнберга стилизация носит скорее внешний характер, содержит элемент маскарада и не затрагивает существа, «нутра» его музыки. Б. Чайковскому ближе «искусство представления», а Вайнбергу — «искусство переживания». Выбор жанра и стиля для него — эпизод в творческой биографии, и то время как для Б. Чайковского этот выбор актуален всегда, Вайнбергу он позволяет как бы взглянуть на себя со стороны, для Б. Чайковского же переживание каждого момента звучания, по-видимому, сопряжено с отстранением от него, слышанием его стилизованного облика. Для Б. Чайковского идея самовыражения реализуется тем более полно, чем более точно он выразит себя через тот или иной им же сконструированный (а не заимствованный) стиль. Модель стиля он создает сам, и не выбирает ее среди стилей прошлого. У Вайнберга сквозь тот или иной избранный жанр или манеру письма всегда звучит непосредственная, вайнберговская интонация, содержащая в себе сугубо эмоциональное переживание окружающей действительности и потому пронизанная тонким, подчас хрупким лиризмом.

Сходство между симфониями Б. Чайковского и Вайнберга есть и в структуре частей. Так, I часть — Концерто грассо — также написана в старосонатной форме и также в ней важен момент чередования, который привносит в эту форму черты рондообразности. Но контрасты здесь не так сильны, они сглажены и связаны, возможно, со своеобразно понятой ритуальной формой. Туттийные ритурнели, основанные на быстром движении четвертей, сопоставляются с эпизодами, порученными нескольким инструментам (претворение функций *concertati*). Здесь в противовес ритуальным господствует уже более гибкая, как правило, танцевальная ритмика с чертами иррегулярности, переменности метра. Вместе с тем в сопоставлении решительных ритурнелей и лирических эпизодов заметно преломление контрастных отношений, возникающих между главной и побочной партиями сонатной формы.

Интересно, что, как и в Седьмой симфонии, I часть обрамлена медленным вступлением и заключением — Grave, но в отличие от нее вступление здесь не обособлено, а слито с I частью. И так же, как в Седьмой, медленное вступление является интонационным истоком всего произведения, но прежде всего I части.

Вторая часть — Пастораль — складывается из нескольких контрастных пластов. Это, во-первых, кружевное плетение триольных, 12-тоновых мелодических фраз; во-вторых, накладываемая на них широко протянутая и помещенная в высокий регистр мелодическая линия (также 12-тонового строения); в-третьих, это внедряющиеся строгие вертикали *Gave* и, в-четвертых, составляющая середину Пасторали обширная виртуозная каденция вначале солирующей скрипки (на временном фоне «малого кластера» — двух секунд у виолончелей и контрабасов), а затем виолончели. Если I часть выполняет функции, аналогичные главной быстрой части симфонического цикла, то Пастораль — функции лирико-медитативного центра.

Канцона носит характер интермеццо. По типу ритма и строфическому строению она скорее ближе к танцу, напоминает Танец антильских девушек из «Ромео и Джульетты» Прокофьева. Часть заканчивается новой обширной каденцией контрабаса, затем виолончели, альты, скрипки и при помощи приема *attacca* переходит в следующую часть — Бурлеску, выполняющую в цикле роль скерцо.

Инверсия представляет собой апогей импровизационного начала, выраженного в каденциях. Соответственно активно используется, но в преображенном виде, материал предыдущих каденций. Разумеется, там импровизационность была мнимой, в то время как здесь возникает тенденция сделать ее подлинной (элементы алеаторики). Обильное включение в симфонию каденций привносит в нее черты концертирующего стиля, но ведущего свое происхождение не от барочного, а от классического и романтического концерта.

Завершается симфония последовательным возвратом материалов Концерто грассо и *Gave*, что вновь — как это было и в Седьмой симфонии — создает «рамочную» конструкцию.

Таким образом, Десятая симфония Вайнберга имеет многожанровую основу, в которой взаимодействуют признаки симфонического цикла, сюиты и концертного стиля. Особо следует отметить преодоление воздействия квартетной техники, еще весьма заметной в Седьмой симфонии.

Стоит упомянуть еще об одной симфонии камерного плана, в структуре которой сказалось влияние сюитного цикла. Это Симфония для струнного оркестра и ударных А. Пирумова (1963). Воздействие сюитного принципа заметно уже в названиях частей: Прелюдия, Токката, Скерцо, Ариозо и Хор, Финал. Вместе с тем отчетливо проводится идея концертирования, материализованная не только в противопоставлении литавр струнным, но и в соревновании различных групп самих струнных. Однако сюитность цикла преодолевается интенсивными интонационно-тематическими связями. Фактически весь тематизм симфонии рождается из единого источника — Прелюдии, в которой присутствуют элементы всех тем остальных частей, —

прием не новый, но проводимый композитором настолько последовательно, что между частями возникают отношения вариативности. В самом деле, все три быстрые части — Токката, Скерцо и Финал — имеют общий тематизм, а вторая и третья воспринимаются как продолжение первой, но продолжение вариативное. Ариозо и хор интонационно перекликаются с Прелюдией, близки к ней и по темпу (две медленные части). В результате вся симфония как бы расслаивается на два пласта — активных, волевых, моторных образов и медитативных состояний. А эта оппозиция, как мы помним, весьма характерна для современной симфонии, равно как и последовательно проведенный здесь принцип монотематизма.

На этом прервем наш обзор.

Как видим, тенденция «камернизации» симфонии — явление широкое и разнообразное по своим формам. Это область активных поисков и экспериментов. По-разному и в различной степени она обнаруживает себя и в рассмотренных сочинениях, и в таких, как Вторая симфония для струнного оркестра А. Мнацаканяна (1964), где на основе национального армянского мелоса рождаются своеобразные содержательные и структурные решения; как одностанная Третья камерная симфония С. Насидзе (1970), а также в ряде произведений, близких к этому жанру, но называющихся с легкой руки П. Хиндемита и Б. Бартока «Музыка для...» (Ю. Фалика, В. Успенского, П. Плакидиса) и по-своему преломляющих влияние симфонии, концерта и камерного ансамбля. Размытость границ камерной симфонии не случайна уже в силу того, что она рождалась на пересечении разных жанров.

Интерес к камерному оркестру не исчез по сей день. И именно потому, что этот оркестр стал «полигоном» для экспериментов в области многожанрового синтеза, можно ожидать в будущем рождения на его основе новых инструментальных жанров.

ОЧЕРК ЧЕТВЕРТЫЙ

СИМФОНИЯ, СЛОВО И ВОКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ

Как отмечалось в предисловии, одна из форм обновления симфонии основана на ее союзе с поэтическим словом. Синтез симфонии с поэзией освящен именами Бетховена и Малера, интерес к нему проявляли в свое время Скрябин и молодой Шостакович. И всякий раз обращение к слову имело конкретные эстетические и содержательные предпосылки. Понятно, что возрождение этого синтеза в 50—60-е годы не несло ничего сенсационного. И все же в нем имелась своя специфика. Она объясняется ситуацией, сложившейся в то время в советской музыке, и связана с возникшим ощущением «усталости» инструментальных жанров и успехами вокальных.

Мы рассмотрим несколько различных видов жанрового синтеза, но при этом нас особенно будет интересовать тот его вариант, в котором сохраняются черты симфонии. Заметим сразу, что наименование «симфония» приобретает здесь известную условность. Причина, на наш взгляд, заключается в том, что симфония в данном случае вступает в союз с поэтическим словом не непосредственно, а опосредованно — через вокальные жанры. Способы воплощения слова, сложившиеся в жанрах песни, романса, кантаты, оратории, оказывали нередко решающее влияние на вокальную партию, ее соотношение с оркестровой, на структуру цикла. Вот почему далеко не во всех случаях можно принять наименование «симфония» без оговорок. Сохранить типологические признаки этого жанра и предотвратить его незаметный переход на позиции вокальных жанров было порой трудной проблемой.

Но прежде чем перейти к конкретным примерам, необходимо затронуть вопрос о том, что обещал симфонии ее союз со словом вообще и с вокальными жанрами в особенности.

Надо заметить, что союз со словом (поэзией) и с вокальными жанрами (то есть с уже существующим опытом музыкального воплощения поэтического текста) не одно и то же. Конечно, любое включение слова в контекст симфонии влечет за собой какую-то меру использования опыта вокальной музыки. Это хорошо видно на примере Бетховена и Малера. И все же для того и для другого включение слова означало нечто особое — обнаружение понятийного слоя, скрытого в симфонической концепции. Слово возникало в тот момент, когда чисто музыкального развития оказывалось для формирования идеи уже недостаточно. Прекрасно определил эту ситуацию Малер. Он писал: «Я всегда достигаю момента, когда должен привлечь Слово в качестве носителя моей музыкальной идеи»¹. Нечто подобное мог бы сказать и Бетховен, который не однажды обращался к помощи слова². В принципе подход обоих художников к союзу симфонии со словом был очень близок. Его суть состояла в том, что симфонические замыслы как Бетховена, так и Малера содержали в себе концептуальный слой, и поэтому включение слова было лишь логичным следствием этого факта. Слово как бы прорывалось наружу сквозь музыкальную оболочку их философских концепций и получало свое законное место в структуре симфонической драматургии.

Несколько иначе обстоит дело в тех случаях, когда моделью для союза со словом служит тот или иной вокальный жанр. И у Бетховена и у Малера (в целом) симфония оставалась жанровой основой, базой синтеза, принимая слово в себя. Отсюда главенство структурных признаков симфонического цикла, соответствующих методов развития, соотношения частей и т. п. В тех же случаях, когда синтезируются именно музыкальные жанры — допустим, симфония и камерно-вокальный цикл или симфония и оратория, — внутри цикла почти неизбежны серьезные структурные преобразования, которые могут отодвинуть на задний план типологические признаки симфонии и выдвинуть на передний признаки того или иного вокального жанра. Этого может и не произойти, но опасность такой жанровой модуляции всегда существует. И если она совершается, то поющий поэтический текст занимает в структуре произведения **значительное место**; в архитектонике нередко усиливаются черты **дискретности, разобщенности частей** (если произведение **многочастно**), а **способы развития музыкальной мысли** подчас **определяются в зависимости от текста**.

Удержаться же в границах симфонии означает сохранить, по-первых, главенство именно музыкальной мысли, во-вторых,

¹ Малер Г. Письма. Воспоминания. — М., 1969, с. 214.

² Мы имеем в виду участие слова не только в Девятой симфонии и в Фантазии для фортепиано, хора и оркестра, но и в творческом процессе Бетховена: известно, что некоторые свои музыкальные идеи он первоначально формулировал словесно в записных книжках.

жанрово-семантические признаки частей и, в-третьих, принцип единства цикла, помогающий преодолеть физическую разобщенность его частей. Все зависит от установки композитора, и, рассматривая конкретные произведения, мы убедимся в том, что ее изменение реально сказывается на жанровом решении.

Конечно, степень влияния вокальных жанров всякий раз продиктована характером замысла. И если в подлинно симфонической концепции слово как бы произрастает из ее недр, в глубине которых скрыт понятийный слой, то в условиях синтеза симфонии с вокальными жанрами имеет место почти противоположное: внемузыкальный, понятийный слой лежит, так сказать, на поверхности, являясь господствующим, и потому допускает значительное количество словесного текста и способы мышления, свойственные вокальной музыке. Симфоническому же мышлению приходится в таких случаях пробиваться на поверхность, чтобы, вопреки преобладанию словесно-вокального начала, придать целому черты специфически музыкального единства. Это достигается не без трудностей, в чем мы дальше убедимся.

Для многих из тех, о ком идет речь в настоящем очерке, обращение к жанру симфонии со словом было по тем или иным причинам явлением временным, преходящим. И только в творчестве А. Локшина этот жанр занял центральное положение.

Локшину принадлежит десять симфоний, и лишь в одной из них, в Четвертой, не участвует человеческий голос. Остальные девять, а также ряд близких им произведений (например, «Песенки Маргариты» на тексты из «Фауста» Гёте) представляют собой вокально-симфонические композиции, в которых слово выступает в качестве источника философской концепции и музыкального замысла, а вокальное и инструментальное начала — как равноценные участники его реализации. Так возникает проблема жанра симфоний Локшина: являются ли они симфониями в подлинном смысле этого слова? Этот вопрос правомерен уже потому, что их композиция подчас даже отдаленно не напоминает структуру симфонического цикла. И все же определение «симфония» в данном случае правомерно. Оно связано со свойствами сочинений Локшина, с природой мышления композитора, для которого синтез музыки и слова естественно вытекает из глубокого внутреннего родства поэтической мысли и симфонизма — шире — поэзии и музыки.

Подобная интерпретация музыкально-поэтического синтеза имеет романтическое происхождение и для Локшина отнюдь не случайна. Как справедливо писала Е. Чигарева, стилистические истоки музыки Локшина, «явственно ощутимые уже в ранних опусах (ориентация на поздний романтизм и особенно на Малера), выявляют важную сторону мироощущения. В его музыке преобладает лирически-экспрессивный, «личност-

ный» тон высказывания. Это своего рода неоромантизм XX века, в котором экспрессивная острота эмоционального тонуса сочетается со скрыто действующим, хотя и четко выявляемым при анализе логическим рациональным аспектом. И все же первое качество оказывается ведущим. Правда, оно никогда не превращается в хаос чувств, мыслей, в музыкальный «поток сознания», мы ясно ощущаем направляющую волю художника, неуклонное развитие руководящей идеи, строгий отбор средств¹.

К этим словам нужно добавить только то, что в принципе романтическое мироощущение отнюдь не противоречит рационализму и логике в архитектурном мышлении, в чем можно убедиться на примере творчества Рахманинова, Скрябина или Вагнера, не говоря уже о роли рационалистических конструкций в музыке экспрессионизма (Шёнберг, Берг). Это разные уровни творческого мышления, четко дифференцирующие воплощаемое и воплощающее. Первое может иметь чисто эмоциональную природу, второе же требует участия рассудка, без которого нет подлинного мастерства. У Локшина взаимодействие этих уровней очевидно: его музыка убеждает психологической правдой, глубиной и тем, что мы называли бы *честностью* чувства, нигде не уклоняющегося от истины и не стремящегося лукавить, изменять сути вещей.

Неоромантизм ли это? Вопрос сложен. После явного крена в сторону рационализма, неоклассических тенденций и стремления к отстранению от субъективности, бесспорно, возникает желание истолковать любое проявление романтического начала в качестве возрождения романтизма как целостного художественного мировоззрения. Но следует учесть, что в общем потоке течений музыкального искусства XX века была и романтическая струя. Она то уходила в глубину, то всплывала на поверхность, но никогда не исчезала вовсе. Достаточно вспомнить, что искусство Малера принадлежит равно XIX, как и XX веку, что экспрессионизм вырос из романтизма, что всего тридцать пять лет тому назад умер Рахманинов, что романтические мотивы так или иначе, в той или иной мере коснулись позднего творчества Прокофьева и Шостаковича. Наконец — и это, по-видимому, главное, — Локшин мог воспринять романтические традиции от своего учителя — Мясковского, с которым его роднит многое, например, гибкость оркестра, принцип волны как структурной единицы, полифоничность ткани, свободное дыхание формы. Так или иначе, но романтическое начало действительно присуще музыке Локшина. Оно ощущается в эмоциональной природе его вдохновения, лирическом характере экспрессии, резком противостоянии добра и зла, трагического и идеального, внешнего и

¹ Чигарева Е. Заметки о симфонической драматургии А. Локшина. — Сов. музыка, 1974, № 11, с. 20—21.

внутреннего, духовного, в способности к передаче меняющихся оттенков живого, трепетного чувства.

Возможно, еще вчера на фоне повального увлечения проблемами звукоорганизации, новыми принципами музыкального языка, отражавшими дух рационалистического века, романтизм Локшина мог показаться чем-то далеким и несвоевременным. Но сегодня, когда интерес к этим проблемам, к тому, «как сделано», заметно притупился и вновь встал вопрос «о чем?», искусство Локшина, взволнованное судьбами Человека, духовных ценностей, воспринимается удивительно современным и свежим. Оно современно и по своей материи — остроте гармонического языка, точности воспроизведения сегодняшней речевой интонации, лаконизму формы. Стремление к непосредственному контакту с современностью заметно и в выборе поэтических текстов, сквозь призму которых композитор смотрит на жизнь, и если раньше это были Киплинг (Третья, 1966), Шекспир (Пятая, 1969), Блок (Шестая, 1971), японская поэзия (Седьмая, 1972), Гёте («Песенки Маргариты», 1973), Пушкин (Восьмая, 1973), то сегодня — советские поэты — Л. Мартынов (Девятая, 1975) и Н. Заболоцкий (Десятая, 1976). Воплощение поэзии сколь угодно далекого прошлого всегда есть попытка сказать с ее помощью нечто важное именно о сегодняшнем дне. Обращение же к советской поэзии говорит о желании устранить посредствующие звенья и найти прямой контакт с современностью.

Все симфонии Локшина написаны в одном стилистическом ключе, и эта, казалось бы, столь старомодная приверженность избранному музыкальному языку в условиях нормативной для современной музыки ярмарочно-пестрой разноголосицы стилей неожиданно обрывается своеобразием, свидетельствующим о завидной устойчивости художественного мирозерцания.

Мир музыки Локшина действительно устойчив. Он сложен и един одновременно. Его сложность проистекает из характера рассматриваемых художником проблем, порождающих контрастность содержания, непрерывность изменений психологических состояний, гибкость в передаче оттенков смысла, полифонию разного развития. Его внутреннее единство в том, что за всей этой сложностью, за разнообразием поэтических миров, избираемых композитором, стоит цельная личность художника, бескомпромиссная творческой позиции, честность по отношению к своему видению мира, к своему искусству. Все симфонии Локшина, несмотря на их индивидуальные различия, непохожесть поэтических текстов, воспринимаются как вариации на одну философскую тему. Эта тема — смысл человеческой жизни и судьба этических ценностей. В данном отношении творчество Локшина принадлежит неумирающей традиции европейского искусства, обсуждающего вечные проблемы бытия. Не случайно и его обращение к мировой поэтической классике. Именно в ней, на вершинах человеческого духа, черпает он вдохновение, и здесь

опыт музыкального прошлого (прежде всего Малера) служит ему творческим примером.

На всех симфониях Локшина лежит печать медитативности. Даже в быстрых частях или разделах действие становится объектом мысли. Этим определяется характер симфонизма Локшина. В сущности, он развивает традиции монологического симфонизма, в котором пестрый окружающий мир проведен сквозь призму личного отношения, сложившейся системы взглядов. И если в этом смысле творчество Локшина близко романтическому искусству, то по той же причине оно глубоко современно, обращено к интеллектуальному миру человека наших дней, принадлежит XX веку, активно ассимилирующему все достижения прошлого.

Локшин разрабатывает свой тип симфонии. Это, как правило, сравнительно небольшие произведения, длящиеся примерно 20—25 минут, состоящие из двух или нескольких частей, основанных на том или ином поэтическом тексте. Уже выбор текста, его компоновка подчинены центральной идее, которая подобно стержню объединяет многочастную композицию и определяет ее драматургию. Так, например, во Второй симфонии («Греческие эпиграммы») принципиально важное значение имеет переход от сопоставления смерти и жизни (Леонид), дионисийского бунтарства (Асклепиад) и горькой разочарованности (Феогнид) к успокоению в пантеистическом слиянии с окружающим миром, природой (Платон). Это позволяет композитору построить драматургию симфонии на динамике контрастов, противопоставлений, постепенном росте напряжения и — как верно замечает Чигарева — в движении к катартическому финалу. В результате возникает единое, логично развивающееся целое — цикл как синоним единства процесса.

Отношение к тексту многое проясняет в жанровой специфике симфоний Локшина. Обращение к поэтическому тексту требует искренности как естественного условия его интерпретации. Слово становится источником музыкального замысла, но содержание музыки не сводится только к смыслу слов. Диалектическая сложность отношений между текстом и музыкой обусловлена природой их синтеза. Музыка здесь не комментирует текст и не является его «резонатором». Она формируется как самостоятельная структура, в которой претворен смысл текста, но которая создает и параллельный ему «ряд значений». Самостоятельность музыки обнаруживает себя в ее композиции, построенной по имманентно присущим ей законам, выявляется через соотношение музыкальных образов, их развитие. Эта самостоятельность формы прослеживается как в архитектонике целого, так и в деталях. Целое основано на принципах музыкальной формы, а детали оркестровой партии не обязательно совпадают с метроритмической структурой вокальной. Их соотношение вообще лишено какой-либо прямолинейности. Мелодика

вокальной партии чаще всего носит декламационный характер, а в оркестровой господствует полифонический метод мышления. Соединение выразительной декламационности и полифонии сообщает форме гибкость, свободу разворачивания, независимость от предустановленных схем. Мелодика вокальной партии, как правило, проста, опирается в основном на диатоническую интервалику, в ней, несмотря на декламационную природу, можно усмотреть и черты песенности. Здесь Локшин избегает ритмической сложности, хроматизации. Слово должно прозвучать ясно, быть донесено до слушателя в максимально выразительной, выпуклой интонационной форме. Локшину присуща чуткость к поэтическому слову, он умеет находить простую, но скульптурно рельефную интонацию.

Для инструментальной формы симфоний Локшина особенно важны два принципа: волны и вариации. Волнообразное строение связано с тем, что условно можно назвать эмоциональной драматургией. Волна становится своего рода структурной, синтаксической единицей формы. Сгущения и разрежения, накопления напряженности и кульминационный выход энергии — все это подчинено раскрытию идеи целого.

Особый смысл имеет для Локшина принцип вариации. Мы уже говорили, что цельность художественной натуры композитора позволяет усмотреть в серии его вокально-симфонических произведений своеобразный цикл, варьирующий один круг тем (имеются в виду темы внемузыкальные). Переходя к рассмотрению внутреннего строения симфоний, следует подчеркнуть, что широко понимаемый вариационный принцип играет огромную роль и в структурном мышлении композитора. Иногда Локшин строит симфонический цикл в виде цикла вариаций, отмечая участок темы и называя части вариациями (например, во Второй или в Десятой симфониях). Но даже в тех случаях, когда он этого не делает и нумерует части (например, в Пятой) или дает им иное, жанровое (Девятая) или сюжетное (Восьмая), наименование, то все равно соотношение частей как вариаций остается.

Не следует, однако, понимать это слово слишком буквально — даже тогда, когда оно стоит в заголовке части и в симфонии имеется материал, именующийся темой. Вариацию Локшин трактует широко — прежде всего в содержательном аспекте, то есть как вариацию на философско-поэтическую тему, а это уже влечет за собой и варьирование соответствующего музыкального материала. И здесь сказывается условность понятия не только вариации, но и темы. Варьируемым материалом может стать и тема в собственном смысле этого слова (что имеет место во Второй симфонии), и отдельный интонационный комплекс, и группа тематических элементов, и целая интонационная сфера. При этом каждая из частей-вариаций развивает один или несколько варьируемых материалов. В результате, как это не-

редко встречается в современной музыке, ткань подвергается тотальной тематизации. Каждый момент в развитии формы оказывается интонационно связанным с каким-либо исходным материалом или одной из его модификаций. А поскольку ткань полифонизирована, то нередко одновременно варьируется сразу одна или несколько интонационно-тематических элементов. В сущности, здесь следует говорить не о вариационном, а о вариантно-развертывании ткани. Точнее, если части выстраиваются как цикл вариаций на одну музыкально-поэтическую тему, то музыкальное становление внутри их и между ними происходит на основе принципа множественной вариантности.

Но вариационность и вариантность объясняют только одну сторону процесса развития. Другая состоит в том, что между контрастными и взаимодополняющими интонационными сферами образуются отношения, подобные тем, которые присущи темам сонатной формы. Возможно, это следствие образной дифференциации тематизма, но в каждой композиции действует не одна, а две или несколько образно-интонационных сфер, развивающихся и взаимодействующих. Соответственно и вариантность может рассматриваться при определенных условиях как проявление мотивно-разработочного развития.

И наконец, еще одно структурное свойство, сообщающее строению симфоний единство, — рондообразность. Она привносится небольшими повторяющимися разделами, которые чаще имеют характер инструментальных речитативов-монологов, исполняемых каким-либо солирующим инструментом. Это как бы авторский комментарий, «обсуждающий» сказанное в только что отзвукавшей части. В результате монологи-рефрены могут обрамлять весь цикл в целом и каждую его часть. Одновременно они служат связкой-переходом между частями. Иногда (как это имеет место, например, в Десятой симфонии) монолог выполняет функцию вступления и становится источником тех интонационных элементов, которые затем подвергаются развитию в цикле. Но всеобщая вариантность накладывает свою печать и на монологи. В отличие от рефрена в рондо они неидентичны. Сохраняется тип интонации, даже сами интонации, но они подвергаются вариантному изменению и рекомбинации.

Сочетание вариантности, вариационности, сонатности и рондообразности вместе с тотальной тематизацией полифонической ткани придает симфониям Локшина внутреннюю спаянность и цельность. Таким образом, становление формы внутри цикла совершается по законам симфонического мышления.

Описанная структура является «собирательным образом» симфоний Локшина, типовой структурой, в которой мы совместили наиболее существенные, повторяющиеся признаки разных произведений. Само собой разумеется, что каждое из них обладает своей индивидуальной, неповторимой формой, чем-то отли-

чающейся от описанного выше «типа». В этом мы убедимся, если сопоставим для иллюстрации сказанного структуры хотя бы нескольких симфоний, например Второй, Пятой и Девятой.

Вторая симфония состоит из шести частей. Четыре основные части представляют собой вариации, при этом I — медленная, медитативная, но с яркой кульминацией, II — более подвижная, действенная, III — умеренная, а IV — вновь медленная. Вступление, излагающее тему псалмодирующего склада (тромбон), является интонационным истоком всей симфонии. Завершает же ее кода. В качестве материала для вариантного развития используются все мотивообразования, возникающие в процессе изложения темы как у солирующего тромбона, так и у оркестра. Особенно заметен контраст псалмодирующих интонаций и широкой интервалики, формирующей зигзагообразную мелодическую линию. С каждой частью их контрастность выявляется все сильнее, пока не достигает предела в последней части, где псалмодирование хора сочетается с мелодией флейты solo. Части прославляются эпизодами, названными *Recitativo*, при этом их масштаб постепенно возрастает, и если первый излагается солирующим альтом, то последний — почти всем оркестром, в чем также виден симфонический замысел. А так как речитативы развивают материал темы, то их периодическое появление вносит черты рондообразности.

Иначе построена Пятая симфония для баритона, струнного оркестра и арфы (на тексты двух сонетов Шекспира в переводах Б. Пастернака). Симфония имеет всего две части, но принципы их соотношений те же, что и во Второй. Интонационным истоком целого вновь служит излагаемая в кратком вступлении тема ярко выраженного декламационного склада. Весь последующий процесс развития целиком основан на тематизме вступления и его модификациях. Здесь нет речитативных монологов, но их функцию выполняют краткие оркестровые или сольные отыгрыши, посткульминационные зоны, «досказывания», инструментальный комментарий, по-разному развивающие декламационное начало вступления. Это наиболее камерная из симфоний Локшина.

Пятичастная Девятая симфония для баритона и струнного оркестра (на слова Леонида Мартынова) не имеет инструментального вступления, но его функцию выполняет I часть — *Introduzione*. В этой симфонии особенно заметно влияние сонатности как формообразующего принципа: *Introduzione* содержит два четко различимых раздела с контрастным тематическим содержанием. Их соотношение подобно соотношению главной и побочной партий, но материалом для дальнейших тематических превращений служит также и «связующая». Жанровые наименования частей (*Introduzione*, *Burlesco*, *Marcia*, *Toccata*, *Finale*) хотя и вносят черты сюитного цикла, но не отменяют вариантно-симфонического метода развития и вариационного принципа

и построении формы. Роль речитативных диалогов здесь меньше, чем во Второй и Пятой, но они все же имеются и нередко внесены в развитие той или иной части.

Как видно даже из этого по необходимости краткого и беглого обзора, в симфониях Локшина варьируется один тип структуры. Индивидуальные различия проистекают из особенностей музыкально-поэтического содержания, но основные компоненты целого (тема, вариации, речитативы-монологи, принцип обрамления, вариантный метод развития, наличие нескольких взаимодействующих и вместе с тем контрастных интонационных сфер, элементы сонатности, рондообразности, обилие солирующих эпизодов в партии оркестра и многое другое) приобретают черты устойчивости, формируя определенный тип драматургии. То же самое можно сказать и о музыкальном языке с его интонационной чуткостью к поэтическому слову, ладогармоническим разнообразием, изменчивостью ритмической организации и гибкостью формы. Перед нами, бесспорно, ярко индивидуальный стиль, в рамках которого сложилась особая разновидность жанра симфонии.

Перейдем теперь к тем, для кого обращение к вокально-оркестровой симфонии оказалось явлением временным, хотя, быть может, в чем-то показательным. Среди них прежде всего следует назвать Г. Уствольскую, которая одной из первых, еще в середине 50-х годов, стремилась найти новые основания для синтеза симфонии и вокальных жанров. Именно в силу этого мы не вправе умолчать о ее Первой симфонии, несмотря на то что создана она за пределами рассматриваемого периода — в 1955 году.

Уствольская — художник необыкновенно цельный; творческая зрелость пришла к ней рано, поэтому и стиль ее, рано сформировавшийся, почти не менялся. Он только развивался вширь и вглубь, совершенствовался, становясь все более отточенным и лаконичным. Творчество Уствольской отмечено высоким интеллектуализмом и этической чистотой. Ее музыка лишена чувственной прелести, она строга, подчас аскетична, погружена в свой, особый мир, который нелегко открывает сокровенные тайны. В течение многих лет в творчестве Уствольской развивается один круг идей, один содержательный комплекс. Отсюда — единство стиля. Среди музыкантов есть «живописцы» и «графики». Уствольская — «график». Ее строгая и благородная манера письма подчеркнута лаконична, каждый штрих предельно выразителен и внутренне богат. Она предпочитает скупую линию, ее гармония бесцветна, но зато сильна своей смысловой выразительностью. Идеал возвышенной простоты и созерцания высших этических ценностей, воплощенный в искусстве Баха, кажется, освещает внутренним светом духовности и эту в целом объективную в своей основе музыку.

Первая симфония — одно из тех сочинений, где крупная форма рождается естественно, из внутренней сущности замысла, а не по традиции. Симфония сравнительно невелика по масштабу и состоит из трех неравных частей. Крайние части — оркестровые. Это лаконичная прелюдия и развернутая постлюдия. Центральную часть составляют восемь песен для двух мальчиков-солистов и оркестра на стихи Джанни Родари.

