

V

вопросы
Музыкознания



Handwritten notes in blue ink: a signature and the number "В-74".

ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Выпуск I

Ташкент. Гос. муз.
им. Хамза
Инв. № 3934



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ФАН» УЗБЕКСКОЙ ССР
ТАШКЕНТ 1967

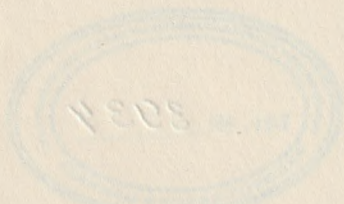
Сборник посвящен вопросам развития музыкальной культуры Узбекистана, в частности, развитию музыкальной науки в трудах ал-Фараби, Ибн Сины, ал-Бируни и др. Анализируются материалы связанные со структурой, обработкой и гармонизацией узбекской народной песни, а также оригинальные сочинения композиторов Узбекистана.

В книге также помещена статья Н. Ф. Орлова «Опера Моцарта «Волшебная флейта», в которой автор раскрывает историю создания произведения, особенности либретто и характерные черты его музыкального языка.

Работа предназначена для педагогов и студентов средних и высших музыкальных учебных заведений.

РЕДКОЛЛЕГИЯ:

*Н. Ф. ОРЛОВ (ответственный редактор), Я. Б. ПЕККЕР,
И. А. АКБАРОВ, А. Х. ДЖАББАРОВ, И. Н. КАРЕЛОВА*



ста
I
рак
тап
в н
тур
чес
тео
и с
нар
дав
лас
вре
рой
рий
рпр
кул
сид
и «
хот

С. М. ВЕСКЛЕР

РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
НА ТЕРРИТОРИИ УЗБЕКИСТАНА
ДО ВЕЛИКОЙ ОКТЯБРЬСКОЙ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Музыкально-историческая наука получила развитие в Узбекистане сравнительно недавно.

Началом глубокого марксистского изучения узбекской музыки, ее характерных особенностей, традиций, исторического прошлого следует считать период после Великой Октябрьской социалистической революции.

Изучение узбекской музыкальной культуры не могло развиваться в недрах буржуазной науки, которая ограничивала понятие мировой культуры кругом европейским.

История культуры узбеков, как и других народов Средней Азии, всячески умалялась и извращалась буржуазными историками, выдвинувшими теорию, согласно которой народы Средней Азии не имеют своей культуры и способны лишь к пассивному восприятию того, что создается другими народами.

Вся древняя история узбекского и других народов Средней Азии, создавших в прошлом своеобразные и высокие цивилизации, рассматривалась как второстепенная часть истории Персии, а для более позднего времени — истории «эллинистического мира».

Аналогичная судьба постигла и узбекскую музыку, изучением которой до Октябрьской революции по-настоящему никто не занимался.

Даже в настоящее время в ряде капитальных работ по всеобщей истории музыки, как, например, в работе Р. И. Грубера¹, совершенно игнорируется роль народов Средней Азии в создании мировой музыкальной культуры, хотя там имеются целые главы, посвященные арабской и персидской музыке.

Между тем большинство так называемых представителей «арабской» и «персидской» музыкальной культуры выходцы из Средней Азии.

Кто создал учение о музыке, о музыкальном ритме и связи его со стихотворной метрикой, о музыкальной акустике, как не Абу Наср ал-Фара-

¹ Р. И. Грубер. История музыкальной культуры, М.—Л., Музгиз, 1961.

би — замечательный философ, математик и музыкант X в., уроженец г. Фараба на берегу р. Сырь-Дарьи.

Блестящий ученый и музыкант Ибн Сина (Авиценна), хорезмский ученый и музыкант Фахриддин-ар-Рази, энциклопедист Востока хорезмиец ал-Бируни и многие другие получили впоследствии мировую славу.

Советскими историками и археологами за последние годы проделана гигантская работа по изучению прошлого народов среднеазиатских республик. На наших глазах восстанавливается величественная картина древних культур, до сих пор почти не известных, воскрешается славное прошлое народов Средней Азии. Культура их предстает перед нами, как очень древняя, передовая для своего времени, и самобытная.

В связи с декадой узбекского искусства и литературы в Москве «Правда» отмечала: «Народ Узбекистана принадлежал некогда к передовым народам мира. Он обладал богатой культурой... Он участвовал на равных правах в создании мировой культуры»².

Отсюда ясно, какие широкие перспективы разворачиваются перед музыковедческой наукой в Узбекистане вообще, музыкально-исторической в частности. Здесь и вопросы, связанные с изучением прошлого узбекской музыки, и вопросы, определяющие ее нынешнее состояние и пути дальнейшего развития.

Необходимо отметить, что в настоящее время наименее изучена история узбекской музыки. Если в Узбекистане имеется некоторое количество опубликованных работ, касающихся изучения узбекской народной музыки, народных музыкальных инструментов, творчества современных узбекских композиторов, то по истории музыки за последние годы не вышло из печати ни одного труда.

Опубликованные же в 30—40-е годы статьи, отражающие в той или иной мере историю узбекской музыкальной культуры, являются поверхностными и недостаточно обоснованными или содержат в себе ряд неверных положений.

В данной статье дается краткий обзор развития музыковедческой науки в Узбекистане, начиная со средневековья.

Расцвет деятельности ученых и музыкантов Средней Азии относится к периоду, когда на территории Средней Азии образовалось крупное централизованное государство с центром в г. Бухаре. Во главе его стояла местная династия Саманидов.

Среди ученых музыкантов выдающееся место занимает философ средневекового Востока ал-Фараби, получивший прозвание «второго Аристотеля». Ал-Фараби — один из крупнейших музыкантов своего времени, труды которого в области теории музыки явились основополагающими для его современников и последующих поколений музыкантов.

² «Правда», 26 мая 1937 г.

Ал-Фараби оставил нам обширный труд — «Великую книгу музыки». Будучи превосходным исполнителем, он особое внимание уделял изучению музыкальных инструментов, разрабатывая физические и физиологические основы музыки. Именно его труд лег в основу музыкально-теоретических сочинений Ибн Сины, придворного музыканта Тимура Абд-ал-Кадра, современника и друга Навои поэта Джами, узбекского музыканта XVII в. Дервиша-Али и др.

Одним из основных положений труда ал-Фараби является утверждение тесной связи музыки и текста. Он говорил, что музыкальный период соответствует стиху, фраза — полустипшью, мелодические члены фразы — частям полустипшья. Это теоретическое положение ал-Фараби выводил исходя из тождественности законов стихосложения с законами ритма и законов ритма с законами музыки. Иными словами, он видел тесную связь музыки с просодией стиха.

Ритм — это то начало, которое объединяет музыку с поэзией. Этим объясняется то обстоятельство, что современные ал-Фараби поэты не всегда сочиняли собственные мелодии для своих стихов. Они нередко пользовались для сочинения стиха определенным музыкальным ритмом известной мелодии, а если стихотворение нравилось слушателям, то музыканты сочиняли опять-таки на основе этого же ритма мелодию. Размеры стиха определялись не по количеству слогов, а скорее по числу ударов.

К стихотворным размерам ал-Фараби применяет термины, относящиеся к музыкальным ритмам, а вместе с терминами также и понятия, носителями которых они являются.

Таким образом, замечательный среднеазиатский музыкальный теоретик ал-Фараби ясно сознавал тесное родство между музыкой и поэзией. Он считал, что самый совершенный инструмент — это человеческий голос, ибо в нем воспроизведение звуков соединено со словами, выражающими смысл музыкальных построений³.

Взгляды эти были прогрессивными для своего времени, ибо показывали, какое значение слову придавал ученый, считающий, что музыка должна всегда выражать определенное содержание.

Ал-Фараби писал: «Итак, ввиду того, что приятные звуки сочетаются со словами, неотразимо притягивают слушателя, привлекают его и приковывают его внимание надолго, без скуки и утомления, человек сочетает их со словами и посредством их достигает своей цели, как рассказывают про поэта Алькаму, сына Абды; он отправился в Харису, к сыну Абу-Шамара, Гассанидскому царю, по своим надобностям и не успел склонить его, пока не сочинил свою поэму и пропел ему ее — тогда он добился своего»⁴.

³ Цитировано по трактату ол-Аналы (1342), перевод с перс. А. Семенова (рукопись), Ин-т искусствознания, Ташкент.

⁴ Д. Гинцбург. Основы арабского стихосложения, ЗВО, т. VII, СПб, 1892, стр. 145.

Таким образом, теория музыки и теория поэзии исходили из одних и тех же начал: и метр стиха, и ритм музыки, по мнению ал-Фараби, как и других теоретиков, состояли из периодов, которые завершались в одно определенное время. Эти периоды изображались графически в виде кругов, связанных друг с другом зависимостью долгих и кратких слогов в стихе, низких и высоких тонов в музыке.

Такая тесная связь между музыкальной и стихотворной ритмикой характерна и для дальнейшего развития как узбекского, так и таджикского музыкально-поэтического искусства.

Ритмическое построение ал-Фараби называется «асль». Это и есть те ритмические формулы, лежащие в основе узбекской народно-профессиональной музыки, которые мы в настоящее время называем «усуль»⁵.