Выбор в качестве героя ребенка не случаен. Он связан с тем тяготением к воплощению этического идеала, которое столь характерно для Уствольской. Музыка симфонии отмечена особой хрупкой нежностью и чистотой. Это подчеркнуто и прозрачным колоритом оркестровки, в которой явно преобладание дерева и струнных, верхних регистров.

Музыке Уствольской присуща одна особенность — способность на протяжении более или менее развитой формы сохранять единство и неподвижность состояния. Этим она ближе к манере мастеров эпохи барокко, нежели симфонизма и мотивного развития. Не случайно композитор предпочитает последнему линейно-полифонические формы мышления, включая элементы имитационности. Мысль как бы вращается в заданном пространстве, она не развивается «от... к...», но остается неизменной и только все более углубляется, обнаруживая свою неисчерпаемость. Отсюда впечатление статуарности музыки при ее неослабевающей внутренней активности и выразительности. В середине 50-х годов для слуха, приученного к симфоническому развитию, этот в общем-то давний для музыкального искусства способ высказывания воспринимался как смелый и неожиданный.

Избранная Уствольской многочастная цикличность, опирающаяся на лаконичную форму, представляется оптимальной для данного принципа мышления. Каждая часть передает одно замкнутое состояние, что достигается единством тематизма на протяжении всей части. Основная мелодическая формула становится материалом образования многоголосной ткани, подобно тому как тема и удержанное противосложение оформляют все голоса в фуге. Большую роль в этом играет своеобразная ритмика Уствольской. Как правило, движение осуществляется равными длительностями (например, четвертями). Разнообразие вносится полиметрией, все время смещающей акценты, несмотря на то что они порой приходят в противоречие со стихотворной метрикой. Но музыкальное решение для Уствольской важнее верности стихотворному размеру. Кроме того, «снятие» метрических акцентов текста помогает преодолеть автоматизм стихотворной метрики.

Вокальное начало, безусловно, главенствует в этой симфонии. Ее высокие художественные достоинства в немалой степени связаны с интонационной выразительностью мелодики. Скупая, декламационная, она вместе с тем лирична, проникновенна и возвышенна. В ней нет и грана чувствительности. На первый взгляд

может показаться, что автор как бы «самоустраняется» от внесения в описываемую картину какого-либо своего эмоционального комментария. Все выдержано в строго объективном ключе. Однако за этой внешней броней скрыто глубокое постижение самой сути мира детства, ставшего для художника эталоном этической красоты, выражением лучшего в Человеке и Человечестве. Отсюда особая чистота и «безгрешность» интонации, отмеченной мягкой добросердечностью, теплотой, речевой выразительностью. При этом речевое начало проникает в инструментальную мелодику.

Понятно, что в силу полифонического мышления композитора выразительность интонационных комплексов становится выразительностью всей ткани, поддерживая то единство образа, о котором говорилось ранее. Вместе с тем вертикаль не отстранена от участия в музыкальном действии. Напротив, она тонко рассчитана и тесно связана с мелодикой. Если искать определение стиля этой гармонии, то к нему подошло бы парадоксальное на первый взгляд выражение «консонантный диссонанс». Однако при более подробном рассмотрении вертикали парадоксальность этого определения исчезает. Вертикальное сложение голосов принадлежит к сфере уже не контролируемой классической функциональной гармонией и с точки зрения ее нормативов относится к области диссонанса. Но диссонансная гармония Уствольской звучит столь мягко и лирично, что значительно утрачивает свою остроту.

Все это позволяет говорить об удивительном единстве стиля симфонии, строго выдерживаемом от начала до конца. Можно даже сказать, что музыка симфонии находится как бы в замкнутом стилевом пространстве, настолько строго ограничен круг избранных композитором средств. Это, конечно, связано с замыслом. На протяжении всех девяти частей (исключая эпилог) сохраняется примерно один и тот же тип музыкальной выразительности, одно состояние. Оно лишь углубляется, обнаруживая бесконечность оттенков и граней, обрастая ассоциациями и связями, обретая высокую степень обобщенности. Такое жесткое самоограничение тоже, разумеется, не случайно. Здесь действуют и строгий вкус, и закон чистоты стиля, и стремление к минимальному количеству используемых средств при их максимальной семантической нагрузке. Все это весьма типично для Уствольской, для ее творческой манеры. Но есть еще одно — верность избранной теме. Светлый образ детства, взятый как высший этический идеал, утверждается на протяжении всей симфонии. И статичность образа призвана подчеркнуть вечность идеала.

Думается, перед нами произведение гибридного жанра. Влияние вокального цикла (как и симфонического) здесь неоспоримо.

Почти через десять лет после Первой симфонии Уствольской была написана Третья симфония Б. Клюзнера (1966). Это

очень разные сочинения. И вместе с тем они близки пафосом утверждения высоких этических идеалов.

Симфония Клюзнера представляет собой одночастную композицию. Это одна из самых тонких и поэтических партитур среди написанных этим талантливым композитором. Словно пронизанная светом, музыка симфонии соткана из легкой звуковой «материи» струнных, дерева, челесты, арфы и т. п. Грузная медь, басы почти не встречаются. Впечатление легкости связано и с манерой письма — необычной для автора и основанной на сериальной технике. «Точечное» заполнение музыкального пространства, мягкие, хрустальные звучности, преобладание квартовых и септимовых интервальных шагов — все это создает ощущение воздуха.

В развитии формы симфонии есть своя динамика. «Точечная» фактура постепенно сменяется интонационно оформленной, растет роль полифонии, появляются вертикальные комплексы, ткань становится более традиционной. Дискретная, «разорванная» поначалу, она обретает слитные формы, вплоть до длительных *ostinato*. Это развитие подчиняется определенной логике, оно подобно *crescendo* и достигает своей кульминации. Музыка словно устремлена ввысь, к свету, и это «свечение» в ней постепенно усиливается. Поэтому вступление женских и детских голосов воспринимается как желанная краска, как ожидаемое решение. Хор распевает строки японского поэта Гоми Ясуйси:

Мы с тобой встречаем нежно утро.
Голос птиц, как наши чувства, нежен.
О, жизнь! Навек бы это.
Над берегом, над морем легкая радуга,
Над громом водопада радуга трепещет.
О, жизнь! Навек бы это.

Светлое звучание хора возникает на гребне развития и сверкает подобно снежной вершине. Образ вечной, нетленной красоты, некоего чистого и объективного идеала воплощает эта хрустально прозрачная музыка. Симфония завершается словно возносящимися, истаявающими в лучах солнечного света звучаниями.

Интересный и точно выполненный замысел.

Симфония ли это? Во всяком случае, бесспорно, концепция, реализованная прежде всего инструментальными средствами. Правоммерно говорить о чертах поэмности в этом произведении. Тот факт, что композитор решил использовать слово, свидетельствует о стремлении придать своей музыкальной мысли высокую степень определенности.

Обращение Уствольской и Клюзнера к жанру вокально-оркестровой симфонии весьма симптоматично. Уствольская — чистый инструменталист. Мир ее музыки — это мир высоких абстракций. Каждый звук у нее предельно обобщен, выступает как самостоя-

тсельный феномен. Поэтому даже небольшая звуковая конструкция всего из нескольких звуков может означать емкую музыкальную мысль. Отсюда насыщенность и лаконизм высказывания. Инструменталистом остается Уствольская и в своей симфонии. Вокальное начало, распев, разлив эмоций ей несвойственны. Поэтому соприкосновение с вокальными жанрами не оказывает глубокого воздействия на стиль композитора. Признаки вокального цикла — скорее внешние приметы данного произведения. Внутренняя сущность музыки Уствольской сохраняется неизменной. Для нее важна не сюжестика стихотворений Родари, а обобщенное представление о теме его поэзии в целом — одетстве как символе этической чистоты. Композитора интересует не столько значение каждого спетого слова, сколько тембр чистых детских голосов. Фоническое начало несет здесь важный смысл.

Казалось бы, Ключнер обращается к пению, к детскому хору с аналогичными целями. И для него важен этический идеал. Однако его музыка имеет иной характер. Ключнер — эмоционалист, у него звук пережит и прочувствован как интонация, конкретен в своей эмоциональной сущности. Обращение к слову имело для него значение лишь постольку, поскольку позволяло сформулировать свое отношение к миру, жизни, к занимающей его проблеме. И если для Уствольской фоническая сторона детского пения связана с обобщенным этическим идеалом, то для Ключнера важен также конкретный смысл произносимых слов. Не случайно стихотворение японского поэта включается в контекст симфонии только в конце, на вершине музыкального развития: оно призвано подвести итог, сформулировать мысль, которая постепенно зрела в процессе симфонического развертывания.

Надо заметить, что тяготение к вокально-оркестровой симфонии характерно в большей мере именно для тех композиторов, в творчестве которых значительную роль играют немзыкальные стимулы. И Ключнер здесь далеко не единственный пример. Другим может служить М. Вайнберг, чьи Шестая (1963), Восьмая (1964) и Девятая (1967) симфонии включают вокальный элемент. В отличие от Локшина, прежде чем обратиться к жанру вокально-оркестровой симфонии, он написал пять чисто оркестровых. Вместе с тем его роднит с Локшиным интерес к синтезу музыки и слова, к поэзии, к литературе, как союзнице музыки в выполнении ее высокой эстетической и этико-гуманистической миссии. И хотя Вайнберг известен главным образом как симфонист и автор камерно-инструментальных сочинений, им написано большое количество вокальных циклов, кантаты, много отдельных романсов. Поэтическое слово давно вошло в творчество Вайнберга, причем по своему содержанию его вокальные сочинения и симфонии близки. Когда-нибудь обе линии художественных интересов композитора должны были соединиться в одном сочинении. Им стала Шестая симфония. Характерен

выбор поэтов. Это Квитко, Галкин, Луконин, к которым композитор обращался и раньше. То же можно сказать и о круге тем симфонии. Это дети, их игры, надежды, мечты. Это война. Дети как жертвы войны и дети как символ жизни и олицетворение ее высших этических ценностей. Отсюда противопоставление детства и войны — крайних, несовместимых явлений, противопоставление смерти и жизни — самого отвратительного и самого прекрасного.

Как видим, замысел симфонии носит целиком экстрамузыкальный характер, «расстановка сил» и характер образов заданы «извне», продиктованы самой жизнью. Лапидарность конфликта подсказывала простое и освященное традицией решение: образы добра воплощаются при помощи вокального начала, образы зла — инструментального. Так, например, силы зла, агрессии, войны представлены только средствами оркестра, в то время как образы детства воплощены прежде всего в вокальных частях симфонии. Таким образом, тема симфонии во многом определила тип сочетания симфонического и вокального начал, а следовательно, и жанровое решение. И все же данное разделение — только фундамент, на котором возводится симфоническая конструкция. Так, медленная I часть, излагаемая только оркестром, связана с образами детства. Трогательно нежные, ласковые интонации ее главной темы проникнуты вместе с тем шемющим предчувствием беды, смутного беспокойства, безотчетной тревоги. Генетически она связана с *Allegretti* Шостаковича. Кадансовая тематическая формула, особый тип мелодики, основанный на движении шестнадцатых в их комбинациях с остановками на восьмых, задержками на четвертях, минорное наклонение, легкая оркестровка, сжатость сонатной формы — все создает несколько «приглушенный», «засурдиненный» эмоциональный тон высказывания. Перед нами своего рода «замедленное *Allegretto*» или «лиризованная скерцоность».

Другая чисто симфоническая часть — грандиозное трагическое скерцо. Семантическая связь жанра скерцо с темными сторонами действительности, в частности с агрессивными образами войны, хорошо известна. Вайнберг продолжает и развивает эту связь, ставшую почти традиционной, но по-своему. III часть он решает не в сюжетном, а скорее в обобщенно-эмоциональном плане. Это не столько натиск злых сил (хотя полностью этот аспект из музыки не исключен), сколько предельно обостренное выражение трагизма, вызванного таким натиском. В подобной двойственности скерцо повинен принцип образной трансформации, блестящие примеры которого мы находим в творчестве Малера и Шостаковича. Обращает на себя внимание склад темы скерцо. По простоте своего строения она напоминает одновременно и детскую песенку, и народный танец. Это и не закамуфлированное зло, не тема-оборотень, какой является, скажем, маршевая тема вторжения из Седьмой симфонии Шостаковича.

Здесь нет и следа той нарочитой игрушечности, которая при-
суща поначалу невинно звучащей теме вторжения. Вайнбергов-
ская тема не имеет маски и звучит «всамделишно», без какого-
либо элемента гротеска, звучит бодро, жизнерадостно, энергично
и полнокровно. Лишь постепенно в нее начинают проникать
деформирующие элементы. Л. Никитина справедливо пишет
о «двуликости» пляса¹. Важно, однако, найти верную смысло-
вую интерпретацию внутренней трансформации образов. В ко-
нечном счете, пляс действительно превращается в *danse macabre*,
в разгул злых сил. Но сама тема лишена, на наш взгляд, даже
потенциальных черт образа зла. Казалось бы, в таком случае ее
образная трансформация по меньшей мере не оправдана. Пре-
ращение «положительного» образа в «отрицательный» кажется
нелогичным, если подходить к нему с мерками прямолинейной
программности и соответствующей ей строгой персонификацией
образов. Здесь подобной степени программной конкретизации,
думается, нет, и правильное говорить об изменении характера
музыки. Не случайно тема дважды (цифры 11, 35) возвращается
в своем первоначальном виде. Здесь нет «носителя» образа зла,
а есть обобщенная мысль о трагическом сломе жизни,
приведшем к гибели детей. Другое дело, что этот слом — война,
поэтому и трагизм музыки обретает зловеший, агрессивный от-
тенок.

Отсюда двойственность трактовки скерцо. С одной стороны,
помещение его между частями «Скрипочка» — этим олицетворе-
нием детства — и «В красной глине вырыт ров» — трагедией мас-
совой гибели детей — говорит о его сюжетной функции. Об этом
же свидетельствует интенсивно протекающее в нем интонацион-
ное действие. С другой, отсутствие персонификации образов
скерцо свидетельствует о стремлении композитора к обобщен-
ному решению. Эта симфония не рассказ, не повествование о
трагическом событии, а философско-музыкальный комментарий
к нему художника-гуманиста, выражение его позиции. Поэтому
скерцо — и воплощение действия, и суммарная характеристика.
Оно выполняет функцию головной части цикла, передвинутой
в центр. Это перемещение — результат замысла, в силу которого
главное «событие» должно было произойти в центре, изменив
судьбу исходных образов. Функции других частей распределены
следующим образом: «Скрипочка» — *Allegretto* светлого лирико-
скерцового плана; IV часть (*Largo*) играет роль медитативной
части, решенной в трагическом плане; наконец, V часть —
Andantino, — так сказать, «среднее арифметическое» всех тем-
пов симфонии, что указывает на ее синтезирующий характер.
Как видим, жанры и традиционные амплуа частей симфониче-
ского цикла сохранены, но их места перераспределены. Уже сам

¹ См.: Никитина Л. Симфонии М. Вайнберга. — М., 1972, с. 118.

этот факт свидетельствует в пользу преобладания симфонического решения целого. Но есть и другие его признаки.

К ним относятся элементы «сквозного» развития цикла. Дело в том, что части, написанные с участием слова, решены в симфоническом ключе. Голос, слово, мелодическая фраза — на первом месте. В соответствии с этим фактура носит гомофонический характер. Тем не менее симфоническое развитие проникает и сюда. Местом его включения становятся инструментальные отыгрыши, которые растут в объеме и обретают все большее образное значение. В статичную форму куплетного типа они вносят моменты развития, качественных изменений.

Другой признак — элементы монотематизма. Главная тема I части «всплывает» в IV, трагической (тревожные предчувствия оправдались), и получает широкое репризное развитие в финале. Этот возврат главной темы в финале вносит последний и важный штрих в структуру симфонии. Она представляет собой циклический вариант сонатной формы, где разделы последней обособились и образовали отдельные части. Речь идет, разумеется, не о буквальном повторении в более широких масштабах сонатной формы, а скорее о перенесении сонатного принципа на структуру целого симфонического цикла, подобно тому как трехчастная форма (о чем мы уже говорили) влияет на трехчастный цикл. I и II части можно истолковать как экспозицию, содержащую главную и побочную партии. Функцию главной, несмотря на медленный темп, выполняет полная движения I часть, создающая обобщенный образ детства, не лишенный, однако, драматически-тревожного аспекта. В качестве побочной выступает II часть, где образ детства дан статуарно, как идеал (что как раз и характерно для побочной партии), в то время как I часть полна движения. III часть, воплощающая «главное событие», соответствует разработке, а две последние части образуют репризу, причем, как уже говорилось, репризность здесь прежде всего содержательно-смысловая.

Таким образом, перед нами симфонический цикл, сохранивший родовые черты своей традиционной структуры, но перестроенный в соответствии с особым характером замысла.

В Восьмой («Цветы Польши») и Девятой («Уцелевшие строки») симфониях Вайнберг обнаруживает тенденцию ко все большему углублению в область вокально-симфонических жанров. Вокальное начало здесь уже полностью господствует, беря на себя основную ответственность за реализацию замысла. Поэтическое слово становится источником концепции целого и конкретных образов. Симфония предстает как многочастная композиция, которая хотя и обладает чертами цикла, но, в сущности, не симфонического, а только образуемого при помощи средств, выработанных в сфере симфонизма. Близость этих сочинений к ораториальному жанру слишком очевидна, чтобы ее не заметить, особенно в 13-частной Девятой симфонии, где, помимо пе-

ния, слово включается и в своем естественном звучании (чтец), что придает всему произведению черты литературно-музыкальной композиции.

Опора на слово, на вокальное решение образа ведет к соответствующему снижению роли инструментального начала. Совместить и то и другое удастся в редких случаях, и, как мы видели на примере Шестой симфонии, это легче достигается разобщением вокального и инструментального начал, при котором они концентрируются в разных частях. Такое решение кажется наиболее естественным, так как в этом случае и вокальное и инструментальное начала раскрывают свои возможности свободно, не стесняя друг друга.

Но подобное «разделение власти» не всегда возможно. Более того, оно превращает произведение в симфонию с вокальным дополнением. Органичность такой композиции сомнительна и достигается не без трудностей, которые есть и в Шестой симфонии. Путь преодоления разобщенности представляется, конечно, столь же заманчивым, сколь и сложным. Слово не подчиняется законам симфонического развития, а последнее плохо координируется с дискретностью словесных значений. Если же при этом автор избирает в качестве текстовой основы своего произведения большой словесный массив, то соскальзывание на позиции ораториального или любого иного вокального жанра почти неизбежно.

Именно так произошло в Восьмой и Девятой симфониях Вайнберга. По сути, они представляют собой вокально-симфонические циклы.

В Восьмой симфонии (на слова Ю. Тувима) цикличность поддерживается несколькими факторами. Первый из них — сквозное тематическое объединение частей, возникающее вследствие наличия тематических зерен цикла, из которых произрастает весь тематизм. Причем присутствие исходных зерен может быть двояким: явным (и тогда можно говорить о приеме лейттематизма) и скрытым (и в этом случае тематическая основа действует через общую интонационную сферу).

Другая область проникновения симфонических принципов — прораствание инструментальных эпизодов и развертывание оркестровой ткани вообще — не только по горизонтали (то есть во временном масштабе), но и по вертикали (то есть в пространственном аспекте, как усложнение фактуры), что означает рост «удельного веса» симфонической выразительности. В этих случаях оркестр как бы перетягивает на себя функцию главного носителя образа. Интенсификация симфонического развития происходит постепенно, путем накопления голосов оркестровой ткани, ее усложнения, включения новых групп и т. п. Этот количественный рост на самом деле оказывается качественным, отесняя на непродолжительное время вокальное начало и выдвигая на передний план инструментальное.

Важным способом циклизации является объединение частей в разделы, благодаря чему складывается конструкция цикла как целого. В Восьмой симфонии, как верно указывает Л. Никитина, группировка частей членит цикл на три раздела, каждый из которых объединен примерно одним кругом тем, сюжетов, образов¹. При этом явно проступает тенденция к трехчастной структуре с элементами репризности. Так, последняя, X часть образует «арку» с I. Подобным же способом объединяются первые пять частей. Принцип репризы подчеркнут и симметрией темпов. I и X части — *Adagio*, V часть — *Lento*, II и IV части — *Allegro* и *Allegretto*, III часть — «среднее арифметическое» — *Andantino*. То же самое находим и в последнем разделе. VIII — *Adagio*, IX — *Moderato*, X — *Adagio*. Кроме того, единство крайних разделов симфонии (I—V, VIII—X части) подчеркнуто общностью тематизма или фактурного решения.

Серединой этой трехчастности выступают VI и VII части. Это драматический центр симфонии, выполняющий одновременно функции основной части (типа сонатного *allegro*) и «злого», агрессивного скерцо. Сближение сонатного *allegro* и скерцо мы уже наблюдали — оно типично для современной симфонии. Смысл VI части раскрывают слова Тувима. Это «мир могучий», «мир злой воли». Перед нами характерный для симфонизма XX века образец драматизированного скерцо, изображающего и натиск злых сил, агрессию, войну, и саму трагедию разрушения мира. Отсюда «фресковая» развернутость формы этой части, токкатная фактура, обилие диссонансов, широкое использование ударной группы. Следующая часть во многом является продолжением VI, но в ней появляется новый смысловой оттенок — гнев, жажда борьбы, отмщения за жертвы фашизма.

Таким образом, своей структурой Восьмая симфония отчасти напоминает Шестую: драматический центр в середине. Но есть и отличие: в скерцо Восьмой симфонии нет трансформации образов, зло выступает сразу в своем непосредственном, открытом облике. Композитор верно уловил, что одна часть, даже столь обширная, какой является скерцо, не способна обеспечить длительность конфликтной ситуации, и поэтому помещает две быстрые части одну за другой. Этим обстоятельством более, чем каким-либо другим, он сближает свое произведение с симфонией. Генетическая связь VI и VII частей с данным жанром очевидна, несмотря на участие в обеих слова. Вайнбергу здесь удастся сочетать симфоническое развитие с текстом, не снижая динамики первого и не оттесняя второго.

Главенство медленных частей подчеркивает характер симфонии как размышления о судьбах Польши. Но, в отличие от Шестой, этого «философского комментария» к событиям войны, в Восьмой содержится и само действие, сосредоточенное в ча-

¹ См.: Никитина Л. — Указ. кн., с. 118.

стях драматического центра. Таким образом, два основных аспекта симфонической концепции — *действие* и *медитация* — здесь, безусловно, присутствуют. А тема единства Человека и Природы, которая в ряде мест выступает символом Родины, вносит оттенки и других ее аспектов.

Все это, вместе взятое, свидетельствует о наличии в данном произведении черт симфонической драматургии, о его генетических связях с жанром симфонии. И все же главенство вокального начала и многочастность говорят о близости Восьмой симфонии к вокально-симфоническому жанру. Короче, перед нами пример жанрового синтеза, столь характерного для современного этапа развития советской музыки.

С еще большей уверенностью о синтетической жанровой природе можно говорить по отношению к Девятой симфонии — «Уцелевшие строки» (на стихи Тувима, Броневского и других), где возрастает роль слова и дифференцируются функции музыки. Хотя тематические связи частей, их группировка имеются и здесь, все же объединяющие тенденции выявлены слабее, а расчленяющие, напротив, заметно усиливаются. Уже в Шестой симфонии проявило себя особое, вайнберговское качество музыкальной образности, которое можно назвать *лирической картинностью*. Во всех трех симфониях Вайнберг не просто говорит о реальности, но и — благодаря слову — посредством вокальной музыки показывает ее. Его картины окрашены глубоко личным отношением к изображаемому. Каждый звук партитуры — если он не изобличает зло — лиричен, согрет живым, теплым чувством. Эта лирическая картинность заметно усиливается в Восьмой и особенно в Девятой симфонии. Реальность манит художника своей поэтичностью, в ней он видит источник творческих размышлений, она вдохновляет его, и описание реальности становится для Вайнберга все более необходимым. Действительность в самом содержании мысли и мысль о действительности — на этой почве и рождаются широкие вокально-симфонические концепции Вайнберга.

Выше мы говорили о двойственной природе симфонизма, стремящегося и к отвлеченности мысли, и к усилению образных связей с реальностью. Творчество Вайнберга в этом отношении очень показательное для современных тенденций. Начиная с Шестой симфонии в нем совершается процесс расщепления симфонизма на две полярные ветви, процесс, протекающий под знаком стремления «развести» абстрактное и конкретное и сосредоточить их проявления в «чистом» виде в соответствующих жанрах. Композитор стремится предельно конкретизировать свои концепции при помощи слова и создает вокально-симфонические композиции. Но присущее ему как прирожденному инструменталисту тяготение к формам чисто музыкального мышления приводит, как мы уже видели, к опытам в области камерной симфонии, то есть к другому типу синтеза жанров.

Симфоническое развитие и вокализирование слова — явления во многом противоположные. Их глубочайшие различия лежат, между прочим, и в трактовке музыкального времени. Для того чтобы слово было воспринято достаточно ясно, а его вокальная форма несла в себе необходимую выразительность, фактура оркестрового сопровождения должна быть скоррелирована с вокальной партией. Это означает, что включение слова в известном смысле лимитирует количество музыкальных событий, создает тенденцию к их ограничению, в то время как смысл симфонического развития как раз в обратном — в непрерывном росте, накоплении музыкальных событий. В первом случае возникает тенденция к разрежению плотности музыкального времени в силу уже самой природы замедленного произнесения слова; во втором, напротив, — к ее увеличению. Поэтому вокальная и симфоническая музыка обладают разными временными характеристиками. В первой действует тенденция к замедлению времени, во второй — к его ускорению.

Понятно, что сочетание двух типов музыкального времени в одном произведении вызывает особые трудности. Решение может склоняться невольно либо в сторону вокального времени, либо в сторону симфонического. Этим в значительной мере объясняется «соскальзывание» симфонии на позиции вокального цикла или оратории в одних случаях или размежевание вокальных и симфонических частей в других. Для того чтобы удержаться на грани равновесия, требуется удачное совпадение качеств текста с принципами симфонизма.

В этом отношении представляет большой интерес Вторая симфония Б. Тищенко (1965). Симфония написана на стихи Марины Цветаевой, использованные во всех пяти частях цикла. Тем не менее перед нами подлинная симфония, в которой сохраняется не только структура симфонического цикла, но и симфонический принцип развития. И то и другое оказалось возможным именно благодаря чрезвычайно удачному выбору текста. Поэтическая манера Цветаевой отличается сверхлаконизмом, особой емкостью слова, повышенной концентрацией его семантики. Поэтому музыка неизбежно должна превосходить стихи по продолжительности, ибо ей нужно значительно больше времени, чтобы достичь той же (или близкой) степени экспрессии. Энергия цветаевского слова высвобождается в музыке, порождая широкие и эмоционально насыщенные пласты развития. Музыка предельно напряжена. Стихи Цветаевой нашли в лице Тищенко удивительно чуткого интерпретатора.

В основу симфонии положен цикл стихов «Марина», формальной сюжетной канвой которого стали взаимоотношения Марины Мнишек и Самозванца. Однако история, как таковая, редко интересовала поэтессу, чаще являясь лишь поводом для развертывания чисто лирической темы. И только один аспект истории всегда глубоко волновал Цветаеву — это бунт, мятеж, когда на-

ружу прорываются неукротимые народные силы. «Россия как национальная стихия раскрывается в лирике Цветаевой в различных ракурсах и аспектах — исторических и бытовых, но над всеми образными ее воплощениями стоит как бы единый знак: Россия — выражение духа бунтарства, непокорности, своевольства. Московская Русь, ее цари и царицы, ее кремлевские святыни, Смутное время, Лжедмитрий и Марина, понизовая вольница Степана Разина, «нищие неги» и «нищие пиры» свободного цыганского житья и, наконец, неприкаянная, кабацкая, подзаборная, каторжная Россия — все это суть образы одной стихии, все они переплетаются и взаимодействуют, образуя некое единство...

В центре этого многокрасочного и многозвучного поэтического мира стоит столь же резко выявленный в своих национальных чертах образ лирической героини — женщины с «гордым видом» и «бродячим нравом», носительницы «страстной судьбы», которой «все нипочем». Образ этот служит как бы стержнем, вокруг которого формируются и развертываются драматизированные лирические сюжеты Цветаевой. Героиня надевает разные личины и примеряет разные костюмы. Она и московская стрельчиха, и неукротимая боярыня Морозова, и надменная панна Марина, и таборная цыганка, и тишайшая «бездомная черница», и ворожея-чернокнижница, а чаще всего — бедовая острожная красавица, „кабацкая царица“¹. Вот почему исторические реалии играют в поэзии Цветаевой второстепенную роль, оттесняются на задний план той бурей чувств, вихрем страстей, которые наполняют ее стихи. И самый дух бунтарства, который входит в поэзию Цветаевой как символ Руси, — образ чисто эмоциональный, отражение натуры лирической героини цикла, «реальная» параллельность психологической доминанте.

Соответственно и композитора интересует в стихах Цветаевой не исторический сюжет, а их внутренний смысл, эмоциональная природа.

Еще одна особенность поэзии Цветаевой способствовала удаче. Речь идет о характерной для ее произведений цельности образа. Общий темп, тип движения, ритмика — эти, собственно, музыкальные принципы, управляющие цветаевской поэтической формой, и позволили композитору решать каждую часть в едином эмоциональном ключе.

Мы уже говорили, что Тищенко в принципе здесь сохраняет черты традиционной структуры симфонического цикла. Схема симфонии выглядит следующим образом: I часть — головная, драматическая, выполняющая функции сонатного *allegro*; II — стремительное «катастрофическое» скерцо; III, медленная, —

¹ Орлов Вл. Марина Цветаева, судьба, характер, поэзия. Вст. ст. к сб.: Марина Цветаева. Серия «Библиотека поэта». М.; Л., 1965, с. 28—29.

трагическая кульминация цикла; IV — *Andantino* — и V — *Andante sostenuto* — образуют медленный лирический финал.

Уже по этой схеме можно судить о том, что внутреннее движение цикла направлено в сторону усиления лирического начала, то есть выявления истинной сущности цветаевской поэзии.

Образ I части вырастает из следующих строк:

Быть голубкой его орлиной!
Больше матери быть — Маринной!
Вестовым, часовым, гошцом.
Знаменосцем, льстецом придворным,
Серафимом и псом дозорным
Охранять беспокойный сон.
Сальных карт захватив колоду,
Ногу в стремя! Сквозь огонь и воду,
Где верхом, где ползком, где вплавь:
Тростником, ивняком, болотом,
А где конь не берет — там летом,
Все ветра полонивши в плащ.
Черным вихрем летя беззвучным,
Не подругой быть — сподручным,
Не единою — вторым быть. . .

Образ «черного вихря», стремительного «лѣта» «сквозь огонь и воду», неудержимой скачки и рождает эмоциональную атмосферу музыки I части. Вл. Орлов пишет, что «в поэзии Цветаевой нет и следа покоя, умиротворенности, созерцательности. Она вся в буре, в вихревом движении, в действии, в поступке. Всякое чувство Цветаева понимала только как активное действие. . . Недаром же любовь. . . у Цветаевой всегда «поединок роковой», всегда спор, конфликт и чаще всего разрыв. Ее любовная лирика, как и вся поэзия, громогласна, широкомасштабна, гиперболична, неистова»¹.

Текст не только служит программой части, но питает образную ткань музыки. Тематизм симфонии обладает цветаевскими свойствами. Он лаконичен, емок, выразителен. В нем музыкально претворены упругость, «кинетика» цветаевского слова, его напряженная интонация, пафос, сила утверждения и устремленность ввысь, вдаль. Как и многие образы поэтессы, строящиеся на преодолении привычного, будничного, на приеме остранения, так и главная тема части, преодолевая инерцию дугообразности, «завернута» вверх и образует восходящую прямую, достигающую высшей точки экспрессии.

Первая часть разворачивается как грандиозная звуковая фреска. Это ни на мгновение не стихающий вихрь, но вихрь чувств, мятеж страстей. И подобно тому как чувство у Цветаевой — всегда действие, музыка I части вся в движении, в стремительном полете. Это своего рода «полет Валькирий», но русский, пронизанный, как и стихи Цветаевой, ширью, мощью и духом мятежа.

¹ Орлов Вл. Цит. ст., с. 37.

Фугированные приемы развития сообщают музыке особую устремленность, ибо дают возможность максимально использовать энергию «взлетающих» тем. Вокальная партия пристраивается к симфоническому развитию, но образует над ним свой ряд, обладающий самостоятельной выразительностью. Тищенко чернел почуствовал, что «нота против слога» — неподходящий здесь способ претворения поэзии Цветаевой. Музыкальная интонация должна быть столь же скульптурной, емкой и богатой смыслами, как и цветаевское слово, и поэтому композитор образует в каждой фразе как бы дополнительный распев, придающий ей неповторимый оттенок. Благодаря этому и партия оркестра, в котором ни на мгновение не замедляется стремительный «лёт», и партия хора не «убивают» друг друга, но сохраняют самостоятельность своей экспрессии. Это и дает возможность совместить время инструментальной и время вокальной музыки. Объединение партий происходит на более высоком уровне — уровне смысла, который они раскрывают каждая в соответствии со своими возможностями. Слово не всегда сопровождает оркестровую партию. Оно столь значительно и весомо, что оркестру необходимо «дополнительное время», чтобы достигнуть того же и той же полноты высказывания. И тогда возникают динамичные симфонические эпизоды, берущие на себя ответственность за чисто инструментальное воплощение цветаевских слов. Но иногда ритм вокальной строчки точно совпадает со слоговым членением. Эти моменты скандирования слога подсказаны звукоритмической организацией стиха. Достигая почти маршевой энергичности, скандирование, а затем и ритмическое сближение слогов последовательно возводят стремительность движения на новые уровни напряженности. Так, в ритмическом развитии вокальной партии воплощается та же идея полета, движения, которая руководит и симфоническим развитием.

Отмеченное выше — только отдельные штрихи. «Пересказывать» содержание частей не имеет смысла. Стиль симфонии — стиль широкого мазка, большого, подлинно симфонического дыхания. Порой даже возникает мысль о том, что симфонический размах формы перерастает масштабы цветаевской лирики, пусть гиперболлизированной по своей экспрессии, но, в сущности, остающейся в рамках интимной темы. Творческий темперамент и логика однажды запущенного механизма симфонического развития творят формы как бы независимо от стихов. Этим, конечно, достигается яркость музыкального образа, но поэтический мотив, вызвавший его, не столь уж масштабен.

Вторая часть — токката, написанная в традиции «злых» скерцо. Правда, оно не столько создает образ зла, сколько передает атмосферу свершившейся катастрофы. Исторические реалии выступают здесь, казалось бы, на первый план, однако это опять-таки только сюжетный повод для развертывания

этической темы. Стихи I части создают идеал любви, который поэтесса видит в отказе от себя, в верности, в сподвижничестве («Не подругой быть — сподручным»). Здесь же — измена, душевные колебания:

Своекорыстная кровь!
Проклята, проклята будь
Ты, Лжедмитрию смогая стать Лжемаршной.

Сказанное о симфонической масштабности по отношению к I части правомерно отнести и ко II, внося «поправки» на характер части, написанной маркатным штрихом, присущим токкатной технике. Но в скерцо масштабность воспринимается иначе: сюжетная сторона достигает кульминационной точки, свершается катастрофа, рушится все — не только честолюбивые надежды (о них, по сути, ничего не говорится), но, главное, опора любви — верность, преданность. Здесь свершается предательство, а это уже весьма веский повод для развертывания драматической звуковой картины. Музыка пронизана «стучащим» ритмом, исполнена напряжения, рождает грандиозные кульминации. Короче, Тищенко создает по мотивам цветаевского цикла трагедию, в основе которой лежит не историческая, а этическая тема. Интерес к этической проблематике имеет у него стойкий характер и преобладает даже в таком произведении, как балет «Ярославна» по мотивам «Слова о полку Игореве».

Соотношение вокального и симфонического пластов здесь примерно то же, что и в I части. Но теперь хор сурово, как приговор, произносит безжалостные слова, акцентируя их смысл при помощи распева окончаний фраз. Это строгое пение служит своего рода объяснением тех лавин неумолимого токкатного ритма, которые обрушиваются на слушателя, передавая драматизм событий, и внешних и внутренних одновременно.

Трагедия продолжается и в III части. Это излюбленный композитором инструментальный речитатив драматического склада, своего рода длительная медленная кульминационная зона. Широкие интервальные шаги, охватывающие диапазон в несколько тактов, патетические возгласы, громогласные вертикали *tutti*, взлеты и падения, ритмическая фигура «ударов судьбы» из Пятой симфонии Бетховена — вся эта разбросанная по разным регистрам фактура создает атмосферу катастрофы. В этом плане III часть, несмотря на медленный темп, оказывается не медитацией, а продолжением действия — возвратом к I части в развитии этической темы. Не случайно в вокальном тематизме появляются взлетающие интонации, с которых началась симфония.

Последние две части образуют лирический финал. Это тонкая и благоуханная лирика, сотканная из обворожительных интонаций и мягких, «осторожных» гармоний.

Если в первых трех частях главенствующую роль играл оркестр, то в двух последних — пение. Затаенная цветаевская нежность слышна в медленно извивающихся линиях мелодии IV части, в контрасте широких, взлетных интонаций и хроматического движения. Первые три части поражают силой и необузданностью чувств, а последние — хрупкой просветленностью. Тищенко раскрывается здесь как тонкий лирик, обладающий редким в наше время даром создавать красивую, эстетически привлекательную мелодику.

В обеих частях есть контрастные, оттеняющие эпизоды, возвращающие к пережитой трагедии. Так, в IV части вновь возникает восходящая лейтфраза, которая теперь звучит спокойнее, в ней нет полетности, порыва, страсти. Тем не менее она вызывает обширный раздел симфонического действия. Но в отличие от I части оно уже не устремлено к единой цели, ткань разорвана на мелкие фрагменты, перекликающиеся в разных регистрах. Это не столько само действие, сколько воспоминание о нем. В V части в среднем разделе образуется эмоциональный «взрыв», перекидывающий арку к III части, — последнее напоминание о происшедшем, подчеркнутое интонационной связью. Так две арки, перекинутые из последних частей к первым, скрепляют цикл в единое целое. Симфония заканчивается тихо, нежно, лирично. Но если сопоставить тему из начала I части с медленно восходящими интонациями конца, то обнаружится их родственность. Взлетающая тема начала симфонии и мягкие интонации финала раскрывают контрасты цветаевской лирики — мятёж души и бездонную нежность.

Обозревая все произведение в целом, нетрудно заметить в нем признаки традиционной структуры симфонического цикла, однако трактовка медленной части как продолжения действия, а не как медитации — это уже та индивидуальная особенность, которую вносит в него Тищенко. В результате оказываются охваченными действием три первые части вместо двух, как это имеет место в некоторых симфониях Шостаковича (например, в Десятой), где I часть и скерцо вместе образуют головной раздел цикла, содержащий основной узел противоречий. Одновременно лирико-медитативные функции берут на себя последние, медленные части. Но и в них, как мы видели, возвращаются моменты действия. Композитору удается сохранить родовые признаки жанра, не жертвуя при этом вокальной выразительностью. Поэтическая многозначность текста совпала здесь с обобщенностью, широкой амплитудой выразительности музыкальных образов. Цветаевское слово вводит музыку в атмосферу высокой мысли, сильного чувства, приобщает к поискам этического идеала. А все это доступно музыке, находится в сфере ее «компетенции». Между музыкой и словом здесь нет противоречий. Удачный выбор поэтического текста позволил композитору создать подлинную симфонию.

Центральное положение среди вокально-оркестровых симфоний 60-х годов по праву занимают Тринадцатая (1962) и Четырнадцатая (1969) симфонии Д. Шостаковича. Это объясняется не только их выдающимися художественными достоинствами, но и жанровыми особенностями: идея синтеза жанров получила в них отчетливое выражение. Вопрос о жанровой природе обеих симфоний неоднократно рассматривался¹. Внимание к нему вполне понятно, если учесть известную необязательность наименования «симфония» в данном случае: близость Тринадцатой симфонии к оратории, а Четырнадцатой к вокальному циклу очевидна². Но даже если бы композитор назвал эти произведения иначе, неизбежно возникла бы проблема их симфонической природы, их родства с жанром симфонии в силу определенных особенностей их содержания и строения.

Тринадцатая и Четырнадцатая симфонии являются непосредственным продолжением предшествующего симфонического творчества Шостаковича, тесно связаны с ним в идейном и образном отношениях. В них поднимаются и «обсуждаются» те же проблемы, анализируются те же социальные и общечеловеческие конфликты, которые всегда волновали композитора и составляли идейно-образное ядро его симфонического творчества. Мы встречаемся здесь с тем же резким, взрывчатым противостоянием добра и зла, человека и насилия над ним, жизни и смерти, гуманного и антигуманного, которые всегда образовывали драматургический узел, лежащий в основе симфонических концепций Шостаковича. При этом, как правило, зло выступает у него не как абстрактная сила, а в качестве реальных явлений исторической действительности, выписанных с различной степенью «документальной» достоверности и обобщенности.

В Тринадцатой и Четырнадцатой симфониях свойственный симфонизму Шостаковича «комплекс протеста» против зла получает благодаря тексту точный адрес. Различия между этими двумя произведениями — прежде всего в большем или меньшем проявлении указанных черт «документальности» или обобщенности. Первое преобладает в Тринадцатой, а второе — в Четырнадцатой. Оба произведения в разных масштабах исследуют проблему жизни и смерти, но в Тринадцатой смерть выступает во многих человеческих обликах ее конкретных носителей, обнаруживает свою социальную природу. В Четырнадцатой симфонии проблема жизни и смерти рассматривается на философском уровне, смерть предстает как явление всеобщее, как жестокий закон бытия, как обобщение — крайнее, предельное выражение всех зол земли. При этом она оказывается мно-

¹ См., например: Орд жонкидзе Г. Тринадцатая симфония Д. Шостаковича. — В кн.: Д. Шостакович. М., 1967; Сабинина М. Шостакович-симфонист. — М., 1976.

² Свое жанровое название Четырнадцатая симфония получила не сразу.

голкой. Это не только физическая смерть, переход в небытие, но и духовная — смерть любви, надежд и стремлений, смерть высоких и благородных порывов души. И симптоматично, что именно тогда, когда образ смерти, запечатленный в Четырнадцатой симфонии, проявляет свою всеобщность, «многообразность», обнаруживаются нити, связывающие ее с Тринадцатой. По крайней мере в пяти частях («Начеку», «В тюрьме Санте», «Ответ запорожских казаков константинопольскому султану», «О Дельвиг, Дельвиг!» и «Смерть поэта») образ смерти наделяется реальными приметами социальной действительности, выступает как ее порождение. Это уже не «закон бытия», а «противозаконие», нарушение естественных норм человеческого существования, прав личности, которое приводит либо к физической, либо к духовной гибели. Так в обобщенно-философскую проблематику симфонии правомерно входят социальные, гражданские мотивы.

Трактовка зла в столь широком диапазоне — от обобщения до «портретной документальности» — также сформировалась в инструментальном творчестве Шостаковича (вспомним почти апокалиптические образы скерцо из Десятой симфонии и «современный облик» машинизированной смерти в Седьмой и Восьмой). Там же сложился и тип конфликта: смерти противостоит сознание ценности человеческой жизни; слепой ненависти и бездушию — любовь к человеку, острое до боли сострадание к жертвам насилия и произвола; безликости реальных носителей зла — богатая человеческая личность с ее внутренним миром; разнузданному разгулу злых сил — душевная стойкость, мужество, уверенность в победе света и добра.

В творчестве каждого композитора кристаллизуется своя семантика, свой круг музыкальных образов — символов явлений социальной действительности. Окружающий мир предстает в них преобразованным в соответствии со свойственным художнику видением мира. Надо заметить, что эти символы в ряде случаев обладают весьма высокой степенью устойчивости, особенно в творчестве композиторов-инструменталистов. Во многом это объясняется отсутствием у инструментальной музыки сюжетных опор. В этих условиях образование семантических стереотипов всегда было для инструментальной музыки спасением от расплывчатости и неопределенности, средством стать «языком», понятным для тех, к кому она обращена. И если в творчестве композиторов-миниатюристов стабильность семантики связана с излюбленным кругом настроений, то у композиторов-симфонистов она формируется в значительной степени под влиянием складывающегося типа драматургических концепций. Это можно наблюдать в творчестве Бетховена, Брамса, Чайковского.

Шостакович в этом отношении не составляет исключения. Яркость индивидуальности, резко выраженная мировоззренче-

ская позиция, глубоко гражданственное отношение к действительности — все это формировало в его творчестве определенный тип симфонической драматургии. Симфония рождалась как «речь», обращенная к миллионам слушателей, «речь», в которой каждая «фраза» и каждое «слово» должны быть поняты, лишены двусмысленности, должны дойти до мозга и до сердца слушателя — осмыслены и пережиты им. В силу этого в рамках симфонических концепций формировались семантические комплексы, символы, значение которых устанавливалось и по «горизонтали» — в системе отношений друг с другом, и по «вертикали» — в мысленном сопоставлении с реальностью.

Так сложился «язык» Шостаковича, сформировалась в его музыке «система значений», отмеченная высокой степенью конкретности. Надо заметить, что почти всегда подобная собственная «система значений» обладает и обратной властью над композитором, и когда он создает новую симфоническую концепцию, то при всей ее неповторимости, уникальности отстоявшиеся семантические комплексы неизбежно присутствуют в ней, пусть даже в преобразованном виде. Такая инвариантность — необходимое условие образования индивидуального композиторского стиля.

Возвращаясь к Тринадцатой и Четырнадцатой симфониям, надо заметить, что художественная ткань этих сочинений возникла на основе «системы значений», сложившейся в зрелом симфоническом творчестве композитора. Поэтому и путь к их постижению пролегает через предшествующие.

В самом деле, разве не знаком нам по симфониям Шостаковича прием гротесковой трансформации жанрового материала, с помощью которого изображается стихия зла, когда кажется, будто картина действительности, только что представшая в своем устойчивом, «естественном» виде, вдруг смещается, сдвигается, искажается, как в кривом зеркале, неожиданно обнаруживая свою зловещую сущность и одновременно создавая трагический эмоциональный акцент? Этот прием хорошо известен по Пятой, Шестой, Седьмой, Восьмой, Девятой симфониям. Он же широко использован композитором в Тринадцатой и Четырнадцатой. Например, так формируется центральный раздел I части Тринадцатой симфонии, занимающий место разработки. Жуткая картина погрома создается с помощью гротескового искажения безобидного плясового мотивчика, приобретающего взвинченный и вместе с тем трагически-надломленный характер. В этом объемном и многозначном образе видится и картина садистского разгула иступленной, звериной злобы, и искаженное гримасой ужаса лицо мальчика, на глазах которого избивают его мать, и вся трагическая атмосфера первого столкновения детского сознания со злом. Не случайно этот образ возвращается после трогательно-нежного, лирико-трагического эпизода, посвященного Анне Франк, подчеркивая

сильный смысл обоих эпизодов, одну и ту же природу творимого в обоих случаях зла.

Аналогичный прием находим и в Четырнадцатой симфонии. Жанровая основа II части — «Малагенья» — очевидна. Ритм танца становится той организующей основой, на которой разворачивается картина торжествующей пляски смерти. Близки и приемы гротесковой деформации: скерцозное заострение ритма, неожиданные смещения в акцентуации, «омрачающая» хроматизация диатонических по своей природе мотивов, нарочитое ускорение темпа, использование высоких регистров дерева, струнных, приемов глиссандо, напоминающих токкату из Восьмой симфонии, ударных (ксилофон, томтом и другие).

Есть, однако, и отличия между средним разделом I части Тринадцатой и «Малагеньей». Там — «документальная точность» реального факта, здесь — обобщенный и вместе с тем персонифицированный образ смерти, познанный в его универсальном, философском значении. Там воссоздается обстановка конкретного события, с тем чтобы придать факту смысл обобщения (обобщения через факт и, следовательно, через жанр, поскольку именно жанровость подчеркивает в данном случае достоверность факта), здесь композитор идет обратным путем — обобщенному образу он с помощью спорадически возникающего танцевального ритма придает черты условной конкретности. В первом случае использован мотив народного танца, а во втором — только ритмические элементы «Малагеньи».

Подобная условность жанрового колорита свойственна и V части Четырнадцатой симфонии — «Начеку». И здесь Шостакович — в своей привычной сфере. На сей раз образ смерти репрезентирован с помощью марша. Поначалу — как и в Седьмой симфонии — тема марша не предвещает ничего недоброго, звучит почти детски невинно (кстати, обе темы интонационно близки друг другу; в теме из Четырнадцатой симфонии, несмотря на ее 12-тоновое строение, мы находим ту же кварто-квинтовую диатоническую основу, которая свойственна и «теме нашествия» из Седьмой), и лишь после второго проведения смерть обнаруживает свой зловещий лик в яростных акцентах, ударах томтома и ниспадающих гаммах струнных (вновь напоминающих звук хлыста из токкаты Восьмой симфонии).

Прием гротескового искажения жанрового материала входит в более широкую сферу скерцозных образов, связанных у Шостаковича с изображением зла. Такая семантическая интерпретация скерцо и скерцозности хорошо известна, и поэтому имеет смысл подчеркнуть, что многие драматургические ответственные кульминации I части Тринадцатой симфонии (да и не только I части) оформлены с помощью драматизированных скерцозных образов. То же имеет место и в Четырнадцатой. По существу, и «Малагенья» принадлежит этой сфере содержания.

Есть, однако, у скерцоности Шостаковича и другая смысловая грань. Мы имеем в виду его [зорные скерцо]—[символы бичующего зло смеха] средства обличения и сатиры. И этот семантический слой, сформировавшийся в Шестой (финал), Девятой (I часть) симфониях, мы находим в рассматриваемых произведениях. Речь идет не об отдельных «вкраплениях» элементов сложившейся семантики, но о содержании целых частей — таких, как «Юмор» и «Карьера» из Тринадцатой симфонии или «Ответ запорожских казаков константинопольскому султану» из Четырнадцатой. Характерно, что обличительный смех Шостаковича всегда выступал как форма протеста против зла во всех его проявлениях. Именно в такой функции предстают сатирические скерцо данных симфоний. Впрочем, обличения такой силы, какой наполнен «Ответ запорожских казаков», вряд ли мы найдем в симфониях предшествующего периода. Но так же, как и ранее, обличительный смех звучит «от имени» неистребимой и всепобеждающей жизни, он полон сил, энергии и уверенности в низвержении зла и торжестве справедливости.

Подобные же связи между поздним и средним периодами симфонического творчества без труда прослеживаются и в сфере положительных образов — как светлых, так и трагических.

Еще в побочной партии Первой симфонии намечился тот тип хрупкой, акварельной лирики, который впоследствии стал в образной системе Шостаковича средоточием положительного начала. В ней угадывается чистота детского, незамутненного восприятия жизни, мечтательность юности, утренняя свежесть красок. Эти образы возникают в экспозициях Пятой, затем Седьмой симфонии, олицетворяя тот «эталон» красоты, который оказывается «точкой отсчета» в оценке действительности. В Пятой лирика субъективна, в Седьмой объективирована живописным восприятием мирного утра, но в обоих случаях чистота образа подчеркнута смутным предчувствием катастрофы.

В Тринадцатой подобный образ возникает в центральном разделе I части. Впервые он появляется там, где речь заходит о традиционно присущей русскому народу интернациональности. Возникает мажорная лирическая мелодия, широкая интервалика придает ей привольность. Музыка оказывается многозначнее слов, создавая обобщенный образ Родины.

Но у этой темы своя «жизнь» внутри I части. Ее смысл постепенно расширяется, становясь более обобщенным и вбирая в себя все, что связано с красотой человечности, вырастает в емкий образ, олицетворяющий положительное начало. Через несколько страниц эта же тема, но уже с оттенком утонченного лиризма (еще более широкая интервалика, появление VII пониженной ступени) символизирует чистоту детства, целомудренность первых порывов чувства (эпизод, посвященный Анне Франк). В третий раз, но уже в новом, героическом облике она

появляется в репризе, где речь заходит о подвиге России, «фашизму преградившей путь собой». Тема наливается мужественной силой, обретает черты суровой маршеобразности.

Нетрудно уловить ладоинтонационное родство этой темы с многими «положительными» образами Шостаковича. Диатоника, мажорность, опора на широкие интервалы, элементы трихордовости сближают ее как с главной, так и с побочной темой Седьмой симфонии. Широта дыхания в октавных ходах напоминает о побочной партии из I части Пятой симфонии.

Нельзя не сказать еще об одной группе образов — лирико-философских раздумий, окрашенных в разные тона — от сумрачно-трагедийных до элегически-возвышенных — и также нашедших свое место на страницах Тринадцатой и Четырнадцатой симфоний. С этим кругом образов связаны лучшие страницы музыки Шостаковича. Вспомним о вступлении к Десятой симфонии, о теме пассакальи из Восьмой. К этому кругу состояний можно отнести и темы вступлений к I, III и IV частям Тринадцатой симфонии. Их роднят не только черты структуры (басовый регистр, унисон, медленный темп, «ползучий» характер движения и т. д.), но прежде всего «монологический» тон, вводящий слушателя в атмосферу напряженных размышлений, окрашенных глубоко личным, горячим чувством. От скорбно-сосредоточенных Largo Пятой, Шестой и Восьмой симфоний протягиваются нити к медитативным образам Четырнадцатой.

Мы намечаем здесь лишь наиболее общие контуры преемственности. Связи между поздним и предшествующим этапами симфонического творчества Шостаковича сложнее, неизмеримо многообразнее и прослеживаются на всех уровнях музыкального целого — от идейно-образной и драматургической концепции до мельчайших тематических ячеек, гармонических оборотов и приемов развертывания музыкальной ткани. Но, коснувшись последних, мы вступили бы в более широкую, нежели симфоническое творчество, область — стилия в целом, что уже выходит за рамки темы нашего очерка.

Итак, Тринадцатая и Четырнадцатая симфонии наследуют круг проблем, образную систему и тип мышления предшествующего этапа симфонического творчества. Конечно, не только симфонического. Семантическая система Шостаковича охватывает всю его музыку. Однако неопровержим тот факт, что складывалась она прежде всего в жанре симфонии. Не случайно, например, перенос симфонической тематики в область камерно-инструментального ансамбля влечет за собой его симфонизацию (Третий, Пятый квартеты). Поэтому-то правомерно вести родословную Тринадцатой и Четырнадцатой симфоний прежде всего от их предшественниц. Общечеловеческий или общенациональный масштаб рассматриваемых конфликтов, ярко выраженная социальная заостренность исследуемых художником проб-

лем, «глобальный» философский подход к явлениям действительности, высокая гражданственность — все это черты именно симфонизма Шостаковича. Из сказанного видно, что жанр для Шостаковича — это прежде всего тип содержания. Поэтому любое другое наименование, кроме симфонии (например, оратория, вокально-симфонический цикл), воспринималось бы в данном случае как насилие над содержанием. Советскому ораториальному творчеству свойственно объективно-эпическое изображение событий, в то время как в симфониях Шостаковича превалирует лирико-драматическое, окрашенное глубоко личным отношением. Заметим, что в Тринадцатой симфонии личный аспект страстного гражданского чувства привнесен в симфонию не столько поэзией Евтушенко, сколько музыкой Шостаковича. Стихи выполняют по отношению к ней скорее функции «синхронно» излагаемой программы, нежели воплощаемого поэтического текста. Концепция целого, склад образов симфонии рождаются как реализация гражданской позиции композитора, его страстного, заинтересованного отношения к современности, его сострадания, гнева, его веры в человека.

В еще большей мере личное начало присутствует в Четырнадцатой симфонии. Лирико-драматический комплекс, свойственный симфонизму Шостаковича, выражен в ней еще сильнее, острее и ярче, чем в Тринадцатой, обретая понстине трагедийную напряженность. Стихи выступают здесь уже не только как программа, но и как воплощаемый текст. Это последнее обстоятельство, казалось бы, сближает симфонию с вокальными жанрами и отделяет от симфонического. Действительно, подобное соотношение музыки и поэтического текста, при котором он как бы переходит в музыку, в результате чего возникает качественно новое содержание, специфично для многих синтетических жанров — от песни до оперы. Но данный тип отношения к стиху имеет много вариантов. Возьмем, к примеру, Г. Свиридова с его циклами на стихи Исаакяна, Бернса и Есенина. Перед нами музыка, рожденная поэзией, вызванная к жизни миром образов поэта и окрашенная в цвета его поэзии. Вот почему так сильно отличаются в стилистическом отношении, оставаясь, по существу, «свиридовскими», все три цикла. Ценность каждого из них между прочим и в том, насколько музыка оказалась «есенинской», «бернсовской» или «исаакяновской». Здесь талантливость композитора проявляет себя прежде всего в его способности к перевоплощению, к постижению духа поэзии, ее языка, ее специфики. Автор музыки отходит как бы на второй план, предоставляя первый поэту.

Подход Шостаковича к тексту прямо противоположный. Исходная точка его поисков — собственный замысел музыкального целого, идея, подчиняющая себе слово. Если кредо Свиридова — «вначале было слово», то принцип Шостаковича — «вначале была музыка».

Разумеется, тексты корректируют замысел, и, конечно, он в своей конкретной реализации формируется в процессе их воплощения. Но важно, что слово подключается к выполнению сверхзадачи, возникшей раньше, еще до того момента, когда оно стало объектом музыкального воплощения. Слово получает свое место в системе отношений уже задуманного целого — в том, что условно можно было бы назвать внутренней, содержательной архитектурой. Вот почему обращение Шостаковича к столь разным поэтам, как Рильке, Лорка, Аполлинер, не влияет на стиль сочинения в целом, оно возникает как стилистически однородное, всегда и во всем целиком шостаковичское, и различные поэтические манеры уравниваются в этом стилистическом единстве. Композитор никогда не отдает поэту своего командного поста. Здесь не музыка служит поэзии, а поэзия — музыке)

Можно возразить: и в камерно-вокальных циклах стиль Шостаковича «не склоняется» перед индивидуальным своеобразием поэзии. Но это верно отчасти. И в еврейском, и в блоковском циклах, и тем более в циклах на стихи Саши Черного или из журнала «Крокодил» композитор находился в значительно большей зависимости от стиля стихов, конкретного слова. Это особенно хорошо видно в широком привлечении жанрово-бытовых и национально-песенных элементов в еврейском цикле или речевой выразительности в романсах на стихи Саши Черного. Кроме того, ни один из этих циклов не являет собой концепции, охватывающей «глобальные» проблемы человеческого бытия. Но именно таковой предстает Четырнадцатая симфония—мир, увиденный с особо высокой точки наблюдения и поэтому поданный в «основных»—черно-белых красках: жизнь и смерть. Этим в первую очередь она близка симфониям прежних лет. И там конфликт был всегда прочерчен графически четко; и там противостояние «добра» и «зла» было лишено даже малейшей завуалированности; и там рождалась обобщенная концепция жизни, поданная крупным планом, в сопряжении ее основных начал. Но главное — это, конечно, господство чисто инструментальных принципов в разворачивании музыки. Что же касается участия слова, строения цикла, то эти факторы, принимая во внимание все сказанное, видимо, не оказались для композитора определяющими. И хотя цикл складывался атипично, сама сверхзадача оказывалась симфонической по своему самому глубокому существу. Внутренние, семантические процессы в этом произведении совершались по законам симфонического мышления, создавая сложную систему коррелирующих смыслов и значений и выдвигая на передний план инструментальное, симфоническое начало. А тот факт, что при этом расширялись границы применяемых средств, что структура цикла не совпадала с нормами, в конечном счете оказывался индивидуальной особенностью данной симфонии, особен-

ностью, придающей магистральной линии симфонизма Шостаковича лишь некоторый изгиб. И появление Пятнадцатой симфонии это подтвердило.

Конечно, было бы непростительной ошибкой не увидеть многожанровую природу и Тринадцатой и Четырнадцатой симфоний — влияния ораториальности в первой и вокальной цикличности во второй. Однако жанровый синтез всегда совершается на какой-либо одной основе. Так, в Симфонии-концерте Прокофьева явно преобладание концертного начала, а в Симфонии-балете Тамберга симфонического. Гибридизация жанров в произведениях Шостаковича, ор. 113 и 115, происходит на базе личной симфонической традиции. Шостакович идет от симфонизма к вокальным формам, а не симфонизирует последние. Привносимыми, иножанровыми элементами являются здесь черты ораториальности (в одном случае) и вокальной цикличности (в другом). Они как бы «выращиваются» в симфонической «среде». В результате возникают произведения, которые отвечают духу симфонизма, а не его букве, произведения, обладающие индивидуальными, а не типизированными свойствами структуры, но сохраняющие верность основным принципам симфонического мышления. Это вполне соответствует современным тенденциям индивидуализации, атипичности жанрово-структурных решений. Специфичность данных произведений в том, что цели индивидуализации достигаются с помощью включения слова.

Именно поэтому проблема соотношения слова и музыки в Тринадцатой и Четырнадцатой симфониях требует к себе особого внимания.