Ал-Фараби называет семь популярных ритмических формул, Джами в XV в. называет 11 формул, Дервиш-Али в XVII в. дает уже 17 подобных формул, а в настоящее время количество этих ритмов значительно больше. Это показывает, как развивалась вместе с узбекским музыкальным творчеством его ритмическая сторона, отличающаяся в настоящее время необычайным богатством и разнообразием.

Особенно много внимания уделяет ал-Фараби изучению акустики, используя звукоряд лютни (уд) для вычисления интервалов гаммы. Эти сложнейшие теоретические изыскания, продолженные Ибн Синой и другими учеными, нам представляются довольно схоластическими и мало связанными с музыкальной практикой того времени. Достаточно, например, сказать, что интервал большой секунды делился на пять частей, которые якобы должны были помогать при расчетах для получения интервалов всех звукорядов. Этот интервал большой секунды содержал 231 цент, а части его содержали 43, 88, 134, 182 и 231 цент (считая от порожка).

Конечно, подобное деление интервалов в музыкальном исполнении невозможно, что доказано в настоящее время профессором Н. А. Гарбузовым, который указывает, что никакой слушатель не воспринимает слухом четвертитонные интервалы. Поэтому следует считать, что октава делится на 12 интервальных зон, ширина которых достигает 76 центов⁶.

У ал-Фараби же мы видим интервалы, содержащие менее 50 центов. Нельзя предположить возможность восприятия слушателем подобных интервалов, не говоря уже о том, что примитивные способы производства инструментов средневековья не допускали возможности математически точней расстановки ладов на грифе.

В своей работе о ладах узбекской музыки Ю. Кон убедительно доказывает, что факт существования в узбекской музыке так называемых «нейтральных интервалов» является не выражением ладовых особенностей узбекской музыки, а лишь особенностью исполнения, когда интер-

⁵ «усуль» — множ. число от «асль» (арабск.).

⁶ Н. А. Гарбузов. Зонная природа звуковысотного слуха, М., Музгиз, 1948.

валы ме
невозмо

Таки
теоретич
тельных
кальной
было ве
изучени
ление за

В тр
инструм
вивали
Ибн Си
ки, а та
дира (у
среди со
ему эпо
ал-Фара
по музы

Как
рая фор
народно
Узбе
писал,
маятай

В на
ляло о
шее сод
его, сов

В св
ной му
других.

Тар
лодия
создает
хранил
тарджи
вов, за
весь ди
Наво:

7 А.
Ташкен

валы менее полутона появляются в виде мелизмов на глассандо, так что невозможно даже установить величину этих интервалов.

Таким образом, система звукорядов ал-Фараби, как и последующих теоретиков музыки Средней Азии, исходила из ошибочных, чисто умозрительных рассуждений, недостаточно связанных непосредственно с музыкальной практикой. Тем не менее значение этих трудов для того времени было весьма значительным. Они явились плодом пытливого и глубокого изучения свойств музыкальных инструментов, звуков и содержали стремление заложить основы музыкальной акустики.

В труде ал-Фараби приводятся и некоторые сведения о музыкальных инструментах Средней Азии того времени. Последователи ал-Фараби развивали положения, содержащиеся в его работах. Это относится к трудам Ибн Сины, затрагивавшего в своих работах вопросы музыкальной акустики, а также знаменитого музыканта-теоретика эпохи Тимура Абд-ал-Кадира (умер в 1435 г.), который пользовался исключительным авторитетом среди современников, называвших его «шейхом музыковедов современной ему эпохи». Его музыкальные трактаты послужили (наряду с работами ал-Фараби и Сафи-ад-Дина) основой для создания знаменитого трактата по музыке поэта Джами.

Как для придворного музыканта характерно, что Абд-ал-Кадир, разбирая формы профессиональной придворной музыки, не касается вопросов народного музыкального искусства.

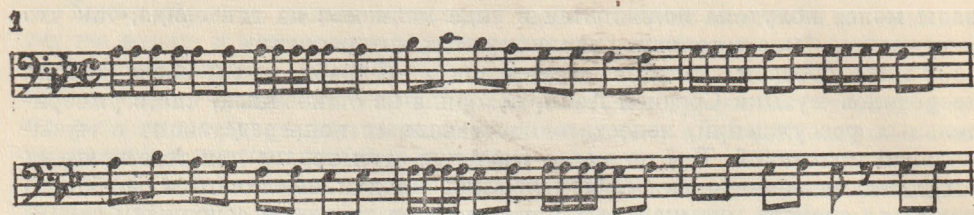
Узбекский музыкант XVIII в. Дервиш-Али в своем трактате о музыке писал, что Абд-ал-Кадир составил крупное музыкальное произведение маятайн, посвятив его Тимуру⁷.

В настоящее время, к сожалению, трудно сказать точно, что представляло собой это произведение. Известно только, что оно охватывало большое содержание: в нем говорилось не только о правителе, но и о времени его, современниках и о самом композиторе.

В своем труде Абд-ал-Кадир приводит названия форм инструментальной музыки того времени. Это — пишру, навахт, тарджи, аз-зерб и ряд других.

Тарджи, например, является инструментальной пьесой, в которой мелодия исполняется на одной струне, а другая периодически задевается, что создает своего рода примитивное многоголосье. Явление многоголосья сохранилось в узбекской музыке до настоящего времени. Подобно пешраву, тарджи представляет собой ряд секвенций (хона) из небольших мотивов, заключаемых припевом (бозгуй). Эти секвенции проводятся через весь диапазон танбура. Вот, например, тема секвенций тарджи из макама Наво:

⁷ А. А. Семенов. Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша-Али (XVIII в.), Ташкент, 1946, стр. 57.



Расцвет музыкальной науки во второй половине XV в. связан с именем великого узбекского поэта Алишера Навои. Он необычайно любил музыку, был большим знатоком ее и даже сам занимался сочинением музыкальных произведений. Бабур указывал, что Навои сочинял накши и пешравы. Навои считал, что поэзия и музыка тесно связаны между собой, что нельзя быть хорошим поэтом, не зная законов сочинения музыки.

Учителем и близким другом Навои был великий таджикский поэт Джами. Их дружба явилась ярким отражением культурных связей узбекского и таджикского народов. Недаром в цикле бухарских макамов так широко используются тексты обоих поэтов.

Джами составил музыкальный трактат, который является продолжением музыкально-теоретических трудов, написанных его предшественниками, как ал-Фараби и Абд-ал-Кадир. Так же, как и они, Джами дает интервальные взаимоотношения тонов, выводя их из соотношений частей струн, показывает способы образования основных звукорядов (тетрахорда и пентахорда) и метод образования из них ладов.

Конечно, все это мало было связано с самой музыкальной практикой, а скорее было выражением абстрактного теоретизирования. Так, Джами указывает, что в профессиональной музыке основной звукоряд делится на 17 ступеней, который можно получать на струне в различных октавах делением струны пифагорейским способом.

Комментируя перевод трактата Джами⁸, В. М. Беляев дает таблицу получения интервалов в нотной схеме, исчисляя их в центах:

2

0	1200	702	498	204	906	408	294	
90	792	588	1186	384	180	678	882	1176

⁸ А. Джами. Трактат о музыке, перев. с таджикского А. Н. Болдырева, Ташкент, 1961.

Джами говорит, что интервал октавы получается от деления струны пополам, квинты — $2/3$, кварты — $3/4$ и интервал большого целого тона на $8/9$. Остальные же интервалы получаются путем квинтовых и секундовых ходов. Если соединить это в последовательный звукоряд, то получится следующая 17-ступенная гамма:

3

0 90 90 24 90 90 24 90 90
90 180 204 294 384 403 498 588

90 24 90 90 24 90 90 90 24
678 702 792 882 906 996 1086 1176 1200

Как видим, основу звукоряда составляет диатоническая 7-ступенная гамма $c - d - e - f - g - a - b - c'$, иначе говоря, звукоряд, соответствующий миксолидийскому ладу, присущему и узбекской и таджикской музыке. Что же касается пяти тонов звукоряда, отличающихся по высоте на комму (24 цента) от энгармонически равных с ними тонов в темперированном строе, а именно $eses - d, fes - e, ases - g, bes - a, deses - c$, то, конечно, на практике подобные интервалы не употреблялись и не могли быть воспринимаемы, о чем уже указывалось выше, да и сам Джами, видимо, ощущал это, ибо указывал, что постановка пальцев исполнителя на грифе не может быть абсолютно точна, и поэтому воспроизвести звукоряд можно лишь приблизительно.

В пределах 7-ступенной гаммы, полученной на основе пифагорейской системы, Джами дает основные джинсы — звукоряды (тетрахорды и пентахорды), составляющие основу различных ладовых систем. Он считает, что тетрахордов должно быть семь, пентахордов — тринадцать.

Сочетая, т. е. присоединяя к каждому из семи тетрахордов один из тринадцати пентахордов, можно получить определенный лад — джам. Соединение происходит через общий тон. Джами так и пишет, что верхний тон первого отдела (т. е. тетрахорда. — *С. В.*) делают нижним тоном второго отдела (т. е. пентахорда. — *С. В.*). В итоге получается 91 лад. Но последний, тринадцатый пентахорд, в соединении с семью тетрахордами образует отдельную группу ладов. Поэтому в основной системе 84 лада.