В Тринадцатой симфонии Шостакович придерживается речитативного принципа. Собственно капитулена встречается здесь редко, и то в виде маленьких «островков». Чаще включаются песенные обороты, но, как правило, отмеченные заостренным речевой экспрессивности. Мелодическая линия «облегает» речевую интонацию, следуя в основном синтаксическому членению фразы. Нередко речитатив ограничен пределами узких интервалов, поступенным движением или «псалмодированием» на одном звуке. Такая простота — будь она повсеместной — могла бы обернуться однотонностью. Но этого не происходит: на ее фоне совершаются важные интонационные события.

Как правило, вокальная речь начинается с элементарных форм речитирования: повторов одного звука или узкоинтервальных ходов, соответствующих спокойному тону повествования. Интонация неаффектированной речи является в данном произведении как бы нормой речитативного стиля. Резкие сдвиги происходят в мелодике в тот момент, когда появляются слово или словосочетание, которые, по мнению композитора, несут семантическую нагрузку данного фрагмента текста. Любопытно, что подчас смысловой акцент в самой поэтической

строке может находиться в другом месте, но композитор именно так ее услышал и в соответствии с этим смещает фразовое ударение с его «законного» места, переносит на другое, то есть, иными словами, создает средствами музыки логическое ударение, отражающее его понимание смысла текста. Как правило, это достигается прежде всего «ритмическим укрупнением» слова. Здесь действует лапидарный прием: для того чтобы слово было донесено до сознания слушателя, услышано им, необходимо вырвать его из общего темпоритмического потока; избранные ранее нормативы метроритмических единиц резко нарушаются, и возникают «островки» крупных длительностей, сразу выдвигающих слово на передний план. Само собой разумеется, появление крупных длительностей способствует распевности, поэтому такие моменты являются одновременно и «микроостровками» каптилены. Таким образом, понятийное содержание важнейших слоев выделяется не только при помощи ритма, но и посредством смены речитатива элементами распева. В этом принимают участие и неожиданные ладовые «повороты», столь характерные для Шостаковича. При этом чаще всего укрупнение слова происходит в кадансах методических фраз, что несколько напоминает прием, свойственный Маяковскому, — приберегать «ударные» слова для конца строфы, раздела или целого стихотворения.

Нередко ритмоинтонационное выделение слова поддерживается и тесситурным — резкой сменой высотного уровня, что придает этим моментам черты ораторской плакатности, уподобляет их фразам актера, намеренно обращенным к залу, к зрителям. Наконец, композитор в такие моменты применяет прием своего рода «микрообщения» через жанр, выделяя слово с помощью какой-либо жанрово-характерной мелодической формулы. Она может иметь подлинно народное происхождение, представлять собой намеренный повтор ранее прозвучавшего, вызывающий определенные смысловые ассоциации, но даже в тех случаях, когда такая формула появляется впервые, она на фоне речитативного окружения и благодаря своей мелодикоритмической определенности звучит как цитата, «в значении» цитаты.

В принципе прием выделения слова с помощью ритмоинтонационного распева не является абсолютно новым, но у Шостаковича он приобретает явные черты своеобразия. Прежде всего это проявляется в том, что такие «мелодико-логические» ударения минуют речевую интонацию. Мелодика непосредственно соотносится с понятийным значением слов, последние как бы передают ей свой смысл, подобно тому как программа определяет содержание инструментальной музыки.

Кроме того, принцип «мелодико-логических» ударений проводится абсолютно сознательно и последовательно на протяжении всей Тринадцатой (да и Четырнадцатой) симфонии. В этом

находит свое выражение публицистическая направленность сочинения. Композитор выделяет слова, дающие ключ к его мировоззренческой позиции художника-гражданина, антифашиста и гуманиста, слова, с которыми связано его кредо человека, отрицающего любое насилие и признающего ценность и неповторимость личности. Эти слова зал должен слышать, воспринять сознанием; они, и прежде всего они должны вызвать его реакцию, отклик его гражданской совести, его чувств и, следовательно, должны быть поддержаны музыкой. Поэтому каждая подобная мелодико-логическая кульминация получает продолжение и развитие в оркестре. Оркестр как бы подхватывает и усиливает ее, подобно тому как кинопроектор в тысячекратном увеличении отбрасывает на экран изображение кадра киноплёнки. Вокальная микрокульминация дает импульс для разрастания оркестровой, как правило исполненной драматизма или подлинного трагизма. Короче, слово передает свой понятийный смысл инструментальной музыке, а последняя доступными ей эмоциональными средствами укрупняет и раздвигает его до уровня обобщения. Воспринятое слушателем понятийное содержание подкрепляется эмоциональным воздействием.

Можно проследить, как шаг за шагом возрастает роль оркестровых кульминаций в раскрытии драматического смысла произносимых слов, как растут сами оркестровые комментарии — от кратких, подчас не превышающих одного или нескольких тактов (цифра 1, т. 8—10; цифра 4, т. 4—10; цифра 6, т. 9—14; цифра 8, т. 2—6), до широчайших кульминационных зон, по существу, разделов, обобщающих трагический смысл происходящего. Таковы кульминации, возникающие как отклик на слова «Союз русского народа» (15 тактов, цифра 12) и «Ломают дверь? — Нет, это ледоход!» в конце эпизода, посвященного Анне Франк (15 тактов, цифра 20 и три такта до нее). Вторая перерастает в общую (31 такт) трагическую кульминацию части, совпадающую (как это часто встречается у Шостаковича) с репризой (цифра 21, Adagio) и представляющую расширение, укрупнение вступления.

Оркестровые кульминации-комментарии выстраиваются в «драматической прогрессии», образуя единую восходящую линию нарастания трагедийности. При этом усиливается активность оркестрового сопровождения, приобретающего подчас изобразительные функции и в межкульминационных разделах.

Так складывается симфоническая драматургия части, реализуется идея развития, роста и преобразования, лежащая в основе симфонического метода мышления. Нетрудно заметить, что симфонический план части рождается на основе понятийного содержания вокальных микрокульминаций, но, возникая как его проекция, преобразует его эмоционально. Следовательно, соотношение между текстом и симфоническим планом развития части опять-таки напоминает принцип программности. Выделен-

ные вокально ключевые слова и словосочетания служат своего рода программой симфонического развертывания части.

Следовательно, хотя в I части нет сонатной формы (сохраняются только ее контуры в сочетании с чертами рондообразности), она обладает ярко выраженным симфоническим замыслом, поставленным в связь с понятийным содержанием текста. Другими словами, в силу своей драматической насыщенности, внутренней конфликтности I часть выполняет функции сонатного аллегро, что в современной симфонии встречается довольно часто.

Описанный выше тип соотношения слова и музыки (точнее было бы сказать, понятийно-логического и инструментального начал), на наш взгляд, не свойствен ораториальным жанрам, но он опирается на симфонический опыт композитора. Напомним, что многие эпизоды симфоний Шостаковича (особенно «военных») вызывают столь четкие представления, что их смысл может быть выражен вербально. Во всяком случае, он настолько определен, что оказывается где-то в сопредельной сфере с понятийным обозначением сходного жизненного явления. Корни «логико-оркестровых» связей уходят и в оперное творчество Шостаковича. В «Катерине Измайловой» немало мест, где оркестр чутко реагирует на понятийный смысл спетых слов, укрупняя его, делая понятным для слушателя их драматический подтекст. Ту же роль, но по отношению к смыслу целых картин выполняют симфонические антракты, раскрывающие смысл происшедшего, обобщающие целые этапы в судьбах героев.

Различные формы претворения этого принципа соотношения музыки и слова можно наблюдать и в других частях симфонии. Так, если в III и IV частях он действует примерно так же, как и в I, то во II и V симфонические кульминации связаны, кроме эмоционально-смысловой, и с иллюстративно-изобразительными задачами. Например, один из наиболее пространных и ярких кульминационных эпизодов, насчитывающих свыше сорока тактов, возникает как иллюстрация к словам:

Но лишь скоморошья дудочки
Свой начинали сказ,
Он звонко кричал: «Я туточки!» —
И лихо пускался в пляс...

Это образ злого скоморошьего смеха, едкой скоморошьей сатиры. Аналогичный смысл имеют и две последующие решающие кульминации. Первая возникает как отклик на слово «казнь» и носит драматический характер; вторая выступает полной противоположностью первой, отражая смысл слов:

Всем видом покорность выказывал,
Готов к неземному житью,
Как вдруг из пальтишка выскальзывал,
Рукою махал и — тютю!

Из сопоставления трагического и скерцозного кульминационных разделов рождается идея непобедимости юмора, его способности быть выше не только своих врагов, но и своей собственной драматической судьбы.

Вместе с тем соотношение текста и музыки в каждой из последующих частей обладает и некоторыми особенностями.

Во II части — «Юмор» — господствует стихия инструментальной скерцозности, хорошо знакомой по многим предыдущим произведениям Шостаковича. Организующим началом является четкий и напористый ритм, рождающий широкие пласты стремительного, «летающего вперед» движения. В образно-эмоциональной атмосфере этого скерцо нет ничего собственно юмористического, смешного — иллюстративные задачи не привлекают композитора. «Предметом воплощения» становится не сам юмор, а то, из чего рождается эта форма косвенного утверждения поруганных положительных идеалов: неистребимое сопротивление злу, дух отрицания, праведный гнев. В этих эмоциях — источник упругого, как стальная пружина, движения, хлестких, как удары бича, акцентов, «бьющих наповал» кульминаций, корни того сочетания силы и озорства, серьезности и эксцентрики, которое, впрочем, и раньше было свойственно «светлым» скерцо Шостаковича.

Вокальная партия включена в этот вихрь движения, она «подстраивается» под его темп и ритм. Понятно, что в таких условиях ее собственный ритм не может быть сколько-нибудь сложным, изощренным. Лапидарность содержания скерцо вызывает столь же простое строение и вокальной партии, в которой можно усмотреть черты песенной ритмики и строфичности.

Две следующие части — «В магазине» и «Страхи» — выполняют функцию традиционного медленного лирического центра симфонического цикла. Они близки и по характеру и по материалу; вторая воспринимается как непосредственное продолжение первой. Такое «раздвоение» лирического центра и одновременно связь этих частей объясняются сходством и различием их содержания, их тематики. Первая погружена в угрюмо застывшую атмосферу прошлого. Вторая рисует наступающее пробуждение, она как бы устремлена к свету, которым залиты первые страницы финала. Отсюда же — черты близости стиливого решения обеих медленных частей. Если в скерцо преобладало близкое к декламации скандирование, то здесь в партиях баса и хора появляются черты свободно трактованной песенной мелодики. Строфичность выдерживается не строго. Ритмические растяжки и сжатия вызваны, как правило, уже знакомыми по I части приемами укрупнения слова, интонационного логического ударения (как и ранее, растяжки чаще всего возникают в фазе каданса).

Роль инструментального начала в этих частях (по сравнению с двумя первыми) несколько снижена, что особенно за-

метно в III части («В магазине»), представляющей собой не лишнее внутренней противоречивости соединение чисто бытовой зарисовки с лирико-философским размышлением. Такое решение и продиктовало дифференциацию функций оркестровой и вокальной партий. Первая призвана создать общую эмоциональную атмосферу части, ее господствующее настроение с помощью угрюмо-сосредоточенного вступления басов и сопровождения вокальной партии (монотонно-непрерывные тематизированные контрапункты, в основе которых лежат хроматические интонации того же вступления). Впрочем, в конце оркестровая партия, как это было и в I части, «выходит из подполья» и образует драматическую кульминацию. Видимо, композитор отдает здесь предпочтение требованиям музыкальной драматургии, мало заботясь о соответствии стихов и музыки. Возникая как взрыв, кульминация III части перекидывает смысловую арку к подобным же вершинам I части.

Если оркестровая партия говорит о стремлении композитора к обобщениям, к созданию «синтетического» образа части, то вокальная переключает внимание на конкретные бытовые приметы действительности. Функция вокальной партии повествовательная. В гибкой песенно-речитативной манере ведется эмоционально-сдержанный рассказ о тяготах повседневной жизни, о стойкости русских женщин. Единство вокального и инструментального начал достигается, однако, скорее в настроении, нежели в области смысловых обобщений.

Расслоение функций оркестра и вокальной партии в еще большей степени обнаруживается в IV части («Страхи»). Их единство наблюдается только дважды: в начале части, где слова «умирают в России страхи», произносимые тоном констатации факта, прекрасно сочетаются с тревожными предрассветными гулами, рождающимися в оркестре, и в песенно-маршеобразном эпизоде середины. В остальных случаях возникает впечатление, что оркестровая и вокальная партии живут каждая своей самостоятельной жизнью. Первая дает прозаически трезвый отчет о прошлом, обращенный скорее к мысли, нежели к чувству. Певец и хор (как и во II части) приближаются по своей роли к чтецу-декламатору. Оркестр же ведет «свою линию». Он «строит форму», в которой смысл произносимого должен получить обобщающее выражение. Накопление и разряжение симфонической энергии, подъемы и спады развития, подготовка и реализация кульминационной вершины части — все эти процессы протекают по законам симфонической логики, как бы «минуя» описываемые в тексте черты реальной обстановки и «стремясь» достичь единства с содержанием текста на более высоком уровне обобщения — уровне внутреннего смысла. Это приводит к важным жанрово-структурным следствиям: в IV части вновь постепенно возрастает роль симфонического начала. Обобщения концентрируются в кульмина-

ционных вершинах, подготавливаемых широкими волнами симфонического развития. И снова кульминационные зоны семантически вырастают из сказанных слов, укрупняя их, но теперь эта связь музыки и слова не так прямолинейна и непосредственна, как в I части. Вершины здесь не столь часты и откликаются далеко не на каждое «событие». Они скорее «восходят» к общему драматическому смыслу текста, резюмируя и подводя «итоги».

Финал органично вписывается в традиционную структуру симфонического цикла. Он мажорен, воспринимается как последняя фаза. И вместе с тем в данном случае приходится отдельно говорить о намерениях композитора и объективных результатах. Стихотворение Е. Евтушенко «Карьера» привлекло композитора своим внутренним смыслом: противопоставлением высокого стремления к истине приспособленчеству и суетливой заботе о собственном благополучии. Однако «притча о карьере» плохо «ложится» на музыку. Текст служит скорее для декларации позиций автора, нежели для пояснения образов музыки. Поэтому вновь певец уподобляется чтецу, громко, «по-маяковски» декламируя стихотворение-притчу. Местами музыка возвращается к атмосфере II части, и тогда прорывающийся динамизм напористых ритмов цементирует развитие. Но в целом форма финала оказалась менее органичной, чем в предшествующих частях.

Таким образом, Тринадцатая симфония сохраняет признаки традиционного симфонического цикла, и прежде всего жанрово-семантические функции частей. Симфонический цикл в совокупности своих структурно-семантических признаков оказывается той основой, на которой возникает вокально-инструментальный синтез.

Тенденции жанрово-структурной индивидуализации, наложившие столь сильный отпечаток на архитеконику цикла Четырнадцатой симфонии, целиком обусловлены ее содержанием. Обращение к слову, бесспорно, вызвано потребностью высказать как можно полнее и точнее свое отношение к проблеме, которая волновала художника на протяжении всего его творческого пути, но которую ему приходилось рассматривать всякий раз под каким-либо определенным углом зрения, повинуюсь зову времени, откликаясь на конкретные социальные конфликты. Это проблема жизни и смерти. Для того чтобы выявить все аспекты, все формы и проявления смерти в ее специфическом для XX века значении и особой роли, чистая инструментальная музыка с ее многозначностью, переливчатостью смыслов и оттенков уже не могла, видимо, удовлетворить композитора. Даже тогда, когда в процессе ее развертывания кристаллизуется программный замысел, как это имеет место при исполнении симфоний Шостаковича, все-таки остается еще немало возможностей для приблизительных субъективных толкований.

В данном случае, судя по всему, это исключалось. Все аспекты проблемы должны были быть названы, определены, из их соотношений должно было родиться представление о явлении во всей его грандиозности. Помощь слова здесь была необходима и естественна. А избранный автором подход к проблеме и привлечение слова в свою очередь продиктовали сугубо индивидуализированное жанрово-структурное решение.

Интерес искусства к той грани, которая отделяет бытие от небытия, проходит через всю его историю. Но особенно он возрос по понятным причинам в XX веке. И не удивительно, что Шостакович, всегда так чутко реагирующий на тревоги нашего столетия, обратился к этой вечной теме. Но время вносит свои коррективы даже в вечные темы, и образ смерти в Четырнадцатой симфонии так же отличается от образов смерти у романтиков, как XX век от XIX. В нашем веке смерть утратила свой мистический облик. Она всегда была страшна, но всегда оставалась естественной — даже на войне или во время эпидемий чумы. Она рассматривалась либо как вечное и неизбежное зло, ниспосланное судьбой всему человечеству, либо как нечаянное несчастье. Это была проблема человеческого бытия вообще. В XX веке смерть стала проблемой социальной. Мировые войны, небывалые средства массового уничтожения, лагеря смерти сорвали с нее мистические покровы, и под ними обнаружился человек в коричневой униформе с пистолетом и плетью в руках. Смерть предстала как зло, порожденное определенной формой человеконенавистнической идеологии, как следствие деспотической власти над массами людей и оказалась неразрывно связана с социальными проблемами свободы, ценности человеческой личности и т. п. В повестку дня вошла проблема насильственной смерти как массового явления. Механизированное убийство стало профессией. Смерть перестала быть великим таинством, стала явлением обыденным. Она оказалась рядом. Она «входит и выходит, выходит и входит», как в «Малагенье» Лорки. Сознание человека, подавленного масштабами массовых убийств, перестало на них реагировать. Человеческая жизнь, казалось бы, утратила свою ценность.

Шостакович раскрывает сущность конфликта между жизнью и смертью с безжалостной реалистичностью. И в Седьмой и в Восьмой симфониях смерть предстает как реальная сила, существующая и действующая в человеческом обществе. Как дело рук человеческих. Человек в творчестве Шостаковича — всегда социальный человек. Человечество для него — не абстрактное понятие, оно не едино, разделено на агрессоров и их жертв, на угнетателей и угнетаемых, идеологов человеконенавистничества и на носителей идеалов культуры, цивилизации, высших этических ценностей. Шостакович срывает с образа зла покровы романтической идеализации, и конфликт между жизнью и смертью из сферы абстрактных вневременных категорий «спу-

скается на землю» реальной исторической действительности.

На первый взгляд может показаться, что в Четырнадцатой симфонии Шостакович отходит от этой концепции. Действительно, образ смерти получает здесь обобщенно философскую интерпретацию. «Всевластна смерть...» — звучат слова Рильке в «Заключении». Во многих частях симфонии смерть подается как персонифицированный образ, как главное действующее лицо, а образы людей, носителей зла, — как ее орудие. Недаром образ смерти получает в симфонии лейттему, которая становится интонационной основой тематизма всех частей. Казалось бы, все это говорит о возврате Шостаковича к традиционной романтической «общефилософской» трактовке проблемы жизни и смерти и, следовательно, о том, что Четырнадцатую симфонию можно рассматривать в одном ряду с «Пляской смерти» Листа, Третьей симфонией и Симфоническими танцами Рахманинова и другими аналогичными произведениями, тем более что в основе лейттемы лежат интонации *Dies irae*.

Действительно, Четырнадцатая симфония входит в число произведений, исследующих проблемы бытия с широких философских позиций. Но особенно близка она «Песням и пляскам смерти» Мусоргского, послужившим, как известно, для нее творческим образцом. И в этом произведении Шостакович не изменяет своему социально острому взгляду на действительность, и даже такая обобщенная тема, как тема Четырнадцатой симфонии, приобретает ярко выраженную окраску собственных композитору гражданственных интересов. Как и в предшествующих симфониях Шостаковича, смерть входит в Четырнадцатую в ритме военного марша («Начеку»). Это не естественный конец человеческой жизни, но война, смерть-вторжение, смерть-разрушительница. Этот образ возникает на первых же страницах симфонии в загадочных словах Лорки о «ста влюбленных», что «сном вековым уснули», в жутком скерцо-танце «Малагеньи», где рождается картина разгула массовой смерти, в самоубийстве Лорелей, в гибели маленького солдата, мечтающего о славе, но являющегося и добычей и орудием смерти, и т. д.

То, что речь идет именно о насильственной смерти, а не о естественной, подчеркнуто постепенным усилением звучания мотивов социального зла. В этом отношении часть «Начеку» является переходной. Здесь персонифицированный образ смерти уже связан с конкретным социальным явлением, несущим людям насильственную гибель, — войной. Все последующие части, начиная с VII и кончая X, развивают тему социального угнетения вплоть до попранных идеалов свободолюбивого искусства. Образ насильственной смерти приобретает многозначность; это не только физическая смерть, но и смерть духовная — неосуществимость высоких гражданских помыслов, гибель искусства, смерть любви, надежд и т. д.

Действие симфонии протекает как бы одновременно на нескольких ярусах обобщения. Оно разворачивается в реальной действительности, среди фактов насилия и образов пособников смерти в человеческом облике, причем смысл каждого факта и каждого образа расширяется и словно разрывает свою «вещественную» оболочку, достигает масштабов обобщения. Вместе с тем действие симфонии совершается и где-то на грани реального и ирреального; смерть предстает в виде персонифицированной силы, стоящей за всеми фактами насилия. Такая персонификация имеет давнюю традицию; нередко же, как, в частности, у Мусоргского, она связана с обытовлением образа смерти при помощи средств бытовых жанров. Но у Мусоргского эти жанры (колыбельная, серенада, марш, танец) использованы в «прямом назначении», в то время как у Шостаковича в виде метафоры — жанрового гротеска. Поэтому у Мусоргского обытовление образа смерти оставляет впечатление ее коварного лицедейства, в то время как у Шостаковича деформация жанра придает образу смерти зловещую двойственность: смерть в реальности и за ее гранью, в единичном факте и за всеми фактами; она одновременно персонифицирована и безлика. Так открывается путь к широкому обобщению. Двойственность персонифицированного образа смерти позволяет перейти ту черту, которая отделяет факты от закономерности, обобщить их в едином образе насильственной смерти, вызывающем не только содрогание, но и неукротимый протест. В этом обобщенном, синтетическом образе, вобравшем в себя все виды смертей, смыкаются конкретные сюжеты симфонии, сходятся судьбы всех ее героев.

Наблюдаемое в Четырнадцатой симфонии интонационное единство частей основано на принципе, отличающемся от лейтмотивизма и монотематизма. Главная тема проникает в тематизм других частей в виде отдельных элементов секундовых («стонущих») интонаций и малотерцовых групп — и то и другое связано с начальной интонацией темы, близкой *Dies irae*. Эти элементы служат проводниками семантики темы и таким образом связывают с ней важнейшие мелодические образования симфонии. Из главной темы исходит все музыкальное развитие симфонии, и к ней же оно возвращается в заключительных частях. Один главный образ проходит через всю симфонию, начинается и замыкает ее, трансформируясь в каждой части в соответствии с ее конкретной художественной задачей, — в этом правомерно усмотреть черты свободно трактованного вариационного цикла. Примеры подобных циклов не часты, но все же имеются в истории инструментальной музыки (вспомним хотя бы о шумановском «Карнавале», отчасти близка к такому циклу Рапсодия на тему Паганини Рахманинова). Как известно, столь высокая степень свободы варьирования исходной темы, при которой каждая вариация образует совершенно самостоятельную

пьесу, вносит в цикл черты сюитности, подчас опирающейся на различие жанрового решения частей. Есть они и в Четырнадцатой. Жанровые признаки частей весьма определенны, хотя их истоки разнообразны. В одних случаях («Малагенья» и «Начеку») они ведут свое происхождение от бытовых жанров — танца (по существу танца-скерцо) и марша. В других жанр определяется самим характером музыки, ее образностью. Таковы VIII часть («Ответ запорожских казаков константинопольскому султану»), представляющая собой скерцо, и IV («Самоубийца»), в которой в опосредованном виде претворились черты песни. В третьих ощутимо влияние оперы — это монолог «В тюрьме Санте» (VII) и сценка «Мадам, посмотрите!» (VI). Жанровые черты ряда частей имеют литературное происхождение. Так, в «Лорелее» (III) нетрудно заметить признаки баллады, в IX части («О Дельвиг, Дельвиг!») элегии, а в X («Смерть поэта») эпитафии. Две части обретают жанровые признаки в связи с использованием определенных приемов изложения. Речь идет о чертах пассакальи в I части («De profundis») и хоральности в последней («Заключение»). Наконец, некоторые части получают дополнительные жанровые черты в связи с их положением в структуре цикла. Три короткие части — I, VI и XI — выполняют в цикле функции соответственно прелюдии, интерлюдии и постлюдии.

Вариационность, сюитность... Казалось бы, все это отрицает жанровое наименование произведения. Однако замысел Четырнадцатой и не требовал структуры сонатно-симфонического цикла. Здесь не было необходимости что-либо «доказывать», разворачивать присущую логической структуре симфонии «систему аргументации» для достижения некоторого вывода, существенно отличающегося от постулата. Вывод уже есть. Он задан в самом начале в исходном образе — холодном и бесстрастном, как небытие, звучании «бестелесной» лейттемы смерти. Из этой «посылки» уже некуда идти. Можно лишь раскрывать ее всеобщий многозначный смысл. Можно только исследовать все проявления зла, обнаруживать его варианты и трансформации. Именно этот путь избирает автор Четырнадцатой. Но этот путь — не замкнутый круг, хотя, казалось бы, он приводит к исходному пункту. Цикл разворачивается подобно спирали: на разных его этапах возникают повторы-варианты, переклички, между частями протягиваются смысловые связи. Образы модифицируются, обретают новые черты, возникают переходы в новое качество — все это черты симфонизма, но преломленные в других формах и отношениях. Цикл родился не таким, каким его навязывала композитору традиция, а таким, каким он вырос из самого существа исследуемого художником явления.

Прежде всего симфоничны по своему происхождению основные образы Четырнадцатой. Как и в Тринадцатой, они пришли

сюда из симфонического творчества Шостаковича. Уже лейт-тема вызывает в памяти один из наиболее загадочных образов Шостаковича — главную партию I части Пятой симфонии: тот же холодный регистр высоких скрипок, то же бескрасочное, «внеэмоциональное» звучание, та же медлительно тянущаяся нить мелодии... Конечно, есть и отличия: тревожный ритмический фон басов, взлеты в мелодической линии... Да и состояние другое — напряженное ожидание: «что-то должно произойти». Но если учесть дальнейшую судьбу этой темы, ее трансформацию в агрессивный, всесокрушающий марш, то мы увидим, что аналогия не так уж далека. Видимо, бестелесный тембр высоких скрипок в *riano* имеет у Шостаковича определенный смысл. И в Четырнадцатой тема «*De profundis*» претерпевает поистине симфонические превращения, порождая два ряда образов: одни олицетворяют стихию зла, другие связаны с мыслью о его жертвах.

Первая линия реализуется средствами скерцозности и жанрового гротеска, опять-таки разработанными в симфоническом творчестве предшествующих лет. Это жестокий вихрь «Малаянгеньи», драматизированная атмосфера «Лорелеи», зловещий марш «Начеку». К скерцозной сфере относится и «Ответ запорожских казаков», но, так же как «Юмор» в Тринадцатой, это уже другая скерцозность, раскрывающая не стихию зла, а силу сопротивления ему.

Вторая линия также начинается в I части («*De profundis*»). Атмосфера мертвенной холодности, заданная главной темой, и словно случайно цепляющиеся друг за друга звенья контрапункта смягчаются, теплеют с появлением человеческого голоса и особенно после смены псалмодирующей речитации более развитыми, распетыми интонациями. Это уже не только образ смерти, но и мысль о ней, чувство, вызванное ею, но как бы приглушенное горем. Так начинается линия лирико-философских раздумий — скорбных, печальных или элэгичных, призванных осмыслить проблему жизни и смерти. Свое непосредственное продолжение они получают в печальной песне «Самоубийца». Затем возникают: сосредоточенное размышление о смысле жизни («В тюрьме Санте»), пушкински светлая элегия «О Дельвиг, Дельвиг!» и, наконец, возврат к первому образу в X части («Смерть поэта»).

Вся лирико-философская линия симфонии отмечена той глубиной чувства, человечностью, той предельно высокой напряженностью мысли, которые так характерны для всех симфонических *Adagio* и *Largo* Шостаковича. Да, именно из этих лирико-философских «центров» симфонических циклов пришли сюда образы раздумий, сострадания, скорби, образы, проникнутые таким сочувствием к человеку, таким этическим благородством и красотой, что они оказываются мощным противовесом образам зла и насилия. Нельзя в связи с этим не заметить,

что части, репрезентирующие «линию человека», и количественно, и по времени звучания превосходят части, связанные с образами зла. И видимо, это не случайная «диспропорция», а результат определенного драматургического замысла, отражающего мировоззренческую позицию автора. Не является случайностью также то, что по мере приближения к финальным частям расстояние между быстрыми, «скерцозными» частями увеличивается, а между медленными, лирическими сокращается; во второй половине симфонии последние явно преобладают. Три последние части («О Дельвиг, Дельвиг!», «Смерть поэта» и «Заключение») написаны в темпах *Andante*, *Largo* и *Moderato*. Тем самым постепенно возрастает вес и значение музыки, посвященной сфере эмоциональных реакций и философских обобщений, связанных с утверждением (хотя и в трагическом плане) мира человеческих ценностей.¹ К этому надо добавить, что образы зла в их непосредственном изображении практически «изгоняются» из второй половины цикла, а единственная быстрая часть («Ответ запорожских казаков») выступает их мощной антитезой — тем более мощной и тем более значимой, что именно в ней меняется тонус музыки, противостоящей злу: это уже не размышление, не осмысление, а действие. Взрыв оздоравливающего смеха, исторгнутого из груди людей, не ведающих сомнений, смеха, разящего наповал, дает решительный перевес «силам добра».

Конечно, сказанное не означает, что тем самым Четырнадцатая симфония лишается своего трагедийного содержания, — так же как появление после «Ответа...» светлой элегии «О Дельвиг, Дельвиг!» не делает финал мажорным (как пытался это доказать, словно не замечая последнюю часть, один критик¹). Четырнадцатая симфония остается произведением трагического плана, и в этом Шостакович сохраняет верность себе. Важно подчеркнуть, что, даже избирая тему, влекущую, казалось бы, в сферу отвлеченного философствования, Шостакович остается художником-реалистом, захваченным проблемами современного человечества, его думами и упованиями, художником-гуманистом, для которого человек и человеческое остаются главными ценностями, наконец, художником-гражданином, у которого любые, даже «вечные», «проклятые» общечеловеческие вопросы преломляются в социальном плане.