Исходя из подобного чисто умозрительного заключения, можно вычислить все интервалы этих ладов. Но Джами все же понимает, что на практике их найти невозможно и поэтому основными ладовыми системами называют 12 макомов, 24 шуббе и 6 авазе.

Интересным моментом в трактате Джами является упоминание о воздействии музыкальных звуков на слушателя. Джами считает, что музыка имеет глубокое психологическое значение; она связана с переживаниями человека, она может навевать слушателю настроение тоски и радости, отчаяния или надежды, упадка или воодушевления. С этим он связывает эмоциональное воздействие ладов на слушателя, корни чего лежат еще в учении греков об эпосе.

В труде Джами, как и в трудах других музыкантов, содержалось и изложение космологической идеи, согласно которой музыка выражает гармонию природы и моральных основ человеческого общества. Музыка происходит из законов вселенной и в свою очередь ими управляет.

Музыкальное искусство имеет связь с общественными, поэтическими и психологическими факторами. Отдельные звуки, группы звуков, мелодии, танцы выражают чувства людей, рассказывают о событиях, рисуют картины природы.

Все это, несмотря на наивность и условность, приводило к признанию общественной роли музыки, ее непосредственной связи с миром человеческих знаний. Отсюда и вера в то, что музыка способна воздействовать на психику человека и приводить в гармонию его чувства и мысли.

Вторая часть трактата Джами, как обычно, разрабатывает учение о ритме, о строении ритмических формул, исполняемых на бубне (даш), сопровождающем как вокальное, так и инструментальное исполнение. Характерно, что Джами приводит названия ритмических формул, ранее существовавших и у таджиков, и у узбеков, однако встречавшихся (в его время) большей частью лишь у узбеков, как, например, четыре вида тюркского ритма (даур-турки):

4

1) —

2) 1 2 3 —

3) 2 3 4 —

4) —

Таким образом, трактат Джами, при всей его ограниченности, имеет для нашего времени большое значение как свидетельство непрерывно развивающейся исследовательской мысли музыкантов Средней Азии, как свидетельство глубоких и плодотворных связей музыки узбекского и таджикского народов.

К XV в. относится и создание музыкального трактата ал-Хусейна, посвященного Алишеру Навои, под названием «Музыкальный канон»⁹. В нем автор дает объяснение музыкальным терминам, разбирает вопросы музыкальной акустики (говоря о свойствах струн, духовых инструментов, причинах, вызывающих высокие и низкие звуки); определяет консонансы и диссонансы на основе слухового восприятия.

Автор обнаруживает и понимание возможности обращения интервалов, отмечая при этом их сходство. Вся музыкальная система состоит из 84 ладов — музыкальных кругов, из которых важнейшими являются 12 общеупотребительных макомов (в этом автор придерживается взглядов остальных среднеазиатских ученых).

Впервые в этом труде упоминается о дутаре. Обычно во всех трактатах этот широко распространенный узбекский инструмент не упоминался.

Большой интерес вызывает поэт и музыкант XVI в. Наджмуддин Каукаби. Дервиш-Али пишет о нем как об очень талантливом человеке, знатке теории музыки. Лучшее его произведение «Коллийят». Каукаби слагал стихи, подбирая их метр под ритм макомов.

В предисловии к рукописи, содержащей «Коллийят», анонимный автор указывает на значение Каукаби для своего времени, называя его Абдулкадыром эпохи.

Наряду с упоминанием 12 традиционных арабо-персидских макомов в труде Каукаби впервые приводятся тексты узбеко-таджикского «шашмакома» (шести макомов). Это важное указание говорит о том, что этот цикл произведений профессиональной музыки уже сформировался в XVI в. Местом его окончательной кристаллизации следует считать Бухару — город смешанных узбекских и таджикских традиций.

В других музыкальных трактатах также говорится о шашмакоме и указываются его тексты. Так, в XVIII в. в Бухаре появляется музыкальный трактат анонимного автора, где даются тексты шашмакома, распространенные в Бухаре. Характерно, что авторами текстов являются различные поэты от XI вплоть до XVI в. Одни стихи написаны на узбекском языке, другие — на таджикском.

Определенный размер каждого стихотворения связан с ритмическими формулами (усулями) макомов¹⁰.

Каукаби имел своих учеников, которые продолжали его традиции в других городах. Один из них Мовляна Риза-Самарканди был, по свидетельству современников, известным теоретиком музыки.

Среди трудов в области музыкальной теории следует отметить трактат узбекского музыканта XVII в. Дервиша-Али, работавшего в Бухаре при дворе Имам-Кули-хана в качестве исполнителя на чанге. Музыкальная

⁹ Ал-Хусейн (XV в.). Музыкальный канон, перев. с персидского А. А. Семёнова (рукопись), Ин-т искусствознания, Ташкент.

¹⁰ Бухарский музыкальный трактат анонимного автора, перевод с перс. А. Семёнова (рукопись), Ташкент, 1941.

родословная, которую он приводит в своей работе¹¹⁻¹², говорит о том, что музыкальные знания, как теоретические, так и практические, передавались от учителя к ученику, из поколения в поколение. В числе своих учителей Дервиш-Али называет даже Сафи-ад-дина, музыканта XIII в.

Музыкальный трактат Дервиша-Али имеет большое познавательное значение. В отличие от других трактатов автор не только излагает основы музыкальной теории, но и посвящает большую часть своего труда характеристике деятельности ряда музыкантов различных времен, а также дает описание бытовавших при дворе музыкальных инструментов.

Дервиш-Али — типичный представитель придворных музыкантов. Поэтому его трактат пронизан панегирическими высказываниями о действиях феодальных владык, а также упомянуты лишь те музыканты, которые работали при дворе. Никакого упоминания о народной музыке, народных песнях в нем, конечно, не встречается; нет даже описания шахмакома, тексты которого уже имелись в трактате Каукаби и который безусловно исполнялся в Бухаре.

Этот факт является показательным. Он говорит о пренебрежении придворного музыканта к местному народно-профессиональному творчеству и преклонению перед арабо-персидской музыкальной системой из 12 макомов, описание которых автор дает на страницах своего труда.

На основании труда Дервиша-Али можно установить, какие инструменты бытовали в его время. Характерно, что и тут автор не включает в число инструментов дутар, который был широко распространен в быту простого народа, особенно женщин.

Из трактата Дервиша-Али становится очевидным, что придворная музыка все более отделяется от народной. Узкий круг типично придворных поэтов и музыкантов культивирует произведения панегирического либо религиозно-мистического характера. В исполнении стремятся к развитию изощренной виртуозности в ущерб содержанию. Касыды, или оды, восхваляющие ханов, прославляющие их подвиги, — вот основной репертуар придворных музыкантов. Дервиш-Али приводит подобную касыду музыканта и поэта Хеляли, прославляющую шейбанида Убайдуллу-хана по поводу его вторжения в Хорасан.

Придворные жанры музыки были распространены в узком кругу. Этим и объясняется то обстоятельство, что до нашего времени они не дошли, а лишь упоминаются в различных музыкальных трактатах. Те же произведения, которые имели народную основу, передавались по традиции из уст в уста, совершенствовались, приобретая стройную, законченную форму, и пользовались неизменной любовью у широких слоев населения.

Заслуживает внимания в трактате Дервиша-Али упоминание о магических свойствах музыки, приписываемых ей с древнейших времен, о воз-

¹¹⁻¹² А. А. Семенов. Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша-Али (XVIII в.).

возможности исцеления больных музыкальными средствами и т. п. Так, игра на чанге применялась в качестве успокоительного средства против лихорадки.

Дервиш-Али рассказывает, что один из шейхов Бухары Ходжа Саъд заболел. «Лечивший его «табиб» порекомендовал ему для облегчения страданий слушать игру на чанге, и тогда «великий ходжа» пригласил нашего автора и тот в течение трех месяцев играл перед ним на чанге, после чего больной выздоровел»¹³.

Несмотря на то что трактат Дервиша-Али отражает музыкальные вкусы, взгляды и требования правящей верхушки класса феодалов XVII в., он тем не менее представляет несомненный исторический интерес.

В задачу данной статьи не входит описание всех музыкальнотеоретических трудов, созданных среднеазиатскими музыкантами и учеными. Мы остановились лишь на нескольких, сыгравших определенную роль в развитии музыкальнотеоретической науки Средней Азии.

Основной недостаток рассматриваемых трактатов — это отсутствие в них описания музыки простого народа. И поэтому трудно с полной уверенностью воссоздать картину музыкальной культуры прошлого узбекского народа, говорить о тех или иных формах народного музицирования в отдаленную эпоху. Однако нет никакого сомнения в том, что богато развитое музыкальное искусство, культивировавшееся феодальной знатью, развивалось на основе народной музыкальной культуры. Именно она питала творчество профессиональных композиторов-музыкантов, создавала национальный музыкальный язык.

Основными инструментами дворцовых оркестров, за исключением некоторых, были народные. Наконец, музыкальнотеоретические труды, установившие строгие правила сочинения мелодий, разработавшие стройную теорию, явились во многом результатом творческого осмысления народной музыкальной практики.

Интерес к народной узбекской музыке проявляется после присоединения Средней Азии к России.

В конце XIX и начале XX в. открываются этнографический, исторический и археологический музеи. Передовая узбекская интеллигенция изучает лучшие достижения русской науки, литературы и искусства, учится на литературных, философских и музыкальных произведениях величайших творцов русской культуры и русского искусства.

В области музыкальной теории это проявляется в стремлении к созданию музыкальной нотации. Так, одни из хивинских музыкантов в 80-е годы XIX в. Пехлеван Нияз Мирзабаши Камил сделал попытку создать нотную запись для танбура. Это своего рода табулатурная запись представляет собой 18 горизонтальных линий (соответственно числу ладов на грифе).

¹³ А. А. Семенов. Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша-Али (XVIII в.), стр. 17.

Точками над линиями и под ними обозначалось количество ударов сверху или снизу. Длительностей и пауз не было. Такой нотацией были записаны хорезмские макамы.

В период присоединения Средней Азии к России впервые пробудился интерес русских исследователей к изучению узбекской музыкальной культуры.

В 1873 г. появляется статья Р. А. Пфеннига о киргизской и узбекской музыке, который прислал ее на Московскую антропологическую выставку. Статья была снабжена нотными записями десяти песен с текстом, две из которых — узбекские — представляют собой лирический жанр народной песни. Пфенниг не высказал каких-либо глубоких суждений об узбекской музыке, указав лишь на родство между песнями Средней Азии и Кавказа.

Как пишет автор, одна песня «интересна тем, что первая половина этой песни встречается нота в ноту в одном из главных мотивов в опере «Руслан и Людмила». Глинка, вероятно, слышал этот мотив на Кавказе так же, как и свою лезгинку, потому что эта мелодия встречается на Кавказе в одной народной песне.

Без сомнения, достойно примечания, что один и тот же мотив встречается у двух народов, совершенно друг от друга отдаленных»¹⁴.

Наиболее значительной в области изучения и фиксации узбекской музыки является работа ташкентского капельмейстера А. Ф. Эйхгорна, который в 80-е годы составил коллекцию среднеазиатских инструментов, подробно описав каждый инструмент и записав ряд напевов¹⁵.

Среди записей Эйхгорна имеются образцы вокальной и инструментальной музыки народов Средней Азии, в том числе и десятки узбекских мелодий, из которых отдельные записаны с текстом.

Деятельность А. Ф. Эйхгорна, его работа по собиранию образцов музыкального фольклора народов Средней Азии заслуживают самого пристального внимания. В 1963 г. опубликованы дневники Эйхгорна («Музыкальная фольклористика в Узбекистане», Ташкент, Изд-во АН УзССР, 1963).

Ф. М. Караматов в своей диссертации впервые привел ряд мелодий узбекских лирических любовных песен, записанных Эйхгорном и сохранившихся до настоящего времени. Это «Лайзонгул» («Цветок»), «Гульер» («Цветок-возлюбленная»), «Найлам» («Как быть») и др.

Автор обращает внимание на замечание Эйхгорна о том, что в узбекской народной песне используются сатира, ирония и насмешки над знатными именами и лицами, правильно усматривая в этом свидетельство, подтверждающее несомненное существование таких песен в узбекском музыкальном фольклоре. А это очень важно, так как записей подобных песен не имеется.

¹⁴ Ф. А. Пфенниг. Этнографическое обозрение, кн. III, СПб, 1889.

¹⁵ А. Ф. Эйхгорн. Полная коллекция музыкальных инструментов народов Средней Азии, каталог, СПб, 1885.

Ряд напевов, записанных Эйхгорном, приводит В. М. Беляев в работе «Музыкальные инструменты Узбекистана». Среди найгршей для сурная примечательна мелодия, которую по своей широте и распевности можно сравнить с мелодией русских протяжных народных песен¹⁶.

5

The musical score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a 2/4 time signature. The melody is written in a single voice. It features several triplets and wide intervals, characteristic of a surna melody. The piece concludes with first and second endings.

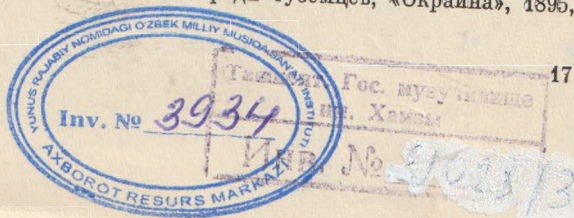
Как известно, археологические раскопки в Узбекистане свидетельствуют о непосредственных связях Средней Азии с Уралом. Многие древние народные обрядовые узбекские праздники имеют общее с аналогичными праздниками славян¹⁷.

Не этим ли объясняется то обстоятельство, что при глубоко самобытных чертах узбекской народной музыки, проявляющихся в ее ритмическом богатстве и характерной мелодике, мы можем иногда в последней обнаружить сходство с мелодией русской песни. Пример, записанный Эйхгорном, достаточно показателен.

К сожалению, многие напевы записаны Эйхгорном не полностью. Настоящего научного описания он дать не сумел, а его обработки узбекских мелодий для фортепиано не выявляют того характерного, что содержится в узбекской народной музыке. Тем не менее значение их велико как первых образцов гармонизаций узбекских народных мелодий. Примером может служить обработка мелодии лирической узбекской песни «Мискин» («Бедняк»).

¹⁶ В. Беляев. Музыкальные инструменты Узбекистана, М., 1933, стр. 48.

¹⁷ М. Андреев. Остатки языческих обычаев среди туземцев, «Окраина», 1895, № 27.



Среди записей Эйхгорна обращают на себя внимание три варианта мелодии, которая являлась в некоторых местностях мелодией лирической песни, а в других сарбазским маршем, нося в народе также название марша Искандер-хана (марша Александра Македонского). Вариант этой мелодии был опубликован Р. А. Пфеннигом (см. выше), а затем обработан для голоса с оркестром Н. С. Кленовским, включившим ее в программу этнографического концерта в Москве в 1893 г. В дальнейшем Кленовский опубликовал ее в «Сборнике народных песен русских и других народностей» («Карай берсам курирмайды»).

Особое внимание уделял Эйхгорн изучению народных музыкальных инструментов, собрав две коллекции последних. Одна из них находится в настоящее время в центральном музее музыкальной культуры в Москве.

Наряду с Эйхгорном записывал узбекские мелодии и военный капельмейстер Ф. В. Лейсек. На основе этих записей он сочинил «Азиатское по-пурри» для духового оркестра. Здесь были использованы узбекские, казахские, татарские и башкирские песни. Попурри исполнялось на Туркестанской выставке в Ташкенте в 1890 г. Исполнение его обычно привлекало толпы людей — русских, узбеков, татар, и это, естественно, сыграло важную роль в сближении музыкальных культур народов Средней Азии.

Записи Лейсека, как и других музыкантов, не поднимались над уровнем простой фиксации образцов народного творчества, а попытки описания, выразившиеся в присвоении того или иного названия песне, отражали полную научную беспомощность этих авторов. Так, Лейсек некоторым песням, опубликованным в «Русской музыкальной газете» за 1898 г., дает название «ташкентских», что явно неверно, ибо они чисто пентатонического склада, ни в коей мере не свойственного узбекской народной музыке.

Таким образом, время после присоединения Средней Азии к России ознаменовалось первыми попытками изучения местного народного музыкального творчества; закладывался фундамент музыкально-этнографической работы; происходило первое ознакомление местных музыкантов с образцами русской и мировой музыкальной культуры и музыковедческой мыслью.

Однако эти начинания не могли развернуться в полной мере, ибо политика колониального угнетения царской России, феодально-патриархальный быт и догмы ислама препятствовали развитию узбекской культуры.

Только после Великой Октябрьской социалистической революции, открывшей новую эру в истории человечества, начинается и новая эра в развитии узбекской музыкальной культуры.



на п
мест
масп
ритм
Н
и п
напр
особ
явля
стро
раз
перв
в и
песн
Е
узбе
анал
резу
влю
внут
чем
лиш
и ее
ные ч
ыказ
днов
Музы
ОССР
В сб.

С. П. ГАЛИЦКАЯ

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ЛАДООБРАЗОВАНИЯ И ИНТОНАЦИОННОГО СТРОЕНИЯ УЗБЕКСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Узбекская музыкальная культура имеет длительную историю, на протяжении которой сложились самые разнообразные жанры. Особое место среди них принадлежит песне, для мелодики которой характерны масштабность развертывания, весьма сложная интонационно-ладовая и ритмическая организация.

Наиболее часто встречающиеся в узбекском песенном фольклоре лады и их внутренняя структура уже достаточно полно изучены. Известно, например, что звукоряды их в основном совпадают со звукорядами особых диатонических ладов, что в ладах узбекских песен опорными являются I, IV и V ступени. Выяснено также, что лады узбекской песни строятся в процессе «сцепления» тетра- и пентахордов, соединяющихся различными способами — слитным, раздельным или цепным, что, во-первых, подчеркивает кварто-квинтовый остов ладов и, во-вторых, в известной мере обуславливает наиболее характерные для узбекской песни виды переменности — секундовой и кварто-квинтовой¹.