Исследуя особенности структуры Четырнадцатой симфонии, надо в первую очередь учесть те авторские указания, с помощью которых он объединяет части в группы. Речь идет о приеме *attacca*. Этим приемом композитор связывает II, III и IV части («Малагенья», «Лореллея», «Самоубийца»), V, VI и VII («Начеку», «Мадам, посмотрите!», «В тюрьме Санте»), VIII и IX

¹ Хенцова С. Четырнадцатая симфония Шостаковича. — Лен. правда, 1970, 8 янв.

(«Ответ запорожских казаков», «О Дельвиг, Дельвиг!»), X и XI («Смерть поэта», «Заключение»). На первый взгляд соединение не всех частей выглядит оправданным. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что в основе такого объединения лежит их глубокая внутренняя смысловая связь, родство по идеям, темам, образам. Так, глубоко логичной оказывается связь II, III и IV частей. «Лорелея» непосредственно вытекает из «Малагеньи», выступает ее продолжением, что подчеркнуто единым темпом, кадансированием «Малагеньи» уже в пределах следующей части, общим характером движения и атмосферой лихорадочного возбуждения. «Самоубийца» же звучит как скорбный плач по Лорелее. Смысловое единство этих частей, драматический характер двух из них (быстрых) — все говорит о том, что автор рассматривает их как основной раздел симфонии, соответствующий функции сонатного *allegro*, тем более что, как мы увидим далее, сонатная форма здесь (в «Лорелее») действительно присутствует. Есть, однако, еще один мотив для объединения этих частей. Это тема конфликта любви и смерти. Она ярко подчеркнута в центральной части группы — «Лорелее» — и угадывается в «Самоубийце». Помещаая «Самоубийцу» после «Лорелен», композитор подчеркивает личную тему этого стихотворения. В «Малагенье» о любви не говорится ничего, но это первая «персонализация» образа смерти, и в силу своей обобщенности он легко включается в любой контекст. По существу, к данной группе частей примыкает и «De profundis». Любопытно, что то же самое наблюдается и в финале: несмотря на отделение «Смерти поэта» как финальной, часть в идейном отношении связана с предшествующей. Причем так же, как и в случае с «Лорелеей» и «Самоубийцей», предшествующая часть вносит определенные смысловые акценты в последующую.

Вторая группа (V, VI и VII части) также образуется по признаку общности темы. Эта тема — обличение социального зла (в первых двух частях — войны). Конфликт любви и смерти здесь еще остается, но приобретает новый, социальный оттенок. «В тюрьме Санте» примыкает к этой же группе своим протестом против насилия. Нетрудно заметить, что «Начеку» и две следующие части относятся друг к другу как скерцо симфонического цикла и лирический центр. Таким образом, темповые соотношения, содержащиеся в первой группе (быстро — медленно), повторяются во второй; их соотношение то же, но смысл иной.

Следующие две части — «Ответ запорожских казаков» и «О Дельвиг, Дельвиг!» — также внутренне близки при внешнем разительном контрасте. В обеих частях по-разному выражен протест против деспотизма. Имеются и другие признаки связи. «Ответ...» и «О Дельвиг, Дельвиг!» представляют собой как бы вторую, дополнительную, «срединную» группу частей, аналогичных предшествующим: еще одно скерцо и еще одно *Adagio*, в которых происходит усиление социальной темы.

Как видим, внешняя сюитность преодолевается внутренними смысловыми связями частей, к которым присоединяются и образно-тематические. Вариационность же становится носителем симфонического развертывания цикла, своеобразно претворяя в себе черты традиционного. М. Сабинина справедливо указывает на экспозиционную роль двух первых частей — «*De profundis*» и «Малагеньи», — находящихся в отношении «прямого контраста» и экспонирующих противостоящие друг другу начала¹. Контраст определяет и важные структурные функции этих частей. Они действительно выполняют функции поменявшихся местами (в динамическом смысле) главной и побочной партий, которые находятся в состоянии конфликта-сопряжения. Ибо если они противоположны по содержанию, характеру, то в тематическом плане обнаруживают очевидную связь. Такие отношения, как известно, и характерны для главной и побочной партий.

Надо заметить, что подобное непосредственное столкновение противостоящих сил в принципе не характерно для экспозиций симфоний Шостаковича. Конфликт выявляется у него позже, в ходе развития, он содержится в экспозиции лишь потенциально, и выявление его становится «предметом» I части. В этом смысле начало Четырнадцатой скорее воспроизводит в миниатюре отношения, присущие первым двум частям Десятой симфонии (там контраст не столь прямой, ибо отдален и опосредован всем многосложным развитием I части).

Специфической особенностью Четырнадцатой симфонии, следовательно, является максимальное сжатие конфликта, сближение противостоящих начал до непосредственного их сопоставления «лицом к лицу». Образы, темы, аспекты периодически возвращаются в трансформированном виде, открывая новые и новые грани проблемы, доказывая ее неисчерпаемость и глубину. Цикл разворачивается спиралеобразно, вариационность насыщается поистине симфонической полифонией смыслов и значений.

Проблема соотношений слова и музыки решена в Четырнадцатой в более сложных, интересных и многообразных формах, нежели в Тринадцатой. Это прежде всего сказывается на самой вокальной партии. Уже по предшествующей симфонии можно было видеть, какое большое внимание уделял Шостакович «жанру» речевого высказывания, манере произнесения — ораторской, декламаторской — и как прислушивался он вместе с тем к логическому значению отдельного слова. В Четырнадцатой все это получает дальнейшее развитие, обращение с текстом становится более гибким, дифференцированным, богатым психологическими оттенками. Для каждой части композитор находит особое, индивидуальное решение.

¹ Сабинина М. Цит. кн., с. 404—405.

Видимо, само стихотворение Лорки «De profundis» подсказало композитору псалмодический склад вокальной партии. Речитация на одной ноте, прерывающиеся фразы на фоне непрерывного инструментального контрапункта подобны бесстрастному и монотонному произнесению молитвы. Выходы за пределы одного звука не превышают интервалов естественной речи (к тому же подчеркнуто сдержанной) — терции, кварты, квинты. Вся мелодическая линия выдержана на одном уровне, и только однажды она плавно поднимается на ундециму, образуя выразительный оборот: композитор стремится выделить слова «чтобы их не забыли люди». Вновь мы сталкиваемся здесь с приемом музыкального логического ударения, укрупнения смысла сказанного.

В партии оркестра — словно тенью скользящий контрапункт, тонкая и гибкая вариантная «комбинаторика» двух основных ритмических мотивов лейттемы. Ее суровый аскетизм подчеркивается отрешенностью певческих фраз. Все же человеческий голос не удерживается на уровне бесстрастной речитации, в нем то и дело прорываются интонации сочувствия, сострадания, печали, точно так же как и в партии сопровождения появляются оттенки то горестного, тяжелого раздумья, то жалобы. При этом вокальная и инструментальная партии находятся в безусловном равновесии.

Иная картина предстает во II части. Вокальная партия решена в сочетании речевого и музыкального жанров — возвещения («Смерть пришла!») и песни-танца («Малагенья»). Текст немногословен, и поэтому вокальная партия возникает островками на фоне непрерывного стремительного развертывания оркестровой. Она выступает (как это мы наблюдали и в Тринадцатой) в качестве программы по отношению к инструментальной партии. Однако зловещее скерцо обладает такой высокой степенью выразительности и столь самостоятельно в образном и структурном отношениях, что понятно само по себе. Здесь решающая роль отведена оркестру. Именно он создает жуткий образ губительного вихря. Любопытно, что средства, с помощью которых Шостакович достигает необыкновенной силы воздействия музыки «Малагенья», предельно просты: элементарные по структуре ритмофактурные формулы, пришедшие либо из «классических» стилей, либо из экзерсисной техники, заострения, стаккато, ритмика танца, *crescendo* на ускоряющихся репетициях. Поразительное мастерство комбинирования позволяет композитору создать захватывающую звуковую картину.

«Лорелея» — одна из наиболее сложных частей симфонии и по структуре, и в плане соотношения музыки и текста. Баллада Аполлинера включает как рассказ со стороны, так и прямую речь, как диалог, так и монолог. Соответственно меняются в процессе развертывания музыки и виды вокальной мелодики. Рассказ со стороны и короткие диалогические реплики пере-

даны с помощью скупого речитатива, переходящего в распев в редкие моменты логических кульминаций. Более пространные высказывания, тяготеющие к монологу, решены средствами кантиленной мелодики.

Кантилена Шостаковича — явление глубоко своеобразное, но, к сожалению, малоизученное и, как ни странно, недооцененное. Мастерство симфониста рассматривается прежде всего со стороны его умения развивать материал. В искусстве тематической трансформации Шостакович действительно достиг непревзойденных высот. Но то, что подвергалось развитию и разработке, свидетельствует и о высочайшем мелодическом совершенстве. Достаточно вспомнить о поразительных по широте дыхания темах первых частей Седьмой, Восьмой симфоний, медленных частей Пятой и Шестой симфоний, Первого скрипичного концерта, о тематизме Десятой, чтобы признать в Шостаковиче одного из выдающихся мелодистов XX века. По своей протяженности, продолжительности и динамическим свойствам развертывания лучшие образцы кантилены Шостаковича смело могут быть сопоставлены с мелодикой Рахманинова и Прокофьева. Красота чисто инструментальной длящейся линии сочетается в них с остротой речевой выразительности. При всей своей экспрессивности лирическая мелодика Шостаковича свободна от чувственности и эмоциональных излишеств романтического толка, чиста и возвышенна. Такой предстает и кантилена «Лорелен». Она пластична и разворачивается с удивительной свободой, естественно и без подчеркнутой декламационности следует речевой интонации, ее кульминации призваны (как и в других случаях) сделать акцент на важнейших словах, выделить их, подать крупным планом. Но логические ударения звучат нервно напряженно, экзальтированно. Это, однако, не нарушает гибкого рисунка вокальной партии. На первый взгляд мелодика высказываний Лорелен кажется инструментальной: «теснейшее» движение по малым и большим секундам, хроматика, неподготовленность широких скачков вверх и вниз и др. При ближайшем рассмотрении это впечатление оказывается ложным. Кантилена «Лорелен» не только свободно распевается, но и произносится. Все неожиданности ее интервалов, ладового строения, нарушения ритмической регулярности связаны с речевой экспрессией.

Любопытно, что в вокальной кантилене Шостаковича эмоциональная и логическая функции речи разделены: в свободном разворачивании гибко претворена речевая мелодика, а в кульминациях «вынесено на поверхность», подано крупным планом понятнейшее содержание отдельного «ударного» слова.

Кантилена «Лорелен» поразительно красива. Она прекрасна и тогда, когда извивается в широких пластичных хроматизированных линиях (страстное самообличение героини), но особенно поражает какой-то до боли щемящей красотой, когда Лорелен

говорит о сокровенном — о своем возлюбленном. В этот момент исчезает властная красавица, чей «взор проклят», чья любовь несет гибель, и перед слушателем предстает робкая девушка; с «безумной Лор» слетает демоничность, открывая чистоту ее сердца. Здесь Шостакович находит удивительно простые и целомудренные краски. После эмоционально возбужденного самообличения, драматического взрыва в оркестре — поразительный эффект производит просто, как признание самой себе, «сказанная» мелодия. И только гармония раскрывает внутреннюю сокровенную красоту чувства.

Сложна и структура «Лорелен». Казалось бы, в произвольном, подчиненном только движению сюжета чередовании диалогических и монологических, речитативных и кантиленных, вокальных и оркестровых эпизодов скрыто присутствуют соотношения, свойственные сонатной форме. Все диалогические сцены приходится на рубежи ее внутренних разделов, они оказываются как бы вне ее, за ее пределами, форма словно «расслаивается», и это расслоение подчеркивает важнейшую особенность психологического решения части: мир Лорелен и мир ее преследователей не сливаются, они существуют параллельно и никогда не найдут пути друг к другу. Мир Лорелен — это мир сильного чувства, безотчетного, властного, с исчезновением которого теряется смысл существования. Этот огромный мир не может вместиться в узкий мирок трезвой обыденности, олицетворяемый епископом. Для него Лорелея безумна, ему непонятна ее жажда смерти, родившаяся из отчаяния, утраты счастья, мечты, надежд и сознания греховности, бесцельности собственной жизни. Блуститель религиозной морали, он не способен понять святости порыва Лорелен. И конечно, за символикой этих образов стоит нечто большее: очень емкая и широкая антитеза стихийно эмоционального и убого рассудочного понимания смысла жизни.

Слушатель, бесспорно, ощущает это «двоемирие», этот конфликт двух концепций жизни — его нельзя не ощутить, и в том, что он так разительно ясен, немаловажная роль принадлежит принципу «расслоения» формы, о котором шла речь выше.

Собственно сонатное *allegro* начинается со слов Лорелен: «Жизнь мне в тягость...», в этот же момент определяется и фактура оркестрового развития, представленная ранее «деструктурным», «разорванным» аккомпанементом речитатива. Весь первый раздел монолога Лорелен, отмеченный «повышенной эмоциональной температурой» (до слов: «Так предайте ж огню эти страшные чары!»), выполняет функцию главной партии. Реплика епископа вторгается на грани связующей, которая по классическим канонам сонатной формы начинается с повторения главной, но приводит к новому качеству — драматическому, кульминационному оркестровому эпизоду. Он возникает как экстраполяция в инструментальную сферу семантики во-

кальной кульминации, укрупненной подачи слов: «Это воля господня — предать меня смерти».

Другими словами, кульминация связующей партии выполняет ту же функцию, что и аналогичные оркестровые «взрывы», назначение которых мы отмечали, когда речь шла о Тринадцатой симфонии, — перенос понятийного содержания слов вокальной кульминации в сферу инструментальной музыки, прием укрупнения их смысла.

После того как «взрыв» стихает, в тишине «произносятся» пленительно нежная мелодия — тема воспоминания о возлюбленном (цифра 29). И по динамическому, и по образному и тональному контрасту эта тема несет в себе типичные черты лирической побочной партии, возникшей после драматической главной. От последней сохраняется только ритм и оркестровая фактура, но меняется все остальное: колорит, «освященность», мелодика — самая суть содержания. И вновь вторгаются реплики епископа, отделяя экспозицию от разработки. С его же слов: «Прочь, безумная Лор, волоокая Лор!» — начинается разработка. Это самый пространный оркестровый эпизод части, исполненный лихорадочного возбуждения. Он возникает как реакция на решение епископа: «Ты монахиней станешь, и померкнет твой взор». Его вокальная партия включается в уже начавшееся бурное симфоническое развитие. В музыке — ярость и бессильная злоба ничтожества. Духовная глухота оборачивается агрессивной силой, враждебной непонятой ею чистоте. Не случайно прием укрупнения вокальной кульминации осуществляется с помощью грубого марша — столь характерного для Шостаковича символа жестокости и насилия. С этого момента в оркестре неистовствует стихия зла, достигая высшей кульминации опять-таки в маршеобразных ритмах.

Реприза наступает среди отголосков стихающей бури (цифра 38). В репликах одинокой солирующей скрипки узнаются страдальчески искаженные очертания главной партии. И у Лорелеи главная тема повторяется не буквально, а как вариант, сохраняющий ее ритмику, пластику скользящего мелодического движения, свободу и характерные интонационные взлеты, так хорошо передающие порывистость натуры героини, ее возвышенность. Но теперь мелодика не столь монолитна. Ее течение то и дело прерывается вторжениями маршевых ритмов — характеристикой стражи. Крики стражников «Лорелея, назад!» и новый оркестровый взлет (Лорелея взбегает на вершину скалы) соответствуют связующей партии и являются ее вариантом. В наступившей тишине (контраст впервые подчеркнут сменой темпа: *Adagio*) появляется побочная партия. Сама тема не изменяется, но оказывается в другой гармонической «среде» (своеобразное переосмысление принципа тональной модификации побочной партии): растянутое по всему диапазону

у струнных *divisi* трезвучие Es-dur вместе с «каплями» высоких колоколов и челесты создает образ водной рейнской глади. По мере приближения трагического конца краски становятся все более прозрачными, чистыми, призрачно легкими. И это уже не только гладь вод, воздух, простор (только музыка может так незаметно менять свое значение, «входить» в новый смысл) — это уже образ очищения, причащения к чистоте. Автор избегает натуралистических подробностей, и о дальнейшем мы узнаем из реплики баса. По очереди вступающие струнные *divisi* создают образ уже пустого пространства, вступающего символом небытия. Тонко найденная деталь — «комментарий» виолончели, основанный на интонациях лейт-темы (своего рода «от автора»), служит переходом к следующей части («Самоубийца»), подчеркивая их смысловую связь.

В «Самоубийце» главная роль принадлежит вокальной партии. Это песня, печальная, напоминающая ощущением грустного конца знаменитую песню об иве Дездемоне из «Отелло» Верди. Мелодия естественно рождается из простой и безыскусственной интонации слов: «Три лилии, три лилии...», возникая как вариант лейттемы. «Комментарий» виолончели превращается в непрерывное «противосложение», сопровождающее вокальную партию почти на всем ее протяжении. Песенность мелодики заключена и в ее интонационном строе, и в синтаксисе, но не строфической песни «классического» образца, а скорее русской протяжной с ее неравномерностью и прерывностью фраз, внутрислоговыми распевами и единством вариантно развивающегося материала.

Пятая часть («Начеку») подхватывает эстафету «Малагеньи» и разработки «Лорелей»: гротесковая атмосфера скерцозности, маршеобразный ритм в сочетании с триольным движением. Средства становятся лапидарными, брутально броскими. Музыка обретает «военные аксессуары», всю пьесу пронизывает ритм строевого шага; возрастает роль ударных, особенно ксилофона, *legno*, *tom-toma*; сама 12-тоновая тема марша подобна военному сигналу. Фанфарность присуща и вокальной партии, в которой нередко кварто-квинтовые ходы. Нет и намека на распевность, кантилену. В партии сопрано — подчеркнуто сухая ритмизация, аэмоциональное скандирование каждого слога. Кажется, что голос соревнуется в «ударности» звучания с сопровождающим его ксилофоном. Линии коротки и изломанно извиваются в неестественных изгибах. Между вокальной партией и сопровождением царит полное согласие и единство, они с удивительной точностью взаимно дополняют друг друга. Острота гротеска, зловещая маршеобразность, резкость контрастов, скерцозная калейдоскопичность фактуры — все это создает образ огромной социально обличительной силы. Смерть марширует, одетая в военную форму.

«Мадам, посмотрите!» также относится к числу военных стихов Аполлинера и входит, как и «Начеку», в пятидесятое «Послание к Лу». То, что это короткое и странное стихотворение следует сразу за монологом смерти «Начеку», многое в нем объясняет. В частности, становятся понятными последние, ключевые строчки:

И я хохочу, хохочу
Над любовью, что скошена смертью.

Симптоматично, что Шостакович сохраняет (и подчеркивает приемом *attacca*) внутреннюю связь этих стихотворений, перенося их в свой цикл в той же последовательности. Тем самым VI часть направляет развитие темы любви по новому руслу. Ранее конфликт любви и смерти рассматривался в «глобальном» смысле: смерть вообще и любовь вообще. Но уже в V части смерть обрела недвусмысленный облик: война. Этот важный корректив меняет характер конфликта, придавая ему социальный оттенок. Именно поэтому, а не только арифметически, VI часть занимает срединное положение в цикле, положение переходного мостика: в ней совмещаются, синтезируются две важнейшие темы цикла — конфликт любовь — смерть и проблема социальной природы насилия. Первая, поданная вначале как философская проблема, получает социальный аспект и завершает здесь свою жизнь в цикле. Вторая, определившаяся уже в V части, занимает главное место в последующих его частях. Вот почему короткая сценка «Мадам, посмотрите!» приобретает функцию смысловой «срединной каденции».

Как и первая половина цикла, вторая открывается медленной частью («В тюрьме Санте»). Но вместо скорби о погибших влюбленных — горечь в связи с утраченной свободой. Соответственно в отличие от I части здесь нет отрешенности, мертвенной тишины вечного покоя. Раздумье тягостно, но в нем слышится новое, горячее чувство, которое вот-вот прорвется яростной силой протеста.

Отбирая отдельные строфы из нескольких стихотворений небольшого одноименного цикла Аполлинера, Шостакович компоновал их таким образом, что вместе они создают своеобразное психологическое *crescendo*: от описания обстановки тюрьмы — к сильной эмоциональной реакции, чувству протеста уже не только против собственного заключения, но и против насилия вообще. Этим определяется и строение части.

Компоновка строф из разных стихов не могла, конечно, создать основу для метроритмического единства вокальной мелодики. Однако чисто инструментальный слой уравнивает эти различия. Вокальная мелодика VII части носит ариозный характер, но по отношению к первой половине ее можно было бы назвать песенно-речитативной. Песенность здесь сказывается прежде всего в интонациях, причем она органично сливается

с декламационностью, что подчеркивает состояние размышления. Во второй половине части песенность исчезает (меняется и ритмика стиха) и арпозность полностью завладевает мелодикой.

Как ни выразительна вокальная партия части «В тюрьме Санте», все же основные черты ее содержательного облика задает оркестр. Это медленно «ползущие» басы начала, заставляющие вспомнить вступление к Десятой симфонии и аналогичные образы из Тринадцатой — образы тягостного раздумья, отмеченные оттенком скорби. Это уникальная fuga струнных *col legno* и *pizzicato*, сопровождаемая ударами по бруску, удивительно точно создающая колорит тюремной тишины, нарушаемой какими-то зловещими шорохами. Занимая центральный раздел и продолжаясь (с перерывами) почти до конца части, fuga несет на себе главную смысловую нагрузку. Тем самым она усиливает значение инструментального начала в цикле.

Как все (скерцо) вокально-инструментальных симфоний, «Ответ запорожских казаков» решен прежде всего оркестровыми средствами. Вокальная партия здесь несамостоятельна, она дает толчок для возникновения чисто инструментального образа, служит (как это мы видели и в Тринадцатой симфонии) своего рода синхронно излагаемой программой симфонического скерцо. По существу, инструментальна и сама вокальная партия. Здесь нет следа ни песенности, ни речевой интонации. Голос певца «подстраивается» к развитию скерцо, входит в его ткань. Лишь в особых случаях вокальная партия обретает больший вес. Это связано, как правило, с выделением какого-либо отдельного слова или с необходимостью в экспрессивных целях дать почувствовать драматичность напряженного человеческого голоса, выражающего гнев, протест.

«Ответ...» — еще одно «злое» скерцо. Но теперь эта «злость» имеет двойной смысл. Во-первых, в ней уже нет ничего inferнального, присущего «Малагень» и «Начеку» — «пляскам и шествиям» смерти. Образ «Ответа...» вполне человеческий. Во-вторых, в нем слиты — так же как и в словах Аполлинера — и праведная злоба, ненависть к тирану, и отвратительные черты самого константинопольского султана — злого деспота, палача Подолья. Жесткие аккорды струнных, подчеркнутое *marcatissimo staccato* создают столь сильный эффект, что автору не приходится прибегать к помощи довольно обширного набора ударных инструментов.

Резким контрастом возникает следующая, IX часть — «О Дельвиг, Дельвиг!». Струнные словно возвращаются к своему «истинному призванию» — исполненному благородства мягкому и сочному пению. Выразительные подголоски великолепно контрапунктируют с проникнутой чувством напевной мелодией певца. В отличие от предыдущей части здесь главенствует

вокальный образ. Он отмечен ариозностью, в нем, как и в сопровождении, сказывается влияние русского романса XIX века.

«О Дельвиг, Дельвиг!» бросает свой ответ на следующую часть — «Смерть поэта», приобретающую новый, социальный оттенок. Как эпилог цикла X часть закономерно возвращает нас к лейтмотиву симфонии. Но, обогащенный всеми значениями своих предшествующих модификаций, он теперь выступает в качестве емкого обобщения.

Лейттема звучит уже не только в оркестре, но и в голосе. Вес вокального начала тем самым возрастает. Это связано с общей концепцией симфонии. Нетрудно заметить, что Шостакович по-своему развивает традицию, которая берет свое начало у Глинки и проходит через всю русскую музыку, а именно: выражение острого конфликта между жизнью и смертью, между человеком и inferнальными силами посредством подчеркнутого противопоставления вокального и инструментального начал. Там, где сосуществуют вокальное и инструментальное начала, первое призвано репрезентировать образы положительные, человеческие, второе, напротив, — образы, враждебные человеку. В этом смысле увеличение веса вокального начала в финальных частях симфонии полно значения, которое отнюдь не снимается кратким «Заключением», перекидывающим смысловой мост к «Малагенья», «Лорелее» и «Начеку».

Как видим, Четырнадцатая симфония — это не цикл песен для двух голосов с оркестром. Внешнее сходство оказывается обманчивым фасадом, за которым скрывается концепция «развивающейся идеи», сложная многофазная архитектура, движущаяся полифония смыслов, трансформация образов, смена акцентов, богатство семантических связей (между частями, их разделами, отдельными образами), охватывающих густой сетью значений все произведение. В одиннадцатичастном цикле симфонии можно усмотреть черты четырехчастного. Здесь действует принцип рассредоточения нормативного цикла. Этот принцип сказывается в том, что функцию сонатного *allegro* выполняют две части — «Малагенья» и «Лорелея»; что вместо одной части, посвященной медитациям, здесь имеются две («Самоубийца» и «В тюрьме Санте»), но меньшего размера; что аналогичному «разбиению» подвергается и скерцо («Начеку» и «Ответ запорожских казаков»); что, наконец, медленный финал также представлен двумя частями («О Дельвиг, Дельвиг!» и «Смерть поэта»). Кроме того, обычное для симфоний медленное вступление здесь перерастает в самостоятельную часть («*De profundis*»), перекидывающую арку к финалу и создающую тем самым рамочную конструкцию. «Заключение» же подчеркивает синтезирующий характер финала, вбирая в себя некоторые образные черты из частей, выполняющих функции скерцо.

Такое рассредоточение четырехчастного цикла было необходимо композитору потому, что многогранное исследование проблемы жизни и смерти вело к многообразности, которая не могла уместиться в рамках четырех частей,— требовалось более дробное членение при одновременной лаконичности каждой части.

Одиннадцатичастность оказывается преломлением четырехчастности, и не только в плане иного распределения типичных для симфоний стереотипов. Части группируются по смыслу в несколько крупных разделов, между которыми в свою очередь возникают сложные отношения. Это именно тот случай, о котором мы говорили вначале: симфоническое мышление отделяется от своей первоначальной структурной нормы и начинает существовать самостоятельно, воплощаясь в самых различных и сугубо индивидуальных атипичных жанрово-структурных решениях. Данная тенденция, думается, связана с новой фазой реалистического мышления, стремящегося обогатить исторически сложившиеся жанры.

Тринадцатая и Четырнадцатая симфонии дают примеры двух путей «вокализации» симфонического цикла: один из них основан на превалировании инструментального начала над вокальным, другой — на их большем или меньшем равновесии.

Но нет сомнения в том, что перспективы поисков в данной области безграничны.

Наше исследование подошло к концу. Мы отдаем себе отчет в том, что оно далеко от полноты освещения современного состояния советской симфонии. К этой цели мы и не стремились. Нам важно было на ряде образцов показать важнейшие направления в развитии жанра. Конечно, число примеров можно было бы легко умножить, но любая книга имеет свои разумные пределы. Увеличивать цепь анализов не имеет смысла: она может в принципе быть бесконечной. Поэтому, прервав ее, попытаемся подвести некоторые итоги.

Как видим, общая панорама симфонического творчества сложна, дисгармонична, противоречива по тенденциям, полна движения, поисков, экспериментаторства. Традиционная форма подвергается практической критике, а новые еще не сложились.

Поэтому какие-либо категоричные выводы сегодня еще преждевременны. Тем не менее в этой пестрой и разноречивой картине можно усмотреть некие общие линии движения.

Главное, что объединяет все разнообразие поисков,— это (как говорилось уже вначале) стремление сохранить жанр симфонии, уберечь его от распада и найти новые основания для его дальнейшего развития. Однако к этой цели современные композиторы идут разными путями.

Отметим два главнейших, объединяющих все остальные и затрагивающих самые основы жанра. Первый путь состоит в пересмотре традиционного структурного канона симфонии, второй — в синтезе симфонии с другими жанрами (сразу отметим, что оба пути пересекаются). Так, например, совершенно ясно, что синтез жанров неизбежно ведет к структурным

изменениям. Какова же суть этих жанровых модификаций?

Как уже отмечалось, анализируемый период в истории симфонии развивается под знаком критического отношения к традиционной структуре симфонического цикла. И мы могли убедиться в том, что его пересмотр приобретает разнообразные формы: от скромных попыток обновления тематизма, способов развития и драматургии до полного разрушения традиционной структуры целого и составляющих ее типовых форм; от элементов повизны в интонационном строе, ладовых структурах до активного, творческого применения современных систем звукоорганизации. Своеобразие настоящего исторического момента и заключается в том, что, хотя структурный стереотип симфонии потерял свой прежний статус обязательной грамматической конструкции, сам жанр сохранился, но, конечно, при этом претерпел серьезную трансформацию.

В чем здесь дело?

Думается, современная ситуация в жанре симфонии выдвигает сложный и малоизученный вопрос о сущности эволюции музыкального жанра и соответствующих изменениях в составе его инвариантных признаков. Напомним эти признаки, тщательно рассмотренные В. А. Цуккерманом. «Жанр,—пишет он,— есть вид музыкального произведения, которому присущи определенные черты содержания, который связан с определенным жизненным назначением и типом исполнения. Таким образом, понятие «жанр», взятое во всей его полноте и разносторонности, отвечает на несколько вопросов. Располагая эти вопросы в порядке от «внешнего к внутреннему», можно было бы сформулировать их следующим образом:

1. Где исполняют (большой или малый концертный зал, эстрада, оперная или драматическая сцена, улица или площадь, домашняя обстановка)?

2. Кто исполняет (состав исполнителей, их численность, участие голосов или инструментов)?

3. Для кого исполняют (состав аудитории, ее численность, музыкальная подготовленность, вкусы)?

4. Для чего исполняют (прикладное значение — организация движения, сигнализация, применение в быту)?

5. Что исполняется (содержание произведения — круг его образов, тип выразительности и отвечающий устойчивый комплекс художественных приемов)»¹.

Если рассмотреть многие из современных симфоний с точки зрения этих инвариантных признаков, то можно будет прийти к выводу, что некоторые из них оказываются сегодня необязательными.

¹ Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. — М., 1964, с. 60—61.

Не означает ли это, что жанр симфонии попросту исчез и мы имеем дело с конгломератом разнородных произведений, которым только присвоен «наследственный титул» симфонии? А может быть, неверны указанные признаки музыкального жанра?