Естественно, что эти выводы относительно ладовых особенностей узбекского песенного фольклора могли быть сделаны лишь на основании анализа интонационного строения напевов, ибо лад представляет собой результат интонационного развертывания. Таким образом, проблема лада включает два взаимосвязанных момента — лад как таковой со всеми его внутренними закономерностями и интонационную реализацию лада, причем национальное своеобразие песенной мелодики выявляется полностью лишь в процессе анализа взаимодействия этих двух моментов.

¹ Ю. Г. Кон. Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации, канд. дисс. (рукопись), Ташкент, 1962.; Ф. Караматов. Основные черты музыкального строения узбекских народных песен, В сб. «Вопросы музыкальной культуры Узбекистана», Ташкент, 1961; Ю. Г. Кон. К теории народных ладов, Там же; И. Акбаров. Узбекская народная музыка, Там же; В. Беляев. Музыкальная культура Узбекистана, В сб. «Очерки по истории музыки народов СССР», М., 1962; М. Ашрафи, Ю. Г. Кон. Народное музыкальное творчество, В сб. «Музыкальная культура Советского Узбекистана», Ташкент, 1955.

Однако в научных интересах часто приходится отделять обе части проблемы лада, так как рассмотрение их в отдельности способствует более глубокому изучению каждой из сторон и в конечном итоге ведет к полному осознанию принципов их взаимодействия.

Во всех вышеперечисленных исследованиях акцентировалась в основном одна сторона — лад как таковой, в то время как другая сторона — собственно интонационное развитие — оставалась на втором плане. Целью же настоящей статьи является рассмотрение прежде всего интонационной структуры напевов, а также выявление некоторых принципов взаимосвязи между интонационным и собственно ладовым их строением.

Каковы же эти принципы в мелодике узбекского песенного фольклора? Прежде чем ответить на этот вопрос, необходимо перечислить наиболее типичные для узбекской народной песни интонационные обороты.

К ним относятся следующие виды мелодического движения:

1. Гаммообразное движение (восходящее и нисходящее).
2. Опевание (сверху, снизу и «вращательное»).
3. Скачки (в основном на ч. 4, ч. 5, ч. 8 и септиму, преимущественно восходящие).
4. Горизонтальное движение (т. е. повторение одного и того же звука).

Разумеется, сами по себе, отдельно взятые, эти интонации встречаются не только в узбекских народных песнях и еще никак не выявляют национальных особенностей мелодики. Они (интонации) облекаются «в плоть и кровь», приобретают смысл только после сопоставления их с ладовыми закономерностями, выяснения их метроритмического оформления и места в общем процессе интонационного развертывания.

Как известно, внутренняя сущность мелодического развития заключается в выявлении ладовых устоев и в координации соотношений между устойчивыми и неустойчивыми звуками. Поэтому все перечисленные типы мелодического движения, характерные для узбекского песенного фольклора, необходимо рассмотреть в связи с кварто-квинтовым устойчивым остовом лада и, прежде всего, в связи с тоникой как основным, главным устоем.

Небезынтересно остановиться на вопросе о местонахождении тоники в напеве. Как известно, положение тоники может быть нижним, средним и верхним.

Для узбекской народной песни в подавляющем большинстве случаев характерно нижнее положение тоники. Это означает не только и не столько то, что тоника является самым низким звуком мелодии. Прежде всего это значит, что активное и продолжительное интонационное развитие, обуславливающее в конечном итоге форму напева, происходит всегда выше тоники.

Вместе с тем в узбекских народных песнях сравнительно нередко встречаются звуки, лежащие ниже тоники.

Рассмотрим, какого рода могут быть интонации, включающие в себя эти звуки.

Е.Е. Романовская Уз Н П т 1

1* Кайларга борай (g) Алла (d)

Чаманнор (д) Дўст менга (Д)

Как видно из примеров, наиболее характерными являются интонации, состоящие из тоники и звука, лежащего секундой или квартой ниже (VII или V ступень; менее типичны интонации, включающие тонику VI и VII ступени).

С точки зрения интервального строения эти мелодические отрезки весьма характерны, так как включают в себя горизонтальное поступенное движение и квартовые скачки. С ладовой же точки зрения в них подчеркивается опорность тоники; это становится особенно важным, если учесть, что вышеприведенные интонации находятся в начале напевов. Симптоматично также, что никогда не встречается заполненный нижеквартовый скачок²; это еще раз свидетельствует о том, что звуки более низкие, чем тоника, имеют в напеве подчиненное, несамостоятельное значение и приобретают «интонационный смысл» только в сочетании с тоническим устоем.

Таким образом, основная «масса» интонационного развития протекает всегда выше тоники; это предопределяет особую роль ее (тоники) в мелодике узбекской песни: быть всегда только устойчивым звуком и ничем иным³.

² В диссертации Ю. Г. Кона этот скачок трактуется как незаполненный тетрахорд гиполада.


* Уз. Н. П. т. 1 — Сб. «Узбекские народные песни», т. I (запись Е. Е. Романовской и И. Акбарова), Ташкент, Узфимгиз, 1939.

³ При среднем положении главная тоника напева может исполнять и другие функции; во-первых, на слабой доле степень ее устойчивости меняется по сравнению с сильной; во-вторых, она может вовсе не быть устоем в том случае, если входит в обороты с побочными или переменными тониками. Это довольно часто встречается, например, в русских, армянских и др. народных песнях.

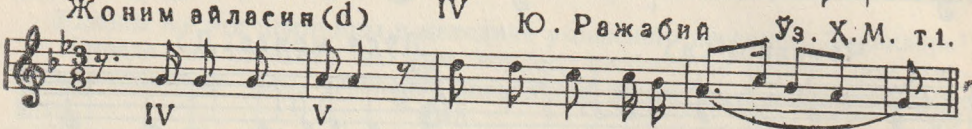
* УХМ, 1 — Ю. Ражаби. Узбек халқ музыкаси, т. 1, Тошкент, 1955.

Что касается IV и V ступеней, то их значение в качестве устоев, т. е. основы интонационного движения, совершенно одинаково, вплоть до взаимозаменяемости. Так, некоторые мелодические обороты (особенно в кульминационных пунктах) построены на чередовании IV и V ступеней, причем трудно уловить, какая в каждом данном случае более опорна:

2. Чаманда гул (g) Е.Е.Романовская Уз.Н.П.т.1

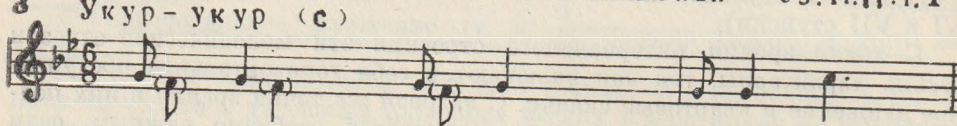


Жоним айласия (d) IV Ю. Ражабия Уз.Х.М.т.1



Наиболее же ярко равноправие этих ступеней выступает в следующем примере:

3. Укур-укур (с) Е.Е.Романовская Уз.Н.П.т.1



Здесь способ записи ясно указывает на то, что при исполнении V ступень может быть произвольно заменена IV.

Как видно из примеров, горизонтальное движение (т. е. интонация повтора) имеет в узбекском народном мелосе очень большое значение. Разумеется, повторенной может быть любая ступень лада; однако обращает на себя внимание тот факт, что интонация повтора чаще всего (и продолжительнее всего) совпадает как раз с ладовыми устоями. Примером может служить любая песня. Остановимся на следующих:

4. Мубтало бўлдим (d) Ю. Ражабия Уз.Х.М.т.1



Бормикин (е)

Ўлмасун (е)



Этот список может быть значительно расширен («Арзимни айтай», I и II построения; «Омон ёр», I построение, «Дўст менга ишанма», II построение; «Гайро-гайро», I и II построения и др.). Особенно ярким примером может служить I построение песни «Чаманнор».

5 Чаманнор (g) Е.Е. Романовская Уз Н.П.т.1

Естественно, что интонация повтора играет особенно большую роль в начальных построениях, служащих как бы трамплином для дальнейшего интонационного развития; кроме того, именно в начальных построениях утверждаются ладовые устои, твердое слуховое запоминание которых необходимо в связи с продолжительностью и сложностью интонационного развития в узбекской народной песне.

Гаммообразное движение также весьма характерно для узбекской песни, причем одинаково часто встречается как восходящее, так и нисходящее. При этом характерно, что диапазон поступенных отрезков мелодии обычно бывает небольшим — в пределах квинты, очень редко сексты; отметим также, что гаммообразное нисходящее движение обычно имеет более широкий диапазон, чем восходящее (последнее никогда не выходит за пределы квинты).

6 Бир келиб (d) Ю. Ражабия Ўз. Х. М. т. 1 там же

IV

Гулбоғ (d) Е.Е. Романовская Уз. Н. П. т. 1 I

При более пристальном взгляде на гаммообразные отрезки мелодии обращает на себя внимание тот факт, что или исходной, или заключительной точкой такого отрезка весьма часто служит один из ладовых

устоев, благодаря чему гаммообразное движение воспринимается в ладовом отношении определенно и четко.

Перейдем к интонациям опевания. Как уже говорилось выше, опевание бывает верхнее, нижнее и вращательное, причем все три вида встречаются одинаково часто. Если при верхнем и нижнем опевании поступенность сохраняется, то при вращательном имеют место терцовые ходы.

7 Омон-омон (g) Е.Е. Романовская Уз Н.П. т. 1
Ганжи қорабоғ (e)

Гуллола (G) IV

✓ Опеваемые ступени весьма часто являются ладовыми устоями, и даже мало характерные для узбекской народной песни терцовые ходы обнаруживают определенную зависимость от устойчивых звуков; при этом связь терцовых ходов с последними бывает двойного рода. Первый и наиболее естественный способ — это двустороннее опевание какого-либо устоя.

8 Ганжи қорабоғ (e) Е.Е. Романовская Уз Н.П. т. 1
(f)

Дўст менга (Des) IV

Второй способ связи терцовых ходов с ладовыми опорами заключается в следующем: один из звуков терцовой интонации должен быть ладовым устоем, причем последний должен всегда попадать на сильную долю такта или на сильное время доли; во всяком случае устой должен быть «ударнее» или, по крайней мере, не слабее неустоя (который представляет собой другой звук терцового хода). Таким образом, терция берется или от устоя (устойчивым будет первый звук хода), или к устою (им будет второй звук

терцовой интонации). В качестве устоев выступает любая опорная ступень лада. Приведем примеры терцовых ходов от I и к I ступени лада:

9 Бормайман деди (e) Ю Ражабия Ўз. Х. М. т. 1
 Пахтакорлар қўшири (d)
 Олмани олдим (G) Е.Е. Романовская Уз. Н. П. т. 1
 Фаргонача (h)

а также примеры терцовых ходов от IV и V или к IV, или V ступеням:

10 Омон ёр (G) IV Е.Е. Романовская Уз. Н. П. т. 1
 Гулёр (D) IV
 Илғор (d) Ю. Ражабия Ўз. Х. М. т. 1
 Яли-яли (d) IV

Однако иногда бывает и так, что в терцовой интонации ритмически подчеркивается неустойчивый звук лада, несмотря на наличие устойчивого. Но и в этом случае косвенная связь с устоем, конечно, сохраняется. Гаммообразное движение и опевание — разновидности поступенности, которая чрезвычайно характерна для узбекского музыкального фольклора. Из чего же складывается поступенность в мелодике узбекской песни? Только гаммообразным движением она бывает представлена редко.

11 Андижан самаси Е.Е. Романовская Уз. Н. П. т. 1

Чаще всего постепенность — это сплав различных интонаций: гаммообразности, повтора и опевания. Иногда же постепенность прерывается терцовыми ходами. Естественность и непринужденность вкрапления терцовых ходов в постепенное движение разрешает предположить, что ход на терцию в узбекской народной мелодии не является чем-то противоречащим постепенности; более того, можно сказать, что для слуха, воспитанного на узбекской музыке, ход на терцию как «не скачок» в известном смысле есть своеобразная разновидность постепенного движения.

Таким образом, постепенность в узбекской народной музыке внутренне динамична, так как включает в себя отрезки восходящего, нисходящего и горизонтального движения.

12 Баҳор келди Ю. Ражабий Ўз. Ҳ. М. т. 1

Обратимся теперь к скачковым интонациям. Как известно, скачки — это весьма активное средство для динамизации мелодии, и именно особенности применения скачков в значительной степени определяют ее национальное своеобразие.

Что же такое скачок? В самом широком смысле — внезапное изменение качества, в более узком смысле — быстрое нагнетание активности (или, наоборот, быстрый ее спад при нисходящем скачке).

В добавление к своей основной роли — внезапно, быстро менять активность — скачки могут выполнять функции колористического плана; иными словами, скачки могут изменять характер мелодии не только в смысле активизации, положительной или отрицательной, но и придавать мелодии особый колорит, как бы воздушность. Именно такую колористическую роль играют иногда секстовые и септимовые скачки в русской народной песне.

Что касается профессиональной музыки, то здесь колористическая роль широких (в первую очередь) скачков также ясна. Ярким примером могут служить мелодии дуэта Аиды и Радамеса из последнего действия оперы Верди «Аида» и «Колыбельной» из оратории Прокофьева «На страже мира». В обеих мелодиях от септимового скачка (в дуэте) и скачка на нону (в «Колыбельной») зависит все их своеобразие. Нетрудно заметить, что оба эти скачка есть в своем роде расширенные секундовые ходы⁴. Но

⁴ Достаточно сделать обращения упомянутых интервалов, чтобы убедиться в этом.

как меняется при помощи этих скачков характер мелодий, какая им придается мягкость и «плерность», которая без них отсутствовала бы!

✓ В узбекской народной песне скачки применяются, как правило, по своему прямому назначению, понимаются только как активизирующие, вернее, нагнетающие активность. Естественным следствием этого является употребление почти исключительно восходящих скачков (как пассивных, так и активных).

Простое перечисление типичных для узбекской песни скачков показывает, что они представляют собой результат (и одновременно причину) кварто-квинтовой структуры лада. Действительно, наиболее часто встречаются квартовые, квинтовые, октавные (понимаемые как сумма кварты и квинты) и септимовые (понимаемые как сумма двух кварт) скачки. Секстовые же ходы, не отвечающие внутреннему строению лада, встречаются довольно редко, скорее как исключения, подтверждающие общее правило. Кроме того, весьма симптоматично, что в большинстве случаев скачки как активные, так и пассивные происходят с одного ладового устоя на другой (учитываются, конечно, и основные, и переменные устои). Это полностью обнажает кварто-квинтовую структуру ладов. Например:

13 Мунча ҳам (d) Ю. Ражабия Ўз. Х. М. т. 1
I перем. IV

The musical score consists of five staves of music in a treble clef, 2/4 time signature, and D major key. The melody is characterized by various intervallic leaps, including fourths, fifths, and octaves. Chord markings I, IV, V, and I are placed above the notes to indicate harmonic support. The first staff has a '1' above the first measure and 'перем.' above the second measure, with 'IV' above the fourth measure. The second staff has 'I' above the first measure and 'IV' above the fourth measure. The third staff has 'I' above the first measure and 'IV' above the fourth measure. The fourth staff has 'I' above the first measure, 'IV' above the second measure, 'V' above the fifth measure, and 'I' above the sixth measure. The fifth staff has no markings.

Остановимся более подробно на восходящем квартовом скачке, наименьшем из возможных, и в то же время наиболее характерном.

Как явствует из примеров, нижний звук квартового восходящего скачка в большинстве случаев воспринимается как более основательный устойчивый, чем верхний его звук. Это происходит, во-первых, в результате общей плагальной направленности диатонических ладов⁵, и, во-вторых, связано со спецификой применения скачков в узбекской песне. Если вспомнить, что они употребляются в основном как нагнетающие активность, как стимулирующие дальнейшее мелодическое развитие, то естественным будет считать, что верхний звук скачка должен быть менее устойчивым, чем нижний.

Кроме того, восходящий квартовый скачок (так же как и септимовый, рассматриваемый как удвоенный квартовый), довольно часто ведет к ладовой модуляции в тональность верхней IV ступени. Например:

Е.Е. Романовская Уз. Н.П. т.1

14 Кичкир жўралар (F)



Таким образом, в узбекской народной песне скачки, динамизируя мелодическое движение, одновременно подчеркивают ладовую структуру и способствуют выявлению переменности (в первую очередь кварто-квintовой).

Однако полное выяснение роли скачков и особенностей их применения в мелодике возможно лишь в том случае, если скачки рассматриваются во взаимодействии с другими видами мелодического движения в общем процессе интонационного развития. Для узбекского мелоса характерно применение восходящих скачков с последующим поступенным заполнением их. Более того, квартовый скачок с заполнением можно считать основой мелодического движения на всем протяжении песни.

✓ Все вышеизложенное сводится в основном к подчеркиванию ладово-интонационной роли I, IV и V ступеней, которые имеют в узбекских мелодиях огромное значение. Однако в процессе поступенного движения, особенно включающего в себя интонации опевания и повтора, могут выделяться и другие ступени, в первую очередь II и III⁶.

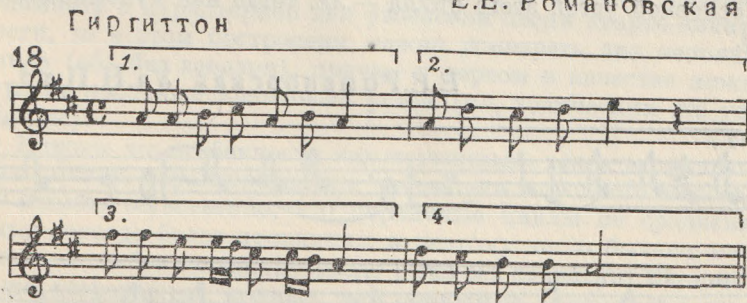
⁵ При большей устойчивости верхнего звука эта же плагальная интонация превращается, как известно, в автентическую, мало характерную для узбекского мелоса.

⁶ VI и VII ступени лада имеют несравненно меньшую мелодическую значимость, так как лады узбекской народной музыки представляют собой цепь тетра- и пентахордальных звеньев, исключающих наличие этих ступеней.

Идея интонационного цикла в применении к узбекской народной песне⁸ оказывается чрезвычайно перспективной. Однако прежде чем перейти к рассмотрению узбекской народной песни с точки зрения циклов, отметим, что интонационный цикл далеко не всегда совпадает с началом и концом песни и даже с началом и концом отдельного законченного построения. Как песня в целом, так и отдельные ее части могут включать в себя несколько интонационных циклов; в этом случае циклы взаимно подчиняются по принципу «завязка — кульминация — развязка».