Нет, они выделены верно и отвечают природе музыкального жанра в эпоху его стабилизации. Но в периоды ломки художественного мышления необходимы коррективы сложившихся представлений. В XX столетии, например, возникла необходимость в уточнении таких понятий, как лад, тональность, музыкальная форма, музыкальный язык, возникла потому, что изменилась структура музыкального мышления. При этом уточнение было связано с выходом на новый, более высокий уровень научного обобщения. Так, теория центрального элемента системы Ю. Холопова рассматривает тональность как явление типологически присущее музыкальному мышлению вообще, в силу чего мажоро-минорная система оказывается только одним из исторических вариантов звуковысотной организации. Весьма симптоматично также, что семиотический подход к музыкальному языку появился тогда, когда выяснилось, что единого общеевропейского языка более не существует, и что взамен него функционирует множество языковых систем, и, следовательно, возникает настоятельная необходимость выяснить принципы организации музыкального языка вообще.

Все эти случаи сходны в одном: они требуют выхода на новый теоретический уровень, учитывающий типологические признаки явлений одного класса.

В аналогичном подходе, видимо, нуждается сегодня и наша теория музыкального жанра. Возникла необходимость поисков его *глубинной структуры*, сохраняющейся как инвариант, несмотря на изменения многих признаков, казавшихся ранее стабильными. Не претендуя на построение подобной теории, заметим, что такой глубинной структурой симфонии и является, по нашему мнению, ее *семантический инвариант*, попытка определения которого была сделана во введении.

Напомним, что он складывается из жанрово-семантических амплуа частей симфонического цикла, а последние, в свою очередь, опираются на комплексы структурных признаков каждой части. Это позволило нам усмотреть в структуре симфонического цикла грамматическую конструкцию, обладающую неким спектром семантических возможностей. А именно: каждая часть обладает необходимым набором средств для репрезентации одной из четырех сущностных сторон Человека: *действования, медитации, чувственно-непосредственного постижения мира и сопричастности к жизни социальной среды*. Наполняемые всякий раз конкретным историческим содержанием, они складываются в *концепцию Человека*, выступающую в качестве инвариантной семантической программы жанра и определяющую постоянные, повторяющиеся черты содержания.

Суть проблемы заключается в том, что в современной симфонии эта программа сохраняется (полностью или в наиболее существенных своих сторонах), а типовая структура цикла, которая обеспечивала его воспроизводство в каждом произведении, исчезает или, по крайней мере, подвергается сильной модификации. Возникает рассогласование структуры и семантики жанра — явление, казалось бы, ставящее под вопрос самый тезис о связи между структурой и семантикой. В самом деле, если семантика может отслаиваться от структуры, то не означает ли это, что между ними нет соответствия? Однако двухвековая история симфонии подтверждает его существование. Как мы видели, все сонатные *allegri*, все медленные части, все менуэты или скерцо (во всяком случае, до XX века), почти все финалы обладают очевидным сходством по типу содержания. Именно это сходство и позволило нам утверждать, что каждая часть выполняет внутри цикла свою семантическую функцию. Вместе с тем неоспоримо, что сегодня эти функции могут реализоваться с помощью нетрадиционных форм, причем они не только не обладают новыми общими стабильными признаками, но, наоборот, всякий раз различны и остро индивидуализированы. Это, на наш взгляд, не отрицает связь структуры с семантической функцией, но указывает на сложную диалектику их исторически подвижных отношений. Для выполнения семантической функции I части в свое время был избран оптимальный вариант формы — сонатное *allegro*. Со временем длительный опыт применения сонатной формы в разных инструментальных жанрах (отнюдь не только в одной симфонии) показал, что цели, которые ставятся перед сонатной формой, могут быть достигнуты и с помощью иных структур, которые тем самым выступают в качестве ее функциональных эквивалентов.

Но эквивалентность означает равенство (или подобие) в каком-либо определенном отношении. Следовательно, функциональные эквиваленты сонатной формы должны быть чем-то ей подобны. Как показывает анализ, такое подобие заключается в моделировании музыкальными средствами явления процесса.

Здесь следует оговорить, в каком смысле мы применяем это понятие. Дело в том, что по отношению к музыке оно может употребляться в трех разных значениях, соответствующих трем разным проявлениям процессуальности. Будем называть их процессуальностью первого, второго и третьего рода. Процессуальность первого рода подразумевает временную природу музыки, ее развертывание в течение некоторого физического времени. Процессуальность второго рода возникает на базе первой и проявляет себя как цепь некоторых музыкальных событий, слагающихся в общую драматургию произведения (или его части); так, очевидным примером процессуальности второго рода может служить достижение

динамической кульминации. Процессуальность же третьего рода исторически связана именно с сонатной формой, предложившей такой *особый* вид драматургии, при котором музыкальные события образуют некоторый интонационно-тематический сюжет, детерминированный не только со стороны причинно-следственных связей на каждом этапе мотивного развития, но и определенными отношениями между началом и концом части.

Действительно, если процессуальность первого и второго рода присуща всем музыкальным формам, то процессуальность третьего рода — только сонатной. Однако в XX веке оказалось, что процессуальность третьего рода может быть реализована и в иных структурах, что она представляет собой, по сути, глубокий семантический слой, связанный с моделированием процесса изменений, ситуации действия. При этом он может быть репрезентирован не только способами мотивно-тематической работы, но также иными средствами, в том числе и наиболее современными. То же самое можно сказать и о семантической функции медленных частей, связанных с передачей состояний созерцания, медитации. Общим остается здесь только медленный темп, структура же частей может быть весьма далекой от традиционных.

Но если сохраняются семантические функции частей, то сохраняется и семантический инвариант жанра. Эти функции могут следовать в различном порядке, совмещаться в пределах одной части или в рамках вообще одночастной структуры симфонии, они могут дублироваться, реализовываться в разных частях, возвращаться в конце цикла, образуя смысловые арки, и т. д. Мы также наблюдали сокращение числа инвариантных функций, в силу чего две из них — *действие и созерцание*, — видимо, следует признать *семантическим ядром* жанра симфонии, а две другие, связанные с «досугами человечества» и его коллективным бытием, — только возможными (факультативными). Наличие подобных инвариантных функций и послужило нам критерием для отнесения того или иного многочастного оркестрового произведения к жанру симфонии.

Теперь мы можем вернуться к пяти вопросам, поставленным В. А. Цуккерманом, с тем чтобы, отвечая на них, определить смысл современного этапа в развитии симфонии:

1. Ныне симфония исполняется как в большом, так и в малом концертных залах, что указывает на существование ее «большого» и «камерного» вариантов.

2. Современная симфония может иметь различный состав исполнителей — от ансамбля до двух оркестров или оркестра с хором и певцами.

3. Соответственно изменилась установка аудитории, лишенной ныне способности прогнозировать структуру произведения.

4. Симфония сохранила свое место в кругу жанров, предназначенных для слушания, свою обращенность к интеллекту.

5. Все это явилось следствием глубоких преобразований в жанре симфонии, в результате которых он сохранил свой семантический инвариант, но утратил (в большом числе произведений) канонизированную структуру. При этом обнаружилась подвижность структуры относительно семантического инварианта жанра, что и дало нам основание предположить, что из числа всех признаков жанра семантический инвариант является важнейшим.

Таковы те выводы, к которым мы приходим в результате исследования современного состояния симфонии. Они позволяют констатировать, что,

отрицая единовластие канонизированной формы,
ассимилируя различные жанры,
используя разнообразные музыкальные языки XX века,
создавая жанровые варианты,
а главное, стремясь передать многообразие мира и точек зрения на него через многообразие своих форм,

современная симфония вопреки пессимистическим прогнозам 50—60-х годов продолжает существовать и развиваться.

Али-заде Акшин Али-Кули оглы род. 22 мая 1937 г. в Баку. В 1962 г. окончил Азербайджанскую консерваторию по классу композиции Д. Гаджиева. Лауреат премии Ленинского комсомола АзССР — 183.

Основные сочинения: Кантата «Двадцать шесть» (1975).— Симфония (1961; Баку, 1964), Камерная симфония (1966; М., 1972).— Сюиты: «Сельская» (1973) и «Детская» (для камерн. орк., 1973), «Пастораль и ашугская» (для камерн. орк., 1970; Баку, 1977), «Апшеронские картины» (1977), «Героическая музыка» (1978).— «Экспрессии для 16-ти струн. инстр.» (1969).— Хоры без сопр.: «Баяты» (10 хоров, 1970; Баку, 1974), «Родина» (1970).— Музыка для драм. театра и кино.

Камерная симфония — 183—184.

Альбини Томазо (1671—1750), ит. скрипач и композитор — 176.

Аполлинер Гийом (наст. имя Вильгельм-Альберт-Владимир-Александр-Аполлинарий Костровицкий, 1880—1918), франц. поэт — 237, 253, 258, 259.

Аристакесян Эмин (Эмил) Аспетович (род. в 1936), арм. сов. композитор — 170.

Асафьев Борис Владимирович (1884—1949) — 23, 35, 57.

Асклепиад Самосский (III в. до н. э.), древнегреч. поэт-эпиграммист — 209.

Аствацатурян Левон Арамович род. 3 янв. 1922 г. в Константинополе. В 1943 г. окончил Канскую консерваторию по классу композиции Э. Ловренло — 133, 134, 136, 141.

Основные сочинения: Кантата «Дятел» (для дет. хора и орк., 1962).— Симфония (1970; Ереван, 1975).— Пролог «Авик» (для струн. орк., 1959; Ереван, 1978).— Для ф-п.: Соната-бreve (1958; Ереван, 1960; М., 1973), Партита (1960; Ереван, 1965), Пролог и Мотет (1970; М., 1973).

¹ Развернутые аннотации даны к именам тех композиторов, чьи произведения рассматриваются в настоящем издании (за исключением Д. Д. Шостаковича, список сочинений которого многократно публиковался). В аннотациях перечисляются только основные произведения. В скобках после даты создания сообщаются сведения о месте и годе издания (отделены точкой с запятой). Названия произведений, упоминаемых в книге, приводятся в конце аннотаций вторично с указанием страниц.

Симфония — 133—138.

Ахиян Григор Мушегович род. 20 апр. 1926 г. в Кировакане. В 1957 г. окончил Ереванскую консерваторию по классу композиции Г. И. Егизаряна. Засл. деят. иск-в АрмССР — 138—140.

Основные сочинения: Оперы: «Человек из легенды» (1970), «Цовинар» (1972).— Балеты: «Ахтамар» (1961), «Сако Лорийский» (1961), «Ивушка» (1963).— Муз. комедия «50 миллионов за голову» (1967).— Оратория «Тондракийцы» (для тенора, хора и орк., 1978).— Кантаты: «Саят-Нова» (для сопрано, хора и орк., 1963; М., 1970), «Песнь вина» (для баритона и хора без сопр., 1976).— Симфонии: I (1969), II (1975), III — «1828 год» (1978).— Сюита (1953). Симф. поэма «Ахавнаванк» (1958). Поэма-рапсодия «Комитас» (1969). Конц. увертюра «Ликование» (1959).— Концерты: для скр. с орк. (1957), для тромб. с орк. (1977). Поэма для скр. с орк. (1963).— Трио для ф-п., скр. и влч. (1964; М., 1969). Квартет (1973; Ереван, 1977).— Пьесы для ф-п.; скр. и ф-п.— Песни и романсы.— Музыка для драм. театра и кино.

Симфония № 2 — 138—140.

Барсова Инна Алексеевна (род. в 1927), сов. музыковед, автор первого на рус. яз. крупного исслед. о симфониях Г. Малера — 163.

Барток Бела (1881—1945) — 10, 38, 52, 55, 56, 134, 203.

Бах Иоганн Кристиан (1735—1782) — 21.

Бах Иоганн Себастьян (1685—1750) — 53, 67, 153, 174, 175, 176, 180, 181, 182, 195, 213.

Бах Карл Филипп Эмануэль (1714—1788) — 21.

Беккер Пауль (1882—1937), нем. музыковед и критик — 14, 15, 35, 38.

Берг Альбан (1885—1935), австр. композитор — 6, 207.

Берно Лучано (род. в 1925), ит. композитор — 142, 165.

Берлиоз Гектор Луи (1803—1869) — 37.

Бернс Роберт (1759—1796), шотл. поэт — 236.

Бернштейн Леонард (род. в 1918), амер. композитор — 147.

Бетховен Людвиг ван (1770—1827) — 14, 17, 21, 22, 23, 24, 31, 36, 37, 67, 92, 127, 161, 164, 174, 204, 205, 228, 231.

Блок Александр Александрович (1880—1921) — 208, 237.

Бражинская Альгис Броняус род. 12 ноября 1937 г. в Вилкавишкис (ЛитССР). В 1961 г. окончил Вильнюсскую консерваторию по классу композиции Э. Бальсиса. Засл. деят. иск-в ЛитССР, лауреат премии Литовского комсомола и Республиканской премии — 185.

Основные сочинения: Мюзикл «Говоруны Паграмантиса» (1975).— Вок-хореогр. сюита «Цвети, мой край» (сл. С. Гяды, 1976).— Кантаты: «Родине поём» (для дет. и смеш. хоров и орк., сл. Б. Мацевичюса, 1968; Л., 1970), «В стране братьев-великанов» (для дет., жен., муж. и смеш. хоров и орк., сл. В. Бараускаса, 1972; Вильнюс, 1974), «Октябрь — наша звезда» (для чтеца, дет. и смеш. хора и орк., сл. В. Бараускаса, 1976), «Ода знамени Победы» (для чтецов, солистов, дет., жен., муж., смеш. хоров и орк., сл. В. Бараускаса, 1975).— Симфонии: Камерная (для струн. орк. и ф-п., 1967; Л., 1969), «Нотопит» (для баса и камерн. орк., сл. Ю. Марцинкявичюса, 1973).— Концерт для ф-п. с орк. (1960; М.—Л., 1964). Концертино для камерн. орк. (1969; Л., 1972).— Квинтеты для дух. инстр.: I (1966; М.—Л., 1972), II (1976).— Сонаты: для скр. и ф-п. (1963; Вильнюс, 1966), для ф-п. (1967).— Пьесы для ф-п.; для скр. и ф-п.— Для хора. Семь баллад (для смеш. хора без сопр., сл. В. Бложе, 1968—1971), «Весенние игры» (цикл для смеш. хора и ф-п., сл. С. Гяды, 1976), Вариации на тему лит. нар. песни «Послал пан козу» (для дет. хора без сопр., 1971).— Для голоса с ф-п.: «Четыре плача и жертвоприношение» (для меццо-сопрано, сл., М. Мартинйтиса, 1970), цикл «Песни бездомного» (для высокого голоса, сл. В. Миколайтиса-Путинаса, 1974; Вильнюс, 1975) и др.— Музыка для драм. театра и кино.

Камерная симфония — 185—186.

Брамс Йоханнес (1833—1897) — 21, 36, 37, 231.
Броневский Владислав (1897—1962), польск. поэт — 223.
Брукнер Антон (1824—1896) — 21, 24.
Булгаков Михаил Афанасьевич (1891—1940), рус. сов. писатель — 178.
Булез Пьер (род. в 1925), франц. композитор — 11.

Вагнер Рихард (1813—1883) — 73, 74, 79, 80, 149, 207.

Вайнберг Моисей Самуилович род. 8 дек. 1919 г. в Варшаве. В 1939 г. окончил Варшавскую консерваторию по классу ф-п., в 1941 г. — Белорусскую консерваторию по классу композиции В. А. Золотарева. Засл. деят. иск-в РСФСР — 196, 200—202, 217—223.

Основные сочинения: Оперы: «Пассажирка» (либр. А. Медведова и Ю. Луккина, 1968; М., 1977), «Мадонна и солдат» (либр. А. Медведова, 1970; М., 1977); «Любовь д'Артаньяна» (либр. Е. Гальпериной, 1971), «Поздравляем» (либр. М. Вайнберга, 1975), «Леди Магнезия» (либр. М. Вайнберга, 1975). — Балеты: «Золотой ключик» (по сказке Л. Толстого, 1-я ред. — 1954—1955, 2-я ред. — 1961), «Белая хризантема» (либр. А. Румнева и И. Романова, 1958). — Кантаты: «В краю родном» (для мальчика-альта, хора мальчиков, смеш. хора и орк., сл. сов. детей, 1952), «Дневник любви» (для тенора, хора мальчиков и камерн. орк., сл. С. Выгодского, 1965), «Петр Плаксин» (для тенора, контральто и 19-ти инстр., сл. Ю. Тувима, 1965), «Хиросимские пятистишья» (для смеш. хора и орк., сл. М. Фукачева, 1966). — Реквием (для сопрано, дет. хора и орк., сл. Д. Кедрина, Ф. Г. Лорки и др., 1967). Триптих (для баса и орк., сл. Л. Стаффа, 1968). Поэма «В этот день родился Ленин» (для жен. хора, сопрано и орк., сл. Д. Бедного, 1970). — Симфонии: I (1942), II (для струн. орк., 1946), III (1-я ред. — 1949, 2-я ред. — 1959; М., 1961), IV (1-я ред. — 1957, 2-я ред. — 1961; М., 1963), V (1962; М., 1964), VI (для хора мальчиков и орк., 1962—1963; М., 1965), VII (для струн. и клавесина, 1964; М., 1966), VIII — «Цветы Польши» (для тенора, смеш. хора и орк., сл. Ю. Тувима, 1964; М., 1968), IX — «Уцелевшие строки» (для смеш. хора, чтеца и орк., сл. Ю. Тувима и В. Броневского, 1940—1967), X (для 17-ти струн. инстр., 1968; М., 1973), XI (для смеш. хора и орк., сл. рев. поэтов, 1969), XII (1975—1976), XIII (1976), XIV (1977), XV (для сопрано, баритона, жен. хора сопрано и орк., сл. М. Дудина, 1977). — Симфониетты: I (1948; М.—Л., 1949), II (для струн. орк. и литавр, 1960; М., 1962). — Концерты: для влч. и орк. (1-я ред. — 1948, 2-я ред. — 1956; М., 1958), для скр. и орк. (1959; М., 1963), для фл. и орк. (1961), для трубы и орк. (1967), для кл. и струн. орк. (1970). — Трио: для ф-п., скр. и влч. (1945), для скр., альты и влч. (1950). Квартеты: I (1937), II (1940), III (1944), IV (1945; М., 1959), V (1945), VI (1946), VII (1957; М., 1961), VIII (1959; М., 1961), IX (1963), X (1964; М., 1973), XI (1967; М., 1973), XII (1970; М., 1973), XIII (1977), XIV (1978). — Фортепианный квинтет (1944; М., 1964). — Сонаты: для ф-п. — I (1940), II (1942), III (1946), IV (1955; М., 1960), V (1956; М., 1966), VI (1960); для скр. и ф-п. — I (1943; М., 1947), II (1944), III (1947), IV (1947), V (1953; М., 1959); для влч. и ф-п. — I (1945; М., 1947), II (1959; М., 1962); для скр. соло — I (1964; М., 1973), II (1967; М., 1973); для 2-х скр. соло (1959); для влч. соло — I (1960; М., 1963), II (1-я ред. — 1965, 2-я ред. — 1977), III (1971); для альты соло — I (1971), II (1978); для баса соло (1971). Сонатинки, партиты, прелюдии и др. произв. для разных инстр. — Вок. циклы: «Еврейские песни», цикл I (сл. И. Переца, 1943; М., 1945), цикл II (сл. С. Галкина, 1944), «За гранью прошлых дней» (для меццо-сопрано, сл. А. Блока, 1951), «Цыганская гибель» (для меццо-сопрано, сл. Ю. Тувима, 1956), «В армянских горах» (сл. О. Туманяна, 1950;

М., 1960), «Старые письма» (для сопрано, сл. Ю. Тувима, 1962), «Профиль» (для баса, сл. С. Выгодского), «Слова в крови» (для тенора, сл. Ю. Тувима, 1965), «Баюкая ребенка» (для сопрано, сл. Г. Минстраль, 1973; М., 1976), «Из лирики Жуковского» (для баса, 1976).— Романсы на сл. Ю. Тувима, Ф. Тютчева, А. Мицкевича, В. Шекспира, Ш. Петефи и др.— Музыка для кино и цирка.

Симфония № 6 — 217—220, 221, 222, 223.

Симфония № 7 — 196—198.

Симфония № 8 — 220—223.

Симфония № 9 — 223.

Симфония № 10 — 200—202.

Веберн Антон фон (1883—1945), австр. композитор — 6, 44, 177, 178.

Верди Джузеппе (1813—1901) — 257.

Вивальди Антонио (1678—1711) — 174, 176, 180.

Габичвадзе Реваз Кондратьевич род. 25 мая (11 июня) 1913 г. в Тбилиси. В 1935 г. окончил Тбилисскую консерваторию, где занимался композицией у В. В. Щербачева и И. И. Тускния. Засл. деят. иск-в ГрузССР, нар. арт. ГрузССР — 170, 188—190.

Основные сочинения: Оперы «Нана» (либр. Э. Дидимашвили, 1959), «Мы — матери мира» (1966).— Оперетта «Стрекоза» (1953).— Балеты: «Гамлет» (1971), «Медая» (1975).— Оратория «Витязь в тигровой шкуре» (1935). «Три монолога о Ленине» (для баса, жен. хора и орк., сл. С. Шипачева и А. Суркова, 1970; Тбилиси, 1977).— Симфонии: I (для струн. орк., ф-п. и литавр, 1963; М., 1966), II (для хора и орк., сл. Н. Бараташвили, 1971; М., 1977), III — «Ростокская» (1972; М., 1975). Камерн., симфонии: I (для 9-ти инстр., 1965), II — Концерт для нонета (1968; М., 1972), III — «Тема с вариациями» (для нонета, 1972), IV (памяти Д. Шостаковича, 1977).— Сюиты: «Четыре штриха» (детская, для стр. орк., 1967), «Две фактуры» (для камерн. орк., 1969). Увертюра (1975).— Концерты: для скр. с орк. (1947), для влч. с орк. (1950).— 3 струн. квартета. Дивертисмент для квартета дер. дух. инстр. (1969).— Соната для ф-п. (1964). 15 инвенций для ф-п (1963).— Романсы, песни.— Музыка для драм. театра и кино.

Симфония для струн., ф-п. и литавр — 189.

Камерная симфония № 2 — 190—193.

Гайди Франц Йозеф (1732—1809) — 21, 22, 23, 24, 161, 162, 170.

Галкин Самуил Залманович (1897—1960), евр. сов. поэт и драматург — 218.

Гарсиа Лорка Федерико (1898—1936), исп. поэт и драматург — 237, 245, 246, 253.

Гендель Георг Фридрих (1685—1759) — 16, 161, 162, 163, 168.

Гершвин Джордж (1898—1937) — 147.

Гессе Герман (1877—1962), нем. писатель — 178.

Гете Иоганн Вольфганг (1749—1832) — 206, 208.

Гиллер Иоганн Адам (1728—1804), нем. композитор, теоретик и историк музыки — 19.

Глинка Михаил Иванович (1804—1857) — 73.

Гринблат Ромуальд Самуилович род. 11 апр. 1930 г. в Калинин. В 1955 г. окончил Латвийскую консерваторию по классу композиции А. Скулте. Лауреат Гос. премии ЛатвССР — 96—98, 100, 119.

Основные сочинения: Оперы: «Дочь брадобрея» (либр. Р. Гринблата и Н. Шейко, 1972), «Фламандская легенда» (либр. Ю. Димитрина и Ю. Михайлова, 1978).— Муз. комедия «Теорема о любви» (либр. Ю. Димитрина, 1975).— Мюзикл «Зеленая птичка» (по К. Гоцци, 1970).— Балеты: «Риголда» (либр. А. Бирсона, Е. Тангисовой-Бирзниека и Ю. Слонимского, 1959; М.—Л., 1965), «Рига» (либр. В. Ружа, 1965).— Кантата «Упражнения по фонетике»

(для камерн. хора и 5-ти инстр., сл. Р. Рождественского, 1969). Басня «Кот и птица» (для хора мальчиков без сопр., сл. Ж. Превьера, 1970).— Симфонии: I (1955), II (1957), III (1964), IV (1967; М.—Л., 1976). Сюиты: из балета «Риголда» (1961; М., 1961), из музыки к спектаклю «Жизнь Мольера» (для чембало и камерн. стр. орк., 1970).— Концерты: для ф-п. и м. симф. орк. (1963; Л., 1968), для фл. и камерн. струн. орк. (1970).
Симфония № 4 — 96—100.

Дебюсси Клод Ашиль (1862—1918) — 10.

Евтушенко Евгений Александрович (р. 1933), рус. сов. поэт — 236, 244.

Есенин Сергей Александрович (1895—1925) — 236.

Заболоцкий Николай Алексеевич (1903—1958), рус. сов. поэт — 208.

Зондгеймер Роберт (1881—1956), нем. музыковед — 18, 19.

Иванов Янис Андреевич род. 26 сент. (9 окт.) 1906 г. В 1931 г. окончил Латвийскую консерваторию по классу композиции Я. Витола и по классу дирижирования Г. Шнеефогта. Нар. артист СССР, лауреат Гос. премии СССР, лауреат Гос. премии ЛатвССР — 188.

Основные сочинения: Симфонии: I — Симфония-поэма (1933), II (1936), III (1937), IV — «Атлантида» (1941), V (1945), VI — «Латгальская» (1949), VII (1953), VIII (1956), IX (1960), X (1963), XI (1966), XII (1967), XIII — «Symphonia Humana» (1969), XIV — «Sinfonia da camera» (1971), XV — «Symphonia ipsa» (1972), XVI (1974), XVII (1976), XVIII (1977).— Симфонietta (1977). Симф. сюиты: «Латгальские озера» (1935), «Весенние заморозки» (1955).— Симф. поэмы: «Поднебесная гора» (1938), «Радуга» (1938), «Лачплесис» (1957), «Роета luttuosa» (для струн. орк., 1966).— Праздничная увертюра для симф. орк. (1967). Торжественная прелюдия (1940).— Поэма для дух. орк. «Разна» (1940). Концерты: для ф-п. с орк. (1959), для скр. с орк. (1951), для влч. с орк. (1938—1945).— Поэма для камерн. хора и камерн. орк. (1973).— Квартеты: I (1933), II (1946), III (1961). Трио (1976).— Для ф-п.: Соната (1931), «Sonata brevis» (1962), Сонатина (1974), Вариации (1948), Вариацион-этюды (1959), Поэма (1967), 24 эскиза (1967—1972), миниатюры.— Роета carpiccioso для влч. и ф-п. (1964).— Более 30 сольных песен, песен для хора (Вокализы, 1973—1976), обработки нар. песен.— Музыка для кино.

Симфония № 14 — 188

Исаакян Аветик Саакович (1875—1957), арм. сов. поэт — 236.

Кадырова Наталля Ахмедовна (род. в 1945), сов. музыковед — 53, 55.

Калниньс Имант род. 26 мая 1941 г. в Риге. В 1964 г. окончил Латвийскую консерваторию по классу композиции А. Скулте. Лауреат Гос. премии ЛатвССР — 147—150.

Основные сочинения: Оперы: «Эй, кто-нибудь!» (либр. В. Калниньс и С. Волкова, 1971), «Играл я, плясал» (либр. И. Зиедониса, 1977).— Муз. комедии: «Из сладкой бутылки» (либр. М. Тетере, 1975), «Quo vadis, моя гитара» (1976).— Оратории: «Октябрьская оратория» (для хора, солистов и орк., 1967), «Поэт и русалка» (для хора, солистов и орк., сл. И. Зиедониса, 1973), «Утренняя пора» (для хора, солистов и орк., сл. А. Упита, 1977).— Поэма «Два обелиска» (для хора, солистов и орк., сл. Ю. Ванага, 1963).— Симфонии: I (1964), II (1965; Л., 1968), III (1968; Л., 1973), IV (1973).— Концерты: для орк. (1966), для влч. с орк. (1963).— Сонаты: для ф-п.

(1962), для альты и ф-п. (1962).— Токката для влч. и ф-п. (1962).— Песни для хора и вок.-инстр. ансамбля.— Музыка для драм. театра, кино, ансамбля пантомимы.

Симфония № 4 — 148—150.

Камю Альбер (1913—1960), франц. писатель — 178.

Канчели Гия (Георгий) Александрович род. 10 авг. 1935 г. в Тбилиси.

В 1963 г. окончил Тбилисскую консерваторию по классу композиции И. И. Туския. Засл. деят. иск-в ГрузССР — 141—146.

Основные сочинения: Музыкальная комедия «Прodelки Ха-нумы» (по пьесе А. Цагарели, 1968).— Симфонии: I (1967; М., 1971), II — «Песнопения» (1970; М., 1974), III (1973; М., 1977), IV (1975; М., 1977), V (1978).— Концерт для орк. (1962). Largo и Allegro для струн. орк., ф-п. и литавр (1963; М., 1967).— Произв. для эстр. орк., музыка для драм. театра и кино.

Симфонии № 2 и 3 — 141—146.

Караев Кара Абульфаз оглы род. 5 февр. 1918 г. в Баку. В 1946 г. окончил Московскую консерваторию по классу композиции А. Н. Александрова и Д. Д. Шостаковича. Лауреат Ленинской и Гос. премий СССР. Засл. деят. иск-в АзССР, нар. арт. СССР и АзССР, действ. член Академии наук АзССР — 47, 48, 52, 87, 111, 188.

Основные сочинения: Оперы: «Вэтэн» («Родина», совместно с Д. Гаджиевым, либр. И. Идаят-заде и М. Рагима, 1945), «Нежность» (моноопера, либр. К. Караева, 1972).— Мюзикл «Неистовый гасконец» (либр. П. Градова, 1975).— Балеты: «Семь красавиц» (либр. И. Идаят-заде, Ю. Слонимского и С. Рахмана, 1952; М., 1954; М., 1972), «Тропою грома» (либр. Ю. Слонимского, 1957; М., 1970).— Оратория-плакат «Ленин» (для чтеца, хора и орк., сл. Р. Рза, 1970).— Кантаты: «Песнь счастья» (для сопрано, хора и орк., сл. М. Рагима, 1947), «Партия наша» (для хора и орк., сл. С. Вургуна, 1959).— «Три тэснифа» (для голоса и симф. орк., сл. Низами Гянджеви, 1939).— Симфонии: I (1943; Баку, 1968), II (1946; Баку, 1968), III (для камерн. орк., 1965; М., 1968).— Сюиты: «Азербайджанская» (1939), «Хореографические картины» (1953), Классическая сюита (для камерн. орк., 1966). Сюиты из балетов «Тропою грома» и «Семь красавиц». Сюиты из музыки к кинофильмам.— Поэма «Лейли и Меджнун» (1947; М., 1949). Симфонические граверии «Дон Кихот» (1960; Баку, 1966; М., 1974). «Албанская рапсодия» (1952, Баку, 1954).— Концерт для скр. с орк. (1967, М., 1970). «Поэма радости» (для ф-п. с орк., 1937).— Квартеты: I (1942), II (1946).— Для ф-п.: Сонатина (1940), Сонатина a-moll (1943; Баку, 1946), 24 прелюдии (1-я тетр.— 1951; Баку, 1951; 2-я тетр.— 1952; Баку, 1952; 3-я тетр.— 1957; Баку, 1957; 4-я тетр.— 1963; Баку, 1963), пьесы для ф-п.: Соната для скр. и ф-п. (1960; Баку, 1960).— Романсы на сл. А. Пушкина (1949; Баку, 1949), «Шесть рубаи» (сл. Омара Хайяма; 1946) и др. песни и романсы.— Музыка для дух. орк., для эстр. орк., орк. нар. инстр.— Музыка для драм. театра и кино.