Условимся «неделимые», простейшие циклы называть циклами первичными, а более сложные циклы, образованные в результате взаимодействия первичных циклов, — вторичными. Такое подразделение необходимо при анализе узбекской народной песни, отличающейся, как известно, весьма значительной продолжительностью.

Е.Е. Романовская Уз. Н. П. т. 1.



Эта мелодия включает в себя четыре первичных цикла и в то же время является одним вторичным. Первый первичный цикл полный — имеет завязку, и кульминация, и развязку; во втором первичном цикле отсутствует развязка, а завязка сокращена; третий и четвертый первичные циклы неполные — в каждом из них отсутствует завязка. Вторичный интонационный цикл охватывает мелодию целиком, причем выражен он (цикл) в ладовом отношении очень ясно. Действительно, завязка укрепляет основной устой лада (*ля*). Кульминация начинается с восходящего квартового скачка; мелодия здесь подчеркивает IV и V ступени лада (т. е. побочные устои — *ре* и *ми*). Развязка же является естественным следствием стремления перейти от побочной опоры к основной. Характерно, что развязка этого вторичного цикла состоит как бы из двух этапов — первый отделяется от второго квартовым скачком, после которого следует постепенное заполнение, утверждающее опорность тонического звука (*ля*).

⁸ Очень удачно она употреблена и в отношении русской народной песни в работе Т. Бершадской «Русское народное многоголосие». Л., 1961.



В первом случае это построение является неполным (без завязки) циклом, в котором кульминация совпадает с верхней тоникой, причем кульминация плавно переходит в «двухэтапную» развязку. Если же вспомнить о характерной для узбекской песни кварто-квинтовой переменности, то в этом построении можно усмотреть два неполных первичных цикла (оба без завязки), причем в первом в качестве нижней опоры выступает побочный квинтовый устой (ля, тоническим же устоем является звук ре).

Каковы же особенности как первичных, так и вторичных интонационных циклов, характерных для узбекского народного мелоса?

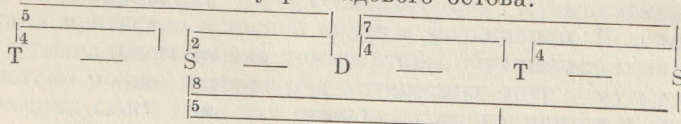
Вообще естественно, что первичные циклы по сравнению со вторичными гораздо более лаконичны и поэтому часто бывают неполными (особенно часто без завязки, гораздо реже без развязки). Вторичные же циклы чаще встречаются полные, чем неполные. Как для полных, так и для неполных вторичных интонационных циклов характерно стремление обстоятельнее показать развязку (в первую очередь!) и кульминацию. Пространность кульминации достигается обычно за счет выявления перемены между квартовым и квинтовым побочными устоями, на подчеркивании «равноправия» которых и основано обычно мелодическое развитие в момент кульминации. Протяженность же развязки зависит в первую очередь от «двухэтапности» ее, которая заключается в повторении заключительных нисходящих мелодических кадансов, движение в которых направлено к нижнему тоническому устою. Обычно кульминация плавно, без «швов», переходит в развязку, причем именно эта слитность кульминации и развязки обуславливает большую роль плавного нисходящего движения, столь характерного для узбекского народного мелоса.

Что касается завязки, то бросается в глаза стремление сократить ее, иногда даже вообще убрать. Именно поэтому так часто встречаются завязки, состоящие по существу из одного звука, которые скачком переходят в кульминацию. Как в связи с этим не вспомнить о незначительной роли плавного восходящего движения! В связи с этим же вспоминается и то, что активные и пассивные кварто-квинтовые скачки обычно бывают

Разумеется, равновесие как принцип организации законченных построений действует и в узбекской, и в любой другой музыке, народной и профессиональной, причем в последней этот принцип распространяется не только на относительно небольшие, но и на самые крупные формы.

Однако в узбекском музыкальном фольклоре принцип равновесия проявляется особенно последовательно и неукоснительно.

Каковы же результаты интонационного анализа узбекской народной песни? Во-первых, мелодическое развитие на протяжении напева самым тесным образом связано с кварто-квинтовой структурой лада и направлено в первую очередь на выявление ладовых опор. Отсюда и проистекает столь значительная роль кварто-квинтовых скачков (и, как производных от них, октавных и септимовых) и секундовых ходов в мелодике узбекской песни. Действительно, если представить себе схему ладовых устоев, станет совершенно очевидным, что преобладание перечисленных интервалов в мелосе узбекской песни самым тесным образом связано с интервальными соотношениями внутри ладового остова:

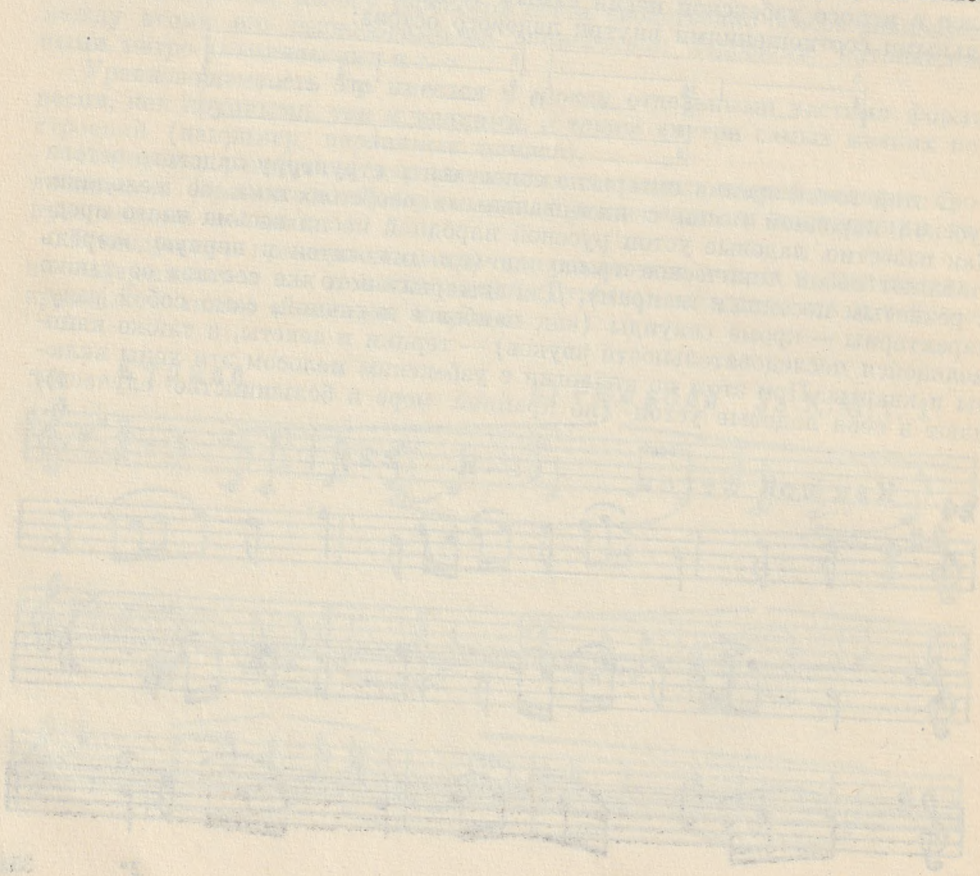


С этой точки зрения интересно сопоставить структуру ладового остова русской народной песни с интервальными особенностями ее мелодики. Как известно, ладовые устои русской народной песни весьма часто представляют собой тоническое трезвучие (это относится в первую очередь к развитым песенным жанрам). Для интервального же состава ее также характерны — кроме секунды (как наиболее логичной, само собой разумеющейся последовательности звуков) — терции и сексты, а также квинты и кварты. При этом по аналогии с узбекским мелосом эти ходы включают в себя ладовые устои (по крайней мере в большинстве случаев).

24 Как под лесом (Р-К 22)

Действительно, в нотном примере 24 большое значение имеют терцовые ходы; показательно также, что квинтовые скачки здесь следует рассматривать как имеющие терцовую структуру. Все ходы на терцию, кварту и квинту включают в себя устойчивые звуки или так или иначе связаны с каким-либо устоем; причем особенно характерна интонация *си — ре — фа-диез*, где имеются все три устоя.

Во-вторых, интонационный анализ узбекского песенного фольклора позволил установить, что общие принципы мелодического развития, несмотря на все своеобразие их конкретного воплощения, вполне совпадают с законами, присущими вообще всякой музыкальной культуре. К ним относится и ясное выявление ладовых устоев в процессе мелодизации, и в стремлении к равновесию между всеми элементами мелодии, и, наконец, в наличии интонационных циклов, из которых складывается, как, например, русский или армянский, так и узбекский народный мелос.