Симфония № 3 — 47—52.

Каретников Николай Николаевич (род. в 1930), рус. сов. композитор — 171.

Квитко Лев Моисеевич (1890—1952), евр. сов. поэт — 218.

Киплинг Джозеф Редьярд (1865—1936), англ. писатель — 208.

Клюзнер Борис Лазаревич род. 19 мая (1 июня) 1909 г. в Астрахани, умер 21 мая 1975 г. в пос. Комарово Ленинградской обл. В 1941 г. окончил Ленинградскую консерваторию по классу композиции М. Ф. Гнесина — 215—217.

Основные сочинения: Вок.-симф. поэмы: «Птицелов» (для сопрано с орк., сл. Э. Багрицкого, 1935), «Осень» (для баса с орк., сл. Э. Багрицкого, 1935), «Поэма о Ленине» (для баритона, смес. хора и орк., сл. С. Давыдова, 1957; Л., 1958), «Разговор с товари-

щем Лениным» (для баса с орк., сл. В. Маяковского, 1969), «Времена года» (для 2-х солистов и орк., сл. Э. Багрицкого и П. Шелли, 1965—1969).— Симфонии: I (1957; Л., 1959), II (1961; Л., 1969), III (для орк., жен. хора и хора мальчиков, сл. Г. Ясуэси; 1-я ред.— 1963, 2-я ред.— 1966; М., 1974), IV (для баса, смеш. хора и орк., сл. Э. Багрицкого, Н. Заболоцкого и В. Маяковского, 1972).— Увертюры для симф. орк.: «Героическая» (1952), «Праздничная» (1953).— Концерты: для ф-п. с орк. (1940), для скр. с орк., (1949—1950; Л., 1958), для 2-х скр. с орк. (1939—1970; М., 1973). Концертино для кл. и камерн. орк. (1974).— Трно (1-я ред.— 1947, 2-я ред.— 1952; Л., 1956).— Сонаты: для ф-п.— I (1935—1939), II (1966; М., 1969); для влч. и ф-п.— I (1937), II (1939—1946); для скр. и ф-п. (1961; М., 1966).— Для голоса и ф-п.: Английская тетрадь (1940—1950), романсы на сл. Р. Бернса, П. Шелли, Э. Верхарна, А. Пушкина и др.— Произв. для эстр. орк.— Музыка для драм. театра и кино.

Симфония № 3 — 215—216.

Комитас (наст. имя Согомон Согомонян, 1869—1935) — композитор, основоположник совр. арм. проф. музыки, ученый, хор. дирижер, певец, муз. деятель — 133, 135.

Конен Валентина Джозефовна (род. в 1909), сов. музыковед, автор крупных исслед. по истории муз. культуры Зап. Европы — 18.

Корев Юрий Семенович (род. в 1928), сов. музыковед, критик, автор многочисл. работ и статей по сов. музыке — 73, 76, 78, 106.

Корелли Арканджело (1653—1713) — 176.

Кохан Яан род. 17 дек. 1929 г. в Тарту ЭССР. В 1954 г. окончил Таллинскую консерваторию по классу композиции Х. Эллера. Засл. деят. иск-в ЭССР, лауреат Гос. премии ЭССР — 59, 61, 62.

Основные сочинения: Балет «Универмаг» (1962).— Кантаты: «Песня о партии» (для смеш. хора и орк., сл. О. Роотса, 1960; Л., 1968), «Наши дни» (для дет. хора и орк., 1961; Таллин, 1963), «Песня о Ленине» (для муж. хора и орк., сл. О. Роотса, 1967; Л., 1970), «Песня о Родине» (для жен. хора и орк., 1969; Таллин, 1973), «У вечного огня» (для смеш. хора и орк., 1975), «Шагает время» (для муж. хора и орк., 1976), «На большой праздник» (для хора без сопр., 1968; Таллин, 1969), «Прекрасная страна» (для хора без сопр., 1977).— Симфонии: I (1960; Л. (1968; Л.— М., 1971).— Увертюры: I (1957, II (1966; Л., 1969).— Симф. легенда (1954). Симф. прелюдии (1956; М., 1958).— Торжественная поэма (1972; Л., 1975). Сюита из музыки к пьесе А. Кнуберга «Злая принцесса» (1956).— Концерты для ф-п. с орк.: I (1957; Л.— М., 1974), II (1973).— Квинтет для дух. инстр. (1959).— Для ф-п. 4 сонатины: I (1959; Таллин, 1961), II (1963; Таллин, 1966), III (1965), IV (1972; Таллин, 1973) и др. пьесы.— Для голоса с ф-п.: «Пять птиц» — цикл романсов (1957; Таллин, 1958), «Ягоды» — цикл детских песен (1964; Таллин, 1972), Семь романсов на слова Э. Нийт (1978).— Свыше 90 песен, романсов, хоров (в т. ч. романсы «Прядильная песня», 1952, «Меня пленяет», 1954, «Северная гордость», 1954), хоры без сопр. «Мощные деревья» (1963), «Страна поэзии» (1966), «Побережье родины» (1978).— Произв. для дух. орк., для орк. нар. инстр.— Эстр. песни.— Музыка для теле- и радиопостановок, кукольного и драм. театра, кино.

Симфония № 2 — 59—60.

Ксенакис Янис (род. в 1922 г.), греч. композитор — 178.

Лассо Орландо (наст. имя Ролан де Лассю, ок. 1532—1594) — 176.

Леонид Тарентский (III в. до н. э.), древнегреч. поэт-эпиграммист — 209.

Лжедмитрий I (? — 1606), самозванец, выдававший себя за русского царя Дмитрия Ивановича (наст. имя Григорий Отрепьев) — 224, 225.

Лист Ференц (1811—1886) — 16, 246.

Локшин Александр Лазаревич род. 19 сент. 1920 г. в Бийске. В 1941 г. окон-

чил Московскую консерваторию по классу композиции П. И. Мясковского — 206—213, 217.

Основные сочинения: Симфонии: I — «Реквием» (для хора и орк., 1958), II — «Греческие эпиграммы» (для хора и орк., сл. поэтов Древней Греции, 1963; М., 1971), III (для баритона, муж. хора и орк., сл. Р. Киплинга, 1966), IV — *Sinfonia stretta* (1967; М., 1976), V — «Сонеты Шекспира» (для баритона, струн. орк. и арфы, 1969; М., 1974), VI (для баритона, хора и орк., сл. А. Блока, 1971), VII (для контральто и камерн. орк., сл. япон. поэтов, 1972), VIII (для тенора и орк., сл. А. Пушкина, 1973), IX (для баритона и струн. орк., сл. Л. Мартынова, 1975), X (для контральто, орк. и органа, сл. Заболоцкого, 1976), XI (для сопрано и камерн. орк., сл. Л. Камозиса, 1977). — «Песенки Маргариты» (сцены из «Фауста» Гете, для сопрано и камерн. орк., 1973). «Мать скорбящая» (для меццо-сопрано, хора и орк., 1977). Поэмы: «Жди меня» (для голоса с орк., сл. Н. Симонова, 1943), «Во весь голос» (для баса, органа и орк., сл. В. Маяковского, 1968). Комическая оратория «Тараканище» (сл. К. Чуковского, 1962). — Вариации для ф-п. (М., 1950). Кларнетный квинтет (М., 1959). — Квинтет (1978).

Симфонии — 206—213.

Лорка — см. Гарсна Лорка.

Луконин Михаил Кузьмич (1918—1976), рус. сов. поэт — 218.

Лютославский Витольд (род. в 1913 г.), польск. композитор — 96, 102.

Мазель Лев (Лео) Абрамович (род. в 1907), сов. музыковед, один из основоположников сов. теоретич. музыкознания — 112.

Малер Густав (1860—1911) — 14, 36, 37, 75, 82, 83, 104, 204—207, 209, 218.

Мани Томас (1875—1955) — 178.

Маргусте Анти род. 5 авг. 1931 г. в с. Аре Пярнуского р-на ЭССР. В 1960 г. окончил Таллинскую консерваторию по классу композиции А. Гаршнека — 118, 119, 121, 126, 128, 147.

Основные сочинения: Реквием «Вечный огонь» (*Ilgavene tuli*) для муж. хора, солистов, органа и ф-п., 1967), «Лээло» (для смеш. хора и симф. орк., 1975). — Симфонии: I (1960), II (1963), III (1966), IV (1967), V (1970). — «Симфонические руны» (1974; Л., 1977). «Эстонская рапсодия» для симф. орк. (1974). — Вариации для струн. орк. (1956). E, F, G, A — мутации для струн. орк. (1968). «Roopillilood» (пьесы для дуды, 5-ти флейт и струн. орк., 1967). — Концертино для ф-п. с орк. (1958). — «Сказки» для струн. квартета (1971), «Когда я начну играть» (для струн. квартета и томтома, 1971). — Для квинтета дух. инстр.: Дивертисмент (1958), *Concerto piccolo* (1967). — Для органа: Фантазия и фуга (1971), «Органные тоны» (с орк., 1974). — «Я с тобой пошел» (для альтовой фл. и электр. инстр., 1972). — Для хора: «Памятник» (для муж. и жен. хора, трубы и ударных инстр., 1964), «Женские песни» (для жен. хора, 1965), Концерт (для жен. хора, кл., саксофона, ударных инстр. и к-баса, 1966), «Песни пастухов» (для хора мальчиков, 1967), «Мужские песни» (для муж. хора, 1968), «Час пик» (для муж. хора, 1972), «Пословица — чистое золото» (для дет., муж., жен. и смеш. хоров, 1974), «Я и улица» (для хора мальчиков, 1976), «Море поет» (для жен., муж. и смеш. хоров, 1977) и др. — Вок. циклы: «Песни Мороза» (1964), «Поём в селе» (3 цикла для жен. голоса, 1965), «Мотыги и плуги» (1967). — Школьная музыка: пьесы для ф-п., струн., дух., нар. инстр., дет. песни и др.

Симфония № 4 — 118—120.

Мартынов Леонид Николаевич (род. 1905 г.), рус. сов. поэт — 208, 212.

Маттезон Иоганн (1681—1764), нем. муз. писатель, композитор, певец и дирижер — 18.

Машо Гийом де (ок. 1300—1377), франц. поэт и композитор — 176.
Маяковский Владимир Владимирович (1893—1930) — 239.
Межелайтис Эдуардас (род. в 1919), лит. сов. поэт — 101, 102.
Мендельсон (Мендельсон-Бартольди) Якоб Людвиг Феликс (1809—1847) — 16.
Мирзоян Эдвард Михайлович род. 12 мая 1921 г. в Горн. В 1941 г. окончил
Ереванскую консерваторию по классу композиции В. Г. Тальяна и Г. И. Ли-
тинского. Засл. деят. иск-в АрмССР, нар. арт. АрмССР — 182, 183.

Основные сочинения: Кантаты: «Армения» (1948), Празднич-
ная кантата (сл. Сармена, 1949), Кантата о Ленине (совместно
с А. Арутюняном, сл. Сармена, 1950), «Советская Армения» (сл. Сар-
мена, А. Граши, Г. Сарьяна, 1950).— Симфония (для струн. орк. и
литавр, 1962; М., 1964).— Симф. поэмы: «Лореци Сако» (1941), «Ге-
роем Великой Отечественной войны» (1944), Поэма (1955).— Симф.
танцы (1946; Ереван, 1955).— Интродукция и *perpetuum mobile* (для
скр. с орк., 1958; М., 1973).— Квартет (1947; М., 1958).— Сонаты: для
скр. и ф-п. (1939), для влч. и ф-п. (1967; М., 1974).— Поэма для ф-п.
(1970; М., 1977).— Романсы на сл. О. Туманяна, А. Исаакяна и др.
Хоры, песни, обработки арм. нар. песен.— Музыка для кино.

Симфония для струн. и литавр — 182—183.

Мнацаканян Александр Дереникович (род. в 1936), сов. композитор — 203.
Мнишек Марина (ок. 1588—1614), политич. авантюристка, дочь польск. вое-
воды — 224, 225.

Морозова Феодосия Прокофьевна (1632—1675), боярыня, деятельница рус.
раскола, сподвижница протопопа Аввакума — 225.

Моцарт Вольфганг Амадей (1756—1791) — 21, 22, 67.

Муров Аскольд Федорович (род. 1928), сов. композитор — 82.

Мусоргский Модест Петрович (1839—1881) — 246, 247.

Мяги Эстер род. 10 янв. 1922 г. в Таллине. В 1951 г. окончила Таллинскую
консерваторию по классу композиции М. Саара. Засл. деят. иск-в
ЭстССР — 59, 61, 62.

Основные сочинения: Кантаты «Путешествие Калевипоэга
в Суоми» (для муж. хора, солиста и орк., 1954), «Морской город»
(для смеш. хора, 1977).— Поэма «Буревестник» (для смеш. хора и
органа, 1957).— Симфония (1968).— Симф. картина «Море» (1978).—
Вальс (для симф. орк., 1963).— Концерт для ф-п. с орк. (1953). Кон-
церт для скр. с орк. «Серенада» (1958). Вариации (для ф-п., кл. и
струн. орк., 1972; Л.— М., 1977).— Трио (1950). Квартеты: I (1964),
II — «Элегия» (1965). Квintет для дух. инстр. «Ostinato» (1962;
Таллин, 1964).— Для ф-п.: Соната (1949), 3 пьесы (для 2-х ф-п.,
1956), 10 пьес (1957; Таллин, 1958), 3 морские картинки (1961).—
Для скр. и ф-п.: «Баллада» (1955), Presto (1967), 8 пьес (1969; Тал-
лин, 1972), 6 эст. нар. мелодий (1975; Таллин, 1978). «Рынгусская
мелодия» (для ансамбля юных скрипачей, 1966).— 6 пьес для влч. и
ф-п. (1948).— 6 пьес для трубы и ф-п. (1960).— Canto doloroso ed
inventione для органа (1974).— Вок. произв.: цикл романсов (1963),
«Хайки» (для голоса и арфы, 1977).— 6 эст. нар. песен для жен.
хора (1974; Таллин, 1977) и др.

Симфония — 61—62.

Мяковский Николай Яковлевич (1881—1950) — 7, 8, 47, 52, 104, 207.

Насидзе Сулхан Иванович (род. в 1927), груз. сов. композитор — 203.

Нерис Саломея (наст. имя Бачинская-Бучене, 1904—1945), литов. по-
этеcса — 101.

Никитина Людмила Дмитриевна (род. 1939), сов. музыковед — 219, 222.

Окегем Флоханнес (Жан) де (ок. 1425—1495), франко-фламандский компози-
тор — 176.

Онеггер Артур (1892—1955), франц. композитор — 6, 22, 38, 52, 57.

Орджоникидзе Гиви Шноевич (род. в 1929), сов. музыковед, автор исслед. о С. Прокофьеве, Р. Штраусе, груз. композиторах, многочисл. критич. статей — 142, 144, 230.

Орлов Владимир Николаевич (род. в 1908), рус. сов. литературовед — 225, 226.

Паганини Никколо (1782—1840) — 153.

Палестрина (Джованни Пьерлуиджи да Палестрина, ок. 1525—1594) — 176.

Пастернак Борис Леонидович (1890—1960), рус. сов. писатель — 212.

Пендерекский Кишишtof (род. в 1933 г.), польск. композитор — 95.

Пиэже Жан (род. 1896), швейц. психолог — 178.

Пирумов Александр Иванович род. 6 февр. 1930 г. в Тбилиси. В 1956 г. окончил Московскую консерваторию по классу композиции Д. Б. Кабалевского — 202.

Основные сочинения: Оратория «Дни Октября» (сл. Ю. Лукина по Дж. Ряду, 1967). Реквием в память война-брата (сл. сов. поэтов, 1975).— Симфонии: I (1956), II (для струн. и ударных, 1963), III (1965), IV (1973), V (для струн. орк., 1978).— Концерт-вариации для ф-п. с орк. (1972; М., 1973).— Квартеты: I (1954), II (1955; М., 1958), III (1959; М., 1963), IV (1967; М., 1968).— Сонаты: для ф-п. (1973), для скр. и ф-п. (1977). Сонатины для ф-п.: I (1961; М., 1962), II (1966; М., 1969). Пьесы для ф-п., органа.— Хоры а саррелла: «Письмена» (хоровые поэмы на сл. Р. Гамзатова, 1965; М., 1967), «Четыре стихотворения» (сл. А. Пушкина, М. Лермонтова, Р. Гамзатова, В. Маяковского, 1971; М., 1973), «Сквозь тысяч лет» (сл. В. Маяковского, 1977).— «Эй, человек!» (цикл романсов для баритона и ф-п., сл. Р. Гамзатова, 1967; М., 1968). Поэма (для баритона с ф-п., сл. Р. Тагора, 1955) и др.— «Детский альбом» (24 пьесы для ф-п., 1968). Вариации на тему Бартока (для ф-п., 1968) и др. пьесы.— Музыка для кино, радио- и телестановок.

Симфония № 2 (для струн. и ударных) — 202—203.

Плакидис Петерис (род. 1947), лат. сов. композитор — 203.

Платон Афинский (428/или 427—348 /или 347/ до н. э.), древнегреч. философ — 209.

Платонов Андрей Платонович (1899—1951), рус. сов. писатель — 178.

Попов Гавриил Николаевич род. 30 авг. (12 сент.) 1904 г. в Новочеркасске, ум. 17 февр. 1972 г. в пос. Репино, Ленинградской обл. Учился в Донской консерватории (Ростов-на-Дону) у М. Л. Прессмана (композиция и ф-п.), закончил Ленинградскую консерваторию по классу ф-п. Л. В. Николаева и по классу композиции В. В. Щербачева. Засл. деят. иск-в РСФСР — 58, 59.

Основные сочинения: Увертюра-кантата «К победе» (для труппы, хора и орк., сл. С. Городецкого, 1944). Вок.-симф. поэма «Былина про Ленина» (сл. и напев сказителя Кошакова, 1950).— Симфонии: I (1928—1934), II — «Родина» (1943; М., 1947), III (для струн. орк., на исп. темы, 1946; М., 1978), IV — «Слава отчизне» (для солиста и хора а саррелла, 1949), V — Пасторальная (1956), VI — Праздничная (1969).— «Дивертисмент» в 10-ти миниатюрах (для симф. орк., 1938).— Концерт-поэма для скр. с орк. (1934—1937). Концерт для скр. с орк. (1970). Симф. ария памяти А. Н. Толстого (для влч. и струн. орк., 1945; М., 1972).— Септет для фл., кл., фаг., трубы, скр., влч. и к-баса (Камерная симфония, 1926—1927; М., 1928). Квартет-симфония (1951).— Для ф-п.: Две сказки (1948), Три лирические поэмы (1954; М., 1957), Большая сюита (1927). «Песня» для скр. и ф-п. (1927). «Мелодия» для влч. и ф-п. (1941; Л., 1946) и др. пьесы.— Для голоса и ф-п.: «Листок из альбома» (сл. А. Пушкина, 1937) и «В альбом» (сл. Пушкина, 1938; оба романса — М., 1961), Две песни-романса на сл. М. Левашева (1948).— Хоры а саррелла: Поэма (для смеш. хора, 1948), «Народам — мир» (поэма для

смеш. хора, 1950; М., 1952), «Цимлянское море» (поэма для смеш. хора, 1951; М., 1952), «На берегу пустынных волн» (поэма для смеш. хора, 1951; М., 1969), «Береза и сосна» (для смеш. хора, 1961), «Орляная семья» (лирическое концертно, 1962). — «Край наш родной» (сюита для хора мальчиков, дет. или жен. хора, 1948; М., 1951). «Все, чем жизнь желанна и красива» (1948; М., 1952). «Наше счастье» (для смеш. хора на нар. тему, 1951). 5 терских казачьих хоров (для смеш. хора, 1961; М., 1962). «Дни весенние» (для жен. хора, 1963). Концертный цикл из 5-ти хоров «Сказка о царе Салтане» (1966). Др. песни для хоров разл. составов, с сопр. и без него. — Музыка для радиопостановок и драм. спектаклей. Музыка для кино (В. т. ч. «Чапаев», «Танкер „Дербент“», «Испания», «Первая конная», «Фронт», «Великий перелом» и др.).

Симфония № 6 — 58—59.

Прокофьев Сергей Сергеевич (1891—1953) — 6, 7, 8, 10, 37, 38, 52, 59, 104, 175, 181, 185, 190, 202, 207, 238, 254.

Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837) — 208.

Пярт Арво род. 11 сент. 1935 г. в Пайде ЭССР. В 1962 г. окончил Таллинскую консерваторию по классу композиции Х. Эллера — 87—90, 93, 96, 100, 108, 109, 111, 119, 129, 130, 138, 141.

Основные сочинения: Оратория «Поступь мира» (для 2-х чтецов, смеш. хора и орк., сл. Э. Ветемаа, 1961). — Кантата «Наш сад» (для дет. хора и орк., сл. Е. Рауд, 1959; Таллин, 1966; М., 1959). Фантазия *Sgredo* (для ф-п., смеш. хора и орк., 1968). Кантата-симфония «Песнь к возлюбленной» (для меццо-сопрано, баритона, смеш. хора и орк., сл. Ш. Руставели, 1973). — Симфонии: I — «Полифоническая» (1964; М., 1967), II (1966; Л., 1971), III (1971; Лейпциг, 1978). — Другие произв. для орк.: «Некролог» (1961), *Perpetuum mobile* (1963; Вена, 1968), Коллаж на тему В—А—С—Н (1964; Л., 1969), *Cantus* памяти Б. Бриттена (для струн. орк., 1977; Л., 1978). — Концерты: *Pro et contra* (для влч. и орк., 1966; Л., 1973), «*Tabula gasa*» (для 2-х скр., камерн. орк. и подготовл. ф-п., 1977). — Произв. для ансамблей разн. составов: Квинтетно (для дух. инстр., 1964; Лейпциг, 1977), «*Musica sillabica*» (для 12-ти инстр., 1964), «*Modus*» (для сопрано и инстр. ансамбля, 1976; Таллин, 1977), «*Pari intervallo*» (для квартета *ad libitum*, 1976), «*In spe*» (для 4-х голосов и 10-ти инстр., 1976; Таллин, 1977), «Если бы Бах разводил пчел...» (концертно для чембало, магнитофона и камерн. ансамбля, 1976), «*Test*» (для 4-х голосов и 6-ти инстр., 1977), *Cantate Domino canticum novum* (для сопрано, альты и 4-х инстр., 1977), «*Summa*» (для телора, баса и 4-х инстр., 1977), «*Fratres*» (для инстр. ансамбля, 1977), «*Arbos*» (для инстр. ансамбля, 1977), «*Mirror in mirror*» (для скр. и ф-п., 1977) и др. — Хоровые произв.: «*Solfeggio*» (для смеш. хора, 1964), «*Calix*» (для хора и 8-ми инстр., 1976), *Passio secundum Ioannem* (для солистов, хора и органа, 1977), *De profundis* (для муж. хора и органа, 1977). — Произв. для ф-п., органа. — Музыка для кино.

Симфония № 1 — 87—93.

Симфония № 2 — 93—96.

Симфония № 3 — 129—132.

Равель Морис (1875—1937) — 150.

Разин Степан Тимофеевич (ок. 1630—1671), предводитель восставших в Крестьянской войне 1670—1671 гг. — 225, 237.

Рахманинов Сергей Васильевич (1873—1943) — 88, 207, 246, 247, 254.

Рильке Райнер Мария (1875—1926), австр. поэт — 246.

Родари Джанни (род. в 1920), ит. писатель — 214, 217.

Россини Джозаккино Антонио (1792—1868) — 73, 74, 77.

Ряэкс Яан род. 15 окт. 1932 г. в Тарту. В 1957 г. окончил Таллинскую консерваторию по классу композиции Х. Эллера. Засл. деят. иск-в ЭССР, нар. арт. ЭССР, лауреат Гос. премии ЭССР.— 121, 123, 124, 126, 128, 147, 170, 189.

Основные сочинения: «Весенняя оратория» (1961). Маленькая оратория (сл. Э. Ветемаа, 1973).— Школьная кантата (сл. Э. Ветемаа, 1968; Л.— М., 1971).— Декламатория «Карл Маркс» (сл. Э. Ветемаа, 1962—1964).— Симфонии: I (1957), II (1958), III (1959; Л.— М., 1976), IV (1959), V (1966; Л., 1968), VI (1967), VII (1973; Л., 1976).— Симф. поэма «Ода первому космонавту» (1961). Праздничная поэма (1970).— Балетная музыка (1972). Дивертисмент (для камерн. орк., 1975).— Концерты: для камерн. орк. (1961; М., 1964), для ф-п. с орк. (1968), для ф-п. и камерн. орк. (1971; Л.— М., 1973), для скр. и камерн. орк. (1963; Л., 1969), для скр. с орк. № 1 (1974) № 2 (1977), для влч. и камерн. орк. (1966), для влч. с орк. (1971). Концертино для ф-п. и камерн. орк. (1958), 2 концертино для скр. с орк. (1957). Allegro для ф-п., влч. и орк. (1971).— Трио: I (1957), II (1962), III (1973), IV (1975; Таллин, 1976). Квартеты: I (1956), II (1958), III (1964), IV (1970), V (1974). Квинтеты: I (1957), II (1965), III (1970; Таллин, 1972). Секстет для ф-п. и дух. квинтета (1972). Нонет (1967). Партита для камерн. ансамбля (1957). Вариации на тему Г. Эйслера (для камерн. ансамбля, 1978).— Сонаты для ф-п.: I (1959), II (1959), III (1959), IV (1969), V (1975), VI (1976), VII (1978).— 24 прелюдии для ф-п. (1968). 24 прелюдии для ф-п. (1977). 24 багатели для ф-п. (1973; Таллин, 1975).— Музыка для кино.

Симфония № 5 — 121—124.

Симфония № 6 — 124—126.

Сабинина Марина Дмитриевна (род. в 1917), сов. музыковед, автор крупных исслед. о творчестве С. Прокофьева и Д. Шостаковича, критик — 230, 252. Салманов Вадим Николаевич род. 4 ноября 1912 г. в Петербурге, умер 27 февр. 1978 г. в Ленинграде. В 1941 г. окончил Ленинградскую консерваторию по классу композиции М. Ф. Гнесина. Нар. арт. РСФСР, лауреат Гос. премии им. М. И. Глинки — 40, 41, 43—47, 62, 147.

Основные сочинения: Балет «Человек» (либр. А. Лившица; 1964).— Оратория-поэма «Двенадцать» (для смеш. хора и симф. орк., сл. А. Блока, 1967; клавир — Л., 1958; парт.— Л., 1960).— Кантата «Скифы» (для хора и симф. орк., сл. Блока, 1973; Л., 1978). Вок.-симф. поэма «Зоя» (сл. М. Алигер, 1949). «Ода Ленину» (для баритона, смеш. хора и орк., сл. П. Неруды, 1969; клавир — 1970; парт.— Л., 1971).— Симфонии: I (1952; Л., 1959), II (1959; Л., 1962), III (1963; Л., 1966), IV (1976). Маленькая симфония (1941). Детская симфония (1962; М.— Л., 1965). Соната для струн. орк. и ф-п. (1961; Л., 1969).— «Поэтические картинки» (симф. сюита по мотивам «Книги без картинок» Г. Х. Андерсена, 1955; Л., 1958). Симф. картина «Лес» (1948). «Величальная» (для орк., 1971). Увертюра «Приветствие» (1976). Русское каприччио (1950). «Славянский хоровод» (1953; Л., 1954).— Концерты для скр. с орк.: I (1964; Л.— М., 1975), II (1974; Л., 1977). «Ночи большого города», сюита для скр. и камерн. орк. 1969; Л., 1974).— Трио: I (1946), II (1949; М., 1950).— Квартеты: I (1945; 2-я ред.— 1956; Л., 1971), II (1958; Л., 1964), III (1961; Л., 1968), IV (1963; М.— Л., 1965), V (1968; Л., 1973), VI (1971; Л., 1975).— Сонаты для скр. и ф-п.: I (1945; 2-я ред.— 1953), II (1962; Л., 1967). Соната для влч. и ф-п. (1963).— Баллада для скр. и ф-п. (1961; Л., 1963). Ария для влч. и ф-п. (1960); М., 1962). Монолог для влч. и камерн. орк. (1970). 2 пьесы для кл. и ф-п. (1947; М., 1947).— «Лебедушка» (концерт для смеш. хора, сл. народные, 1966; Л., 1968). «Добрый молодец» (концерт для муж. хора, тенора и баса, баяна, англ. рожка, сл. нар., 1972; Л., 1977). Кантата «К молодым»

(для хора с органом, сл. А. Твардовского, 1976). «Но бьется сердце» (6 поэм для смеш. хора, сл. Н. Хикмета, 1959; Л., 1960). 3 хора на сл. Я. Купалы (1960; Л., 1961). «Восьмистишия» (6 хоров для смеш. хора и солистов, сл. Р. Гамзатова, 1962; М., 1966). 3 хора на сл. С. Есенина (1964; М., 1966). «Русь» (7 дет. /или жен./ хоров, сл. А. Майкова, И. Бунина, И. Никитина, 1968; М., 1970). 3 хора на сл. Ф. Тютчева (1971; Л., 1973). «Вечерние часы» (памяти Д. Шостаковича, 3 муж. хора на сл. Э. Верхарна, 1975). — «Светлые минуты» (сл. А. Фета, 1946). Былые песни (для сопр. и ф-п., сл. Я. Купалы, 1947; Л.—М., 1971). 4 романса на сл. Есенина (для высокого голоса и ф-п., 1955; Л., 1958). «Витязь» (сл. П. Катенина, 1957). «Испания — в сердце» (10 романсов на сл. Г. Лорки, П. Неруды, 1960; Л.—М., 1963). «Очищение» (5 романсов на сл. Т. Ружевица, 1966; Л., 1969). «Песни об одиночестве» (сл. Ф. Г. Лорки, 1967; Л., 1969). 3 рус. песни (для меццо-сопрано и камерн. орк., 1970). 7 романсов на сл. Ф. Тютчева (1970). «Из Шелли...» (1975). «В минуты музыки» (сл. Н. Рубцова, 1977).

Симфония № 2 — 40—43.

Симфония № 3 — 44—47.

Самозванец — см. Лжедмитрий I.

Свиридов Георгий Васильевич (род. в 1915) — 236.

Скрябин Александр Николаевич (1871/1872—1915) — 10, 102, 204, 207.

Слонимский Сергей Михайлович (род. в 1932), сов. композитор — 59.

Стравинский Игорь Федорович (1882—1971) — 6, 10, 11, 72, 122, 142, 154, 174, 175, 191.

Таджиев Мирсадык род. 25 марта 1944 г. в с. Юнус-Абад УзССР. В 1970 г. окончил Ташкентскую консерваторию по классу композиции Ф. М. Янов-Яновского. Лауреат премий ВЛКСМ и Ленинского комсомола УзССР — 53, 54, 57.

Основные сочинения: Вок.-симф. поэма «Любовь поэта» (1968). — Вок.-хореогр. сюита «Мы из Узбекистана» (1974). — Симфонии: I (1969), II — «Ойгуль и Бахтиёр» (1970), III (1972), IV (1975), V (1976), VI (1977). — Симф. поэма «О поле» (1975). Адажио для струн. (1972). — Концерт для ф-п. с орк. (1968). — Увертюра для орк. нар. INSTR. (1978).

Симфония № 3 — 53—55.

Тамберг Эйно (род. в 1930), эст. сов. композитор — 238.

Танеев Сергей Иванович (1856—1915) — 36.

Тараканов Михаил Евгеньевич (род. в 1928), сов. музыковед, автор крупных монографий о творчестве С. Прокофьева, А. Берга, многочисл. теоретич. и критич. статей — 84—87.

Твардовский Александр Трифонович (1910—1971), сов. поэт — 81, 85.

Тигранов Георгий Григорьевич (род. в 1908), сов. музыковед, исследователь Верди, арм. муз. культуры — 182.

Тищенко Борис Иванович род. 23 марта 1939 г. в Ленинграде. В 1962 г. окончил Ленинградскую консерваторию по классу композиции О. А. Евлахова (аспирантуру — у Д. Д. Шостаковича), в 1963 г. — по классу фортепиано А. Д. Логовинского — 107—112, 115, 117, 119, 126, 171, 224, 225, 227—229.

Основные сочинения: Опера «Краденое солнце» (либр. М. Бялика, З. Корогодского и Б. Тищенко, 1968). Оперетта «Тараканье» (1968). — Балеты: «Двенадцать» (либр. Л. Якобсона, 1963; Л.—М., 1973; 2-я ред.—1977), «Муха-Цокотуха» (1968), «Ярославна» («Затмение», либр. О. Виноградова, 1974; М., 1977). Хореогр. миниатюры: «Дананды» (1970) и «Октавы» (1970). — Кантата «Ленин жил» (для смеш. хора и орк., сл. В. Маяковского, 1959). «Суздаль» (наигрыши и песни, сюита для сопрано, тенора, камерн. орк., сл. на-

родные, 1964). «Requiem» (сл. А. Ахматовой, 1966). «Стужа» (ария для меццо-сопрано и орк., сл. В. Тендрякова, 1974).— Симфонии: I (1961; Л.— М., 1971), II — «Марина» (для смеш. хора и орк., сл. М. Цветаевой, 1964), III (для камерн. орк., 1966; Л., 1970), IV (для 2-х симф. орк., 1974), V (1976), Sinfonia Robusta (1970); Л.— М., 1973). «Палех» (пьеса для камерн. орк., 1965).— Концерты: для ф-п. с орк. (1962; клavier — М.— Л., 1964; парт.— Л., 1976); для скр. с орк. (1-я ред.— 1958; Л., 1969; 2-я ред.— 1964); для влч.: № 1 (в сопр. 17-ти дух., ударных и фисгармонии, 1963; Л., 1968; орк. ред. Д. Шостаковича — 1969), № 2 (в сопр. 48-ми влч., 12-ти к-басов и ударных, 1969; 2-я ред.— для полного струн. состава и ударных — 1978); для фл., ф-п. и струн. орк. (1972; Л., 1975); для арфы с орк. 1977).— Квартеты: I (1957), II (1959), III (1959).— Сонаты для ф-п.: I (1957), II (1960; М.— Л., 1966), III (1965; Л.— М., 1974), IV (1972; Л., 1974; Прага, 1974), V (1973; Л., 1978), VI (1975). Сонаты для скр. соло: I (1957), II (1975). Соната для влч. соло (1960; М., 1970).— Пьесы для ф-п., органа и ансамблей смеш. типа.— Вок. циклы: «Белый аист» (сл. О. Шестинского, 1958), «Грустные песни» сл. П. Шелли, Ш. Петефи, М. Д. Андая, М. Лермонтова и др. поэтов, 1962).— Песни на ст. М. Цветаевой (1970), О. Дриза (1974) и др.— Хоры без сопр.— Музыка для драм. театра (в т. ч. «Жаворонок», «Тот, кто получает пощечины», «Совет да любовь», «Иванов» и др.) и кино («Суздаль», «Палех», «Гибель Пушкина», «Белое море», «Дети как дети» и др.).

Симфония № 2 — 224—229.

Симфония № 3 — 107—117.

Тувим Юлиан (1894—1953), польск. поэт — 221, 222, 223.

Успенский Владислав Александрович (род. в 1937), сов. композитор — 203.

Уствольская Галина Ивановна род. 17 июня 1919 г. в Петрограде. В 1947 г. окончила Ленинградскую консерваторию по классу композиции Д. Д. Шостаковича — 9, 213—217.

Основные сочинения: Симфонии: I (для симф. орк. и 2-х солистов-мальчиков, сл. Дж. Родари, 1955; Л.— М., 1972), II (1967). Симфонietta (1950).— Сюиты: Пионерская (1950; Л., 1960), Детская 1952; Л., 1958), Спортивная (1958; Л., 1962).— Симф. поэмы: «Огни в степи» (1958; Л., 1961), «Подвиг героя» (1959; М.— Л., 1965).— Концерт для ф-п. с орк. (1946; Л., 1967.— «Сон Степана Разина» (былина для баса и орк., 1949; парт.— Л., 1963). «Хвалебная песнь» (для хора мальчиков, ф-п., 4-х труб и ударных, сл. С. Давыдова, 1961; Л.— М., 1974).— Большой дуэт для влч. и ф-п. (1959; Л., 1973). Дуэт для скр. и ф-п. (1964; Л.— М., 1977). Композиция для фл.-пикколо, трубы и ф-п. (1971; Л., 1976). Композиция для 8-ми к-басов, ударника и ф-п. (1973). Композиция для 4-х фл., 4-х фаготов и ф-п. (1975; Л., 1978).— Трио для скр., кл. и ф-п. (1949; Л., 1970). Октет для 2-х гобоев, 4-х скр., литавр и ф-п. (1950; Л., 1972).— Сонаты для ф-п.: I (1947; Л.— М., 1973), II (1949; Л., 1969), III (1952; Л., 1974). Соната для скр. и ф-п. (1952; М.— Л., 1966). Сонатина для ф-п. (1957, Л.— М., 1971).— 12 прелюдий для ф-п. (1953; Л., 1968).— Музыка для кино.

Симфония № 1 — 213—215.

Уэббер Эндрю Ллойд (род. в 1948 г.), амер. композитор — 147.

Фалик Юрий Александрович род. 30 июля 1936 г. в Одессе. В 1960 г. окончил Ленинградскую консерваторию по классу виолончели А. Я. Штримера и в 1964 г. по классу композиции Б. А. Арапова. Лауреат Международного конкурса виолончелистов в Хельсинки — 186, 203.

Основные сочинения: Балет-мистерия «Тиль Уленшпигель» (либр. Г. Алексидзе, 1967). Хореогр. трагедия «Орестея» (либр.

Г. Алексидзе, 1968; Л.—М., 1976).—Кантата «Торжественная песнь» (для солиста, хора и орк., сл. М. Алигер и С. Васильева, 1968).—Симфония для струн. орк. и ударных (1963; Л., 1969). Легкая симфония (1971; Л., 1975). Музыка для струн. инстр. (1968; Л.—М., 1973). Элегическая музыка памяти И. Ф. Стравинского (для камерн. орк., 1975; Л., 1978).—Концерты: для орк. (по мотивам легенд о Тиле Уленшпигеле, 1967; Л., 1971), Симф. этюды (2-й концерт для орк., 1977), для скр. с орк. (1971; Л.—М., 1974). Концертино (для гобоя и камерн. орк., 1961). «Скоморохи» (концерт для дух. и ударных инстр., 1966; Л.—М., 1972).—Трио (для гобоя, влч. и ф-п., 1959). Квартеты: I (1955), II (1965), III (1975; Л., 1977), IV (1976), V (1978). Квинтет для дух. инстр. (1964). Английский дивертисмент (для фл., кл. и фаг., 1978).—Для ф-п.: «Надины сказки» (цикл для юношества, 1969; Л., 1973), «Детский альбом» (1974; Л., 1977), Экзерсис с чакона (1973; Л.—М., 1975).—Пьесы для ф-п., скр., валт., органа и др. инстр.—Для хора без сопр.: «Триптих» (сл. В. Солюхина, 1969; Л., 1976), «Осенние песни» (сл. Д. Кедрин, К. Бальмонта и др., 1970; Л., 1976; Будапешт, 1978), 2 сольфеджио (прелюдия и fuga, 1973; Л., 1976), «Cant-vival» (для муж. хора, сл. А. Сумарокова, 1974), «Незнакомка» (сл. А. Блока, 1974; Л., 1976), «Лира» (хор. поэма, сл. Э. Межелайтиса, 1974), «Зимние песни» (цикл для смеш. хора на сл. Б. Пастернака и Н. Заболоцкого, 1975), «Эстонские акварели» (сюита для жен. хора, сл. Д. Вааранди и Ю. Кийва, 1976).—Для голоса с ф-п.: «Песни мира» (вок. цикл. для муж. голоса и ф-п., сл. совр. заруб. поэтов, 1961), «Полусказки» (цикл вок. миниатюр для муж. голоса и ф-п., сл. Ф. Кривина, 1965), «Печальная мать» (колыбельные для жен. голоса и ф-п., сл. Г. Мистраль, 1972), Три стихотворения А. Ахматовой (для жен. голоса и ф-п., 1972), Три песни на сл. А. Жигулина (для жен. голоса и ф-п., 1974).

Симфония для струн. орк. и ударных — 186—187.

Феоги́д из Мегары (VI век до н. э.), древнегреч. поэт — 209.

Фоглер Георг Йозеф (1749—1814), нем. композитор и теоретик музыки — 18.

Франк Сезар (1822—1890) — 22, 23, 57.

Фрид Григорий Самуилович род. 22 сент. 1915 г. в Петрограде. В 1939 г. окончил Московскую консерваторию. Композицией занимался у В. Я. Шебалина и Г. И. Литинского — 187.

Основные сочинения: Монооперы: «Дневник Анны Франк» (либр. Г. Фрида, 1969; М., 1975), «Письма Ван-Гога» (либр. Г. Фрида, 1975).—Кантаты: «Прогулка по Москве» (сл. О. Высоцкой, 1954), «Земля моя» (сл. сов. поэтов, 1961).—Симфонии: I (1939), II (1955), III (1964; М., 1971).—Сюиты: «Северное сказание» (1946), «Веселая сюита» (1953).—Симф. поэма «На берегах Ченцы» (1958; М., 1963). Симф. картины: «Календарь природы» (с эпиграфами М. Пришвина, 1947), «Заре навстречу» (1961), 2 картины на темы песен Зап. Украины (1957; М., 1966). Увертюры: I (1938), II — «Праздничная» (1957; М., 1960), III (1962; М., 1973), IV (1967; М., 1977).—Концерты: для альта и камерн. орк. (1967; М., 1972), для тромб. с орк. (1967; М., 1972), для орк. (1968), для скр. с орк. (1968). Концертная фантазия для скр. с орк. (1955; М., 1956). Дивертисмент для скр. с орк. (1965; М., 1967).—Квартеты: I (1936), II (1947), III (1954), IV (1957; М., 1961), V (1977).—Сонаты: для ф-п.—I (1972), II (1973; М., 1975); для скр. и ф-п.: I (1951; М., 1954), II (1964; М., 1971), III (1967; М., 1974); для влч. и ф-п.—I (1953), II (1961; М., 1976); для альта и ф-п. (1971; М., 1975); для кл. и ф-п.—I (1965; М., 1971), II (1972; М., 1975); для гобоя и ф-п. (1971).—Свыше 100 пьес для ф-п., скр., трубы и др. инстр.—Вок. циклы: «Сонеты Шекспира» (1959; М., 1964), «Из лирической тетради» (сл. и пер. С. Маршака, 1960; М., 1971), «Тюремный дневник» (сл. Хо Ши Мина, 1963; М., 1967), «Ф. Г. Лорка. Поэзия» (1973).—Песни и романсы. Песни для детей.—Хоры a cappella.—

Хачатурян Арам Ильич (1903—1978) — 7.

Хентова Софья Михайловна (род. в 1922), сов. музыковед, автор ряда книг и брошюр о пианистах, о Д. Шостаковиче, критик — 251.

Хиндемит Пауль (1895—1963) — 6, 52, 174, 203.

Холопов Юрий Николаевич (род. в 1932), сов. музыковед, автор ряда крупных работ по теории гармонии и многочисл. исслед. по другим теоретич. проблемам — 264.

Хренников Тихон Николаевич (род. в 1913) — 7.

Цветаева Марина Ивановна (1892—1941), рус. поэтесса — 224, 225, 226, 227.

Цуккерман Виктор Абрамович (род. в 1903), музыковед, один из основоположников сов. теоретич. музыкознания — 263, 266.

Чайковский Борис Александрович род. 10 сент. 1925 г. в Москве. В 1949 г. окончил Московскую консерваторию по классу композиции Н. Я. Мясковского, В. Я. Шебалина и Д. Д. Шостаковича, по классу фортепиано Л. Н. Оборина. Засл. деят. иск-в РСФСР, лауреат Гос. премии СССР — 63, 6, 67, 82, 127, 128, 198—201.

Основные сочинения: Кантата «Знаки Зодиака» (для сопрано, клавирина и струн., сл. Ф. Тютчева, А. Блока, М. Цветаевой, Н. Заболоцкого, 1974).— Симфонии: I (1947), II (1967; М., 1970). Камерная симфония (1967; М., 1971). Симфонietta (для струн. орк., 1953; М., 1956).— Славянская рапсодия (1951). Каприччио на английские темы (1954). Увертюра (1957). Увертюра «Трубы победы» (1976). 6 этюдов для орк. (1976).— Концерты: для ф-п. с орк. (1971; М., 1973), для скр. с орк. (1969; М., 1978), для вл. с орк. (1964; М., 1967), для кл. и камерн. орк. (1957; М., 1966).— Трио: для скр., влч. и ф-п. (1953; М., 1962), для скр., альты и влч. (1955). Квартеты: I (1954), II (1962; М., 1968), III (1967; М., 1971), IV (1972), V (1974; М., 1976), VI (1976). Фортепианный квинтет (1963; М., 1966).— Сонаты: для ф-п.— I (1944), II (1952); для двух ф-п. (1973; М., 1976); для скр. и ф-п. (1959; М., 1963); для влч. и ф-п. (1957; М., 1972).— Сюита для влч. соло (1946). Партита для влч. и камерн. ансамбля (1966; М., 1973).— Вок. цикл. «Лирика Пушкина» для сопрано и ф-п. (1972).— Музыка для радиопостановок и кино (в т. ч. «Обыкновенный человек», «Сережа», «Женитьба Бальзаминова», «Айболит-66», «Гори, гори, моя звезда» и др.).

Симфония № 2 — 63—68.

Камерная симфония — 198—200.

Чайковский Петр Ильич (1840—1893) — 36, 37, 62, 73, 82, 161, 162, 169, 231.

Чаргейшвили Нектарис Нектариосович (1937—1971), сов. композитор — 82.

Черный Саша (наст. имя Александр Михайлович Гликберг, 1880—1932), рус. поэт — 237.

Чигарева Евгения Ивановна (род. в 1939), сов. музыковед, автор работ о Моцарте, Бартоке и др. — 206, 207, 209.

Чюрлёнис Микалоюс Константинас (1875—1911), литов. композитор и художник — 100, 101, 102, 103, 105.

Шейбе Иоганн Адольф (1708—1776), нем. теоретик музыки и композитор — 19.

Шекспир Вильям (1564—1616) — 208, 212.

Шёнберг Арнольд (1874—1951) — 6, 10, 178, 207.

Шнапер Борис Израйлевич род. 17 янв. 1936 г. в Москве. В 1960 г. окончил Институт им. Гнесиных по классу композиции Н. И. Пейко — 193.

Основные сочинения: Муз.-лит. композиция «Я придумал утро» (сл. Э. Мошковской, 1973).— Симфонии: I (1959—1960), II (для струн. орк. и ф-п., 1965; М., 1967), III (1967; М., 1976). Симфонietta на чечено-ингушские темы (1962).— Симф. сюиты: «В школе» (1959; М., 1964), сюита для орк. (1963), сюита для м. симф. орк. (1978).— Поэма «Легенда об Асланбеке Шерипове» (1961). «Прерванное Адажио» (для струн. орк., 1972; М., 1974). Семь прелюдий для камерн. орк., 1964; М., 1967).— Сонаты: для скр. и ф-п. (1964; М., 1966), для альты и ф-п. (1957).— Пьесы для ф-п.: Вариации на 2 удмуртские темы (1958), 7 прелюдий (1963; М., 1969), цикл «Образы и настроения» (1968; М., 1972), пьесы педагогич. репертуара.— Сюита для скр. и влч. (1955). Поэма для влч. и ф-п. (1956).— Вок. циклы: «Картины прошлого» (на сл. арм. поэтов, 1958; М., 1970), «Сквозь войну» (сл. С. Орлова и Д. Кедрина, 1963; М., 1964); «Поэзия» (сл. рус., сов., заруб. поэтов, 1965; М., 1968), «Лирические миниатюры» (сл. рус. и заруб. поэтов, 1960; М., 1966), «Песни для взрослых» (сл. Э. Мошковской, 1970; М., 1973), «Осенняя элегия» (сл. А. Блока, 1971; М., 1973), Четыре баллады на сл. В. Семернина (1976), «Счастливый остров» (сл. Э. Мошковской, 1977), Песни на сл. И. Уткина, С. Орлова и др.— Хоры: цикл «Песни моей родины» (для жен. хора без сопр., сл. В. Семернина, 1975; М., 1976), отд. хоры на сл. В. Семернина.— Музыка для драм. театра и мультфильмов.

Симфония № 2 — 193—196.

Шнитке Альфред Гарриевич род. 24 нояб. 1934 г. в Энгельсе. В 1958 г. окончил Московскую консерваторию по классу композиции Е. К. Голубева — 95, 152, 155, 157, 158, 160—166.

Основные сочинения: Балет «Лабиринты» (либр. В. Васильева, 1971). Сценическая композиция «Der gelbe Klang» (по В. Кандинскому, для 9-ти инстр., пантомимы, 1974).— Оратория «Нагасаки» (сл. А. Сафронова и др., 1958). Кантата «Песни войны и мира» (сл. А. Леонтьева и А. Покровского, 1959). Реквием (для хора, солистов и ансамбля, 1975; Лейпциг, 1977).— Симфония (1972).— «Pianissimo» для б. орк. (1968; Вена, 1970). «In memoriam» для б. симф. орк. (переработка Фортепианного квинтета, 1978).— Концерты: для скр. с орк.— I (1957; клавиш. М.— 1966; парт.— М., 1968), II (с камерн. орк., 1966; М., 1970), III (с камерн. орк., 1978). Двойной концерт для гобоя, арфы и струн. (1971). Concerto grosso для 2-х скр., клавишина и струн. 1977).— «Диалоги» для влч. и инстр. ансамбля (1963; М., 1977; Вена, 1974). Серенада для 5-ти музыкантов (1968; Вена, 1974).— Квартет (1966; Вена, 1973). Фортепианный квинтет (1976; Лейпциг, 1976).— Сонаты для скр. и ф-п.: I (1963; М., 1969; Лейпциг, 1972), II — Quasi una sonata (1968; Вена, 1974; М., 1976). Соната для влч. и ф-п. (1978).— Сюита в старинном стиле для скр. и ф-п. (1971; М., 1977). Гимны: I (для влч., арфы и литавр., 1974; Гамбург, 1977), II (для влч. и к-баса, 1974; Гамбург, 1977), III (для влч., ф-п., клавишина и литавр./или колоколов/, 1976; Гамбург, 1977). Канон памяти И. Ф. Стравинского (для струн. квартета, 1971; Лондон, 1971; 2-я ред.— 1976). Прелюдия памяти Д. Д. Шостаковича (для 2-х скр. или скр. и магнитофонной записи, 1975; М., 1976). Cantus perpetuus для клавишного и ударных инструментов (1975). Moz-Art (для 2-х скр., 1975). Moz-Art a la Haydn (для 2-х скр. и 11-ти струн., 1977).— Для ф-п.: Прелюдия и fuga (1963), Импровизация и fuga (1965; М., 1974), Вариации на один аккорд (1966; М., 1968; Кельн, 1968), Посвящение И. Стравинскому, С. Прокофьеву, Д. Шостаковичу (в 6 рук., 1978).— «Три стихотворения Марины Цветаевой» (для меццо-сопрано и ф-п., 1965).— «Голоса природы» (для жен. хора и вибратона, 1973; Вильнюс, 1973; Нью-Йорк, 1977). Sopnengesang (для хора и инстр. ансамбля, 1976). Minnesang (для б. смеш. хора и солистов, 1977).— Музыка для драм. театра, телеви-

дения и кино (в т. ч. «Сказ о том, как царь Петр арапа женил», «Отец Сергей» и др.).

Симфония — 157—170.

Шопен Фридерик (1810—1849) — 153, 161.

Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906—1975) — 6, 7, 8, 9, 24, 37, 38, 40, 52, 54, 59, 63, 64, 68—80 (Симфония № 15), 82, 83, 87, 128, 145, 161, 175, 185, 190, 204, 207, 218, 229, 230—238 (Симфонии № 13 и № 14), 238—244 (Симфония № 13), 244—261 (Симфония № 14).

Штраус Йоганн /сын/ (1825—1899) — 161, 169.

Шуберт Франц (1797—1828) — 37.

Шуман Роберт (1810—1856) — 67, 153, 247.

Щедрин Родион Константинович род. 16 дек. 1932 г. в Москве. В 1955 г. окончил Московскую консерваторию по классу композиции Ю. А. Шапорина, по классу ф-п. Я. В. Флиера. Засл. деят. иск-в РСФСР, нар. арт. РСФСР, лауреат Гос. премии СССР — 81—84, 86, 87, 158.

Основные сочинения: Оперы: «Не только любовь» (либр. В. Катаняна, 1961; М., 1965, 1976), «Мертвые души» (либр. Р. Щедрина, 1976).— Балеты: «Конек Горбунок» (либр. В. Вайнонена и М. Маляревского, 1955; М., 1963), «Анна Каренина» (либр. Б. Львова-Анохина, 1971; М., 1974), «Кармен-сюита» (либр. А. Алонсо, 1967; М., 1969), «Чайка» (1978).— Оратория «Ленин в сердце народном» (для лирико-колорат. сопрано, контральто, баса, смеш. хора и орк., сл. нар., 1969; М., 1972). Поэтория (концерт для хора в сопр., жен. голоса, смеш. хора и орк., сл. А. Вознесенского, 1968; М., 1975). «Бюрократиада» (курортная кантата для солистов, хора и м. симф. орк., 1963; М., 1967).—Симфонии: I (1958; М., 1973), II (1965; М., 1969).—«Симф. фанфары» (1967; М., 1970). «Анна Каренина», романтическая музыка (1972; М., 1974).—Концерты для орк.: I—«Озорные частушки» (1963; М., 1971), II—«Звоны» (1968; М., 1970). Концерты для ф-п. с орк.: I (1954; М., 1975), II (1966; клавир — М., 1969; парт.— М., 1970), III (1973; М., 1975).—Камерн. поэта (для 20-ти скр., арфы, аккордеона и 2-х к-басов, 1961; М., 1976).—Для ф-п.: Соната (1962; М., 1975), Прелюдии и фуги (1-я тетр.—1964, 2-я тетр.—1970; М., 1971), Полифоническая тетрадь (1972; М., 1974).—Для голоса с ф-п.: «Сольфеджин» (1965; М., 1967), «Плачи» (сл. нар., 1965; М., 1968).—Хоры.—Музыка для драм. театра и кино.

Симфония № 2—81—87.

Эткинд Марк Григорьевич (род. в 1925), сов. искусствовед — 100.

Юзелюнас Юлюс род. 20 февр. 1916 г. в дер. Чяполе (ныне ЛатвССР). В 1948 г. окончил Каунасскую консерваторию по классу композиции Ю. Грудиса. Доктор искусствоведения, нар. арт. ЛитССР — 53, 55—57, 134.

Основные сочинения: Оперы: «Повстанцы» (либр. В. Миколайтиса-Путинаса и А. Лионите, 1957), «Игра» (либр. Ю. Юзелюнаса, 1968).—Балет «На берегу моря» (либр. В. Гривикаса, 1953; М., 1959).—Вок.-симф. поэма «Колыбельная пеплу» (для меццо-сопрано, смеш. хора и орк., сл. Ю. Марцинкявичюса, 1963; Вильнюс, 1964).—Симфонии: I (1948), II (1949; М., 1959), III—«Лирика чело-века» (для орк., смеш. хора и баритона, сл. Э. Межелайтиса, 1965; Л., 1976), IV (1974).—Симф. сюита «Африканские эскизы» (1961; Л., 1962).—«Героическая поэма» для симф. орк. (1949). Пасскалья, поэма для симф. орк. (1962; М.—Л., 1966).—Концерты: для тенора и симф. орк. (1955), для органа, скр. и струн. орк. (1963; Л., 1967). Concerto grosso для струн. орк., дух. квинтета и ф-п. (1966; Л., 1968). Поэма-

концерт (для струн. орк., 1961; М.—Л., 1964). Концерт для органа соло (1969; Л., 1974).—Квартеты: I (1962; Вильнюс, 1965), II (1966; Вильнюс, 1970), III (1969; Вильнюс, 1972).—Сонаты: для скр. и ф-п. (1972; Л.—М., 1976), для гобоя и кл. (1971; Вильнюс, 1975), для валт. соло (1975), для голоса и органа — «Мелика» (1973; Вильнюс, 1977).

Симфония № 4 — 55—57.

Юозапайтис Юргис род. 29 июня 1942 г. в дер. Пикуолай (ЛитССР).

В 1968 г. окончил Вильнюсскую консерваторию по классу композиции Ю. Юзелюнаса. Лауреат Гос. премии ЛитССР — 100—105.

Основные сочинения: Опера «Морская птица» (либр. С. Гяды, 1976).—Симфонии: I — «Рех» (по М. К. Чюрлёнису, 1973; Л., 1977), II — «Юрате и Каститис» (для фл., гобоя, альты, влч., ф-п., ударных и магнитофонной записи, 1974), III — *Zodiacus* (1978).—Симф. поэмы: «Витражи» (1971), «Праздничная» (1975).—Концерты: Для органа, струн. и литавр (1970), для ударных (1971).—Квинтет для дух. инстр. (1970), квинтет для лит. нар. инстр. бирбине (1970). «*Dirtychum*» (сюита для дух. квинтета, 1977). Музыка для фл., ударных, ф-п., альты и влч. (1970; Вильнюс, 1974). Соната для скр. соло (1972; Вильнюс, 1975). Соната для канклес соло (1972). Соната-фантазия для органа (1973). «Афродита» (5 метаморфоз для гобоя соло, 1978).—Вок. циклы: «Восходи, солнышко» (для смеш. хора, сл. С. Жлибинаса, 1974), «Божьим древом расцвету» (для сопрано и ф-п., сл. С. Нерис, 1974; Вильнюс, 1976).—Хоровые и сольные песни.

Симфония № 1 («Рех») — 100—105.

Юрсалу Хейно (род. 1930), эст. сов. композитор — 147.

Янов-Яновская Наталья Соломоновна (род. в 1934), сов. музыковед, автор работ по совр. узб. симфонизму — 53—55.

СОДЕРЖАНИЕ

5	Предисловие	
14	Введение. К ТЕОРИИ СИМФОНИИ	
40	Очерк первый. ОБНОВЛЕНИЕ В РАМКАХ КАНОНА	
81	Очерк второй. В ПОИСКАХ АЛЬТЕРНАТИВЫ КАНОНУ	✎
173	Очерк третий. КАМЕРНЫЙ ВАРИАНТ СИМФОНИИ	
204	Очерк <u>четвертый</u> СИМФОНИЯ, СЛОВО И ВОКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ	
262	Заключение	
268	Именной указатель	

Марк Генрихович Арановский

СИМФОНИЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ

Исследовательские очерки

Редактор *И. В. Белецкий*

Художник *С. П. Дьяченко*

Художественный редактор *И. Н. Кошаровский*

Технический редактор *Л. Л. Мусатова*

Корректор *С. В. Петрова*

ИБ № 1550

Сдано в набор 25.07.78. Подписано к печати 28.12.78. М-15668.
Формат 60×90¹/₁₆. Бумага тип. № 2. Лит. гарн. Высокая печать.
Печ. л. 18. Уч.-изд. л. 19,63. Тираж 5500 экз. Заказ № 1683.
Цена 1 р. 60 к.

Ленинградское отделение Всесоюзного издательства «Советский композитор». 190000, Ленинград, ул. Герцена, 45.

Ленинградская типография № 4 Ленинградского производственного объединения «Техническая книга» Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Ленинград. Д-126, Социалистическая, 14.

ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строк	Напечатано	Следует читать
113	7 сверху	двузначной интонации	двузвучной интонации
123	19 сверху	многообразности	многообразности
271	14 сверху	Вивальди Антонио (1678—1711)	Вивальди Антонио (1678—1741)
281	13сверху	111 (1959)	111 (1959)
284	28—29 сверху	(либр. В. Васильева, 1971)	(либр. В. Васильева, 1971)
285	19 сверху	М. Маляревского	П. Маляревского