У
п
В
с
н
«
У
с
а
(3
св
н
пе
риа
ком
тов
щи
лод
стор
отно
врем
лю, п

С. А. ЗАКРЖЕВСКАЯ

О ЛАДОВОЙ ОСНОВЕ ТЕМАТИЗМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА

Формирование профессионального музыкального искусства Узбекистана протекало в тесной связи с фольклором. В поисках простого и ясного музыкального языка композиторы обращались к народной песне. В Узбекистане можно назвать ряд интересных опер и музыкальных драм, симфонических сюит, пьес для отдельных инструментов и хоров, основанных на широком использовании подлинных народных мелодий. Это опера «Гюльсара» Глиэра и Садыкова, музыкальная драма «Фархад и Ширин» Успенского и Мушеля, симфонические сюиты Козловского на каракалпакские темы, Ашрафи на таджикские темы, Сабитова на памирские, хоры а'сарелла Бурханова и Бабаева.

Метод цитирования был чрезвычайно характерен для первого этапа (30-е годы) становления профессиональной музыки; не утратил он своего значения и по сей день. Но с течением времени все большее значение приобретал авторский тематизм, претворяющий особенности народно-песенного стиля.

В этой статье, не претендующей на исчерпывающее изложение материала, будут рассмотрены отдельные оригинальные темы из произведений композиторов Узбекистана.

Понятие «темы», «тематизма» складывается из различных компонентов. Темой называют структурно оформленную мелодию с соответствующим гармоническим сопровождением¹. Главный компонент темы — мелодия — «представляет собой целостное явление, единство различных сторон (элементов). Мелодия включает в себя и музыкально-высотные отношения (в том числе ладовые отношения и мелодический рисунок), и временные, и динамику и тембр, и самый способ исполнения...»².

¹ Данное здесь определение темы относится к гомофонно-гармоническому стилю, поскольку речь идет о музыке этого стиля.

² Л. Мазель. О мелодии. М., 1962, стр. 31.

Из всех этих элементов в статье выделяются ладовые свойства авторского тематизма. Они рассматриваются с позиций характерных для узбекской народной песни черт ее ладового строения³. Представляется, что такой путь исследования позволит убедительно продемонстрировать национальные корни тематизма и вместе с тем отметить те новые факторы, которые отличают ладовое мышление композиторов Узбекистана.

Вопросам ладового строения узбекской народной песни и раскрытию типичных особенностей ее мелодики посвящен ряд исследований. Авторы их подчеркивают, что в мелодике преобладает поступенное движение. Главным мелодическим интервалом является большая и малая секунды, полно и интенсивно выявляющие мелодические тяготения.

Наряду с поступенным гаммообразным последованием, преимущественно нисходящим, имеет место и опевание сверху, снизу и с обеих сторон⁴. Часто именно опевание влечет за собой смену устоев, т. е. переменность. Встречаются восходящие скачки на кварту, квинту, реже октаву, обычно малоактивные, т. е. с сильной доли на слабую или на грани двух построений, обязательно уравновешиваемые поступенным движением в обратном направлении. Интервалы кварты и квинты являются в узбекской народной песне ладообразующими интервалами. Как указывает Ю. Г. Кон в диссертации «Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации», принцип кварто-квинтовой координации звуков оказывается решающим в образовании ладовых структур. Последние разворачиваются в пределах одной (редко), двух или трех регистровых сфер, зон, объединенных слитно, цепным или раздельным способом.

³ И. Акбаров. Узбекская народная музыка. В сб. «Вопросы музыкальной культуры Узбекистана», Ташкент, ГИХЛУз, 1961; М. Ашрафи, Ю. Кон. Народное музыкальное творчество. В сб. «Музыкальная культура Советского Узбекистана», Ташкент, 1955; Ю. Кон. Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации, канд. дисс. (рукопись), Ташкент, 1962.

⁴ Проводимые здесь общие замечания о характере мелодического развития имеют непосредственное значение для характеристики ладового строения узбекской народной песни.

1* „Мақтамоқ”

1^я зона

соединение | слитное

2^я зона

закрывание (зонность с закрыванием)

Detailed description: This musical score is written on six staves. The first staff is labeled '1я зона'. The second staff is labeled 'соединение | слитное'. The third staff is labeled '2я зона'. The fourth staff is labeled 'закрывание (зонность с закрыванием)'. The music is in a 3/8 time signature and features various rhythmic patterns and melodic lines.

„Ёр девдим сизга”

1^я зона

соединение | цепное

2^я зона

соединение | слитное

3^я зона

2^я зона

Detailed description: This musical score is written on four staves. The first staff is labeled '1я зона'. The second staff is labeled 'соединение | цепное'. The third staff is labeled '2я зона'. The fourth staff is labeled 'соединение | слитное'. The fifth staff is labeled '3я зона'. The sixth staff is labeled '2я зона'. The music is in a 3/8 time signature and features various rhythmic patterns and melodic lines.

* Е. Е. Романовская. Узбекские народные песни, Книга I, Ташкент, Уз-фимгиз, 1939.

Типичные для узбекской песни ладовые структуры исключительно многообразны. Простейшие из них основываются на звукоряде с диапазоном, колеблющимся от терции до квинты — сексты. Более характерны, однако, лады, звукоряды которых внешне совпадают со звукорядами ладов, известных как «средневековые», или «особые диатонические».

Известно, что звукоряд является лишь схемой лада, ибо лад, по определению академика Асафьева, «не механическая, а интонационная, в общественном сознании коренящаяся совокупность связей мелодико-гармонических — проявление интервальности — в разрезе горизонтальном (мелодическом) и вертикальном (гармоническом), если выразить эти связи графически»⁵. Тем не менее характеристика звукоряда необходима, так как он оказывается той основой, на которой развивается лад, конкретно выявляющийся лишь в процессе интонирования, своеобразного у каждого народа⁶. Поэтому распространенные в узбекской песне лады только условно можно определить как миксолидийский, ионийский, эолийский, дорийский и фригийский.

Наряду с ладами, опирающимися на диатонический звукоряд, есть лады с хроматизированным звукорядом, где хроматическим изменениям подвергаются вторая, третья, шестая и седьмая ступени, а первая, четвертая и пятая, являясь остовом лада, остаются неизменными. Ступени диатоническая и хроматизированная никогда не следуют одна за другой, встречаясь на расстоянии как «хроматизмы вразбивку» (по терминологии Костальского). Таким образом, наличие «хроматизмов вразбивку» оказывается признаком смещения ладов.

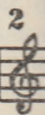
В сочинениях композиторов Узбекистана богато представлены темы с самой различной ладовой основой⁷: от простейших ладовых образований в объеме терции до сложных ладовых структур, объединяющих два, реже три лада и развертывающихся в диапазоне больше октавы. Как правило, последние отличаются большей интонационной выразительностью, но первые имеют и свои преимущества. Дело в том, что узкообъемное ладовое образование может быть гармонизовано в нескольких тональностях,

⁵ Б. В. Асафьев (Игорь Глебов). Музыкальная форма как процесс, ч. II, М.—Л., Музгиз, 1947, стр. 76.

⁶ Лады некоторых музыкальных культур, например азербайджанской и армянской, выступают как определенная, исторически сложившаяся система интонаций, тесно связанных с жанром народной песни. Для каждого жанра существует свой круг ладов с их специфическими интонациями (система гласов в армянской музыке). В узбекской же народной песне непосредственную зависимость между ладом и жанром песни установить не удается. Можно констатировать связи самого общего порядка. Например, детские, свадебные песни и лапary развертываются в узкообъемных ладах. Для любовнолирических песен, окрашенных в грустные и даже скорбные тона, характерен фригийский лад. Многовековая интонационная практика узбекского народа выработала типичные интонационные формулы, встречающиеся в самых различных ладах и свойственные узбекской народной песне в целом. С этой точки зрения особенно интересными представляются начальные и заключительные (кадансовые) обороты, предельно концентрирующие ладовые свойства.

⁷ В нашу задачу не входит рассмотрение тем во всех характерных ладах.

число
в объ
еме
боль
чески
те ил
позво
лить
ского
Ч.
зитор
объя
Н
темы



С
ности
моль,
ческо
ливае
устое
стор
Д
можн
вить,
мажо
наль
К
полн
няот
ощут
осмы
темат
ром,
О
симф
часть
ся те
прот
эолий

число которых определяется степенью неполноты лада. Например, мелодию в объеме терции можно представить в трех-четырех тональностях, в объеме кварты — в двух — трех. Тем самым композитору представляется большая инициатива в гармонизации. В соответствии с тем или иным творческим замыслом он останавливается на определенном тональном варианте или широко использует разнотональное изложение. Это изложение позволяет ему каждый раз по-новому освещать тему, подчеркнуть, выделить какие-то ее интонации. Здесь безусловно важна роль колористического начала.

Часто узкообъемные темы встречаются, например, в сочинениях композитора Г. А. Мухоморова. Думается, что обращение к ним во многом можно объяснить как раз большой ролью гармонической краски в его творчестве.

Небольшая, всего из трех звуков, попевка положена в основу первой темы второй части третьего фортепианного концерта Г. А. Мухоморова.



Самые простые тональные толкования ее связаны с выявлением тоничности первого или второго звука. В первых трех тактах устой — *ми-бемоль*, односторонне опеваемый сверху звуком *фа-бемоль*. Метро-ритмическое подчеркивание (сильная доля, половинная нота) этого звука усиливает фригийскую интонацию *фа-бемоль — ми-бемоль*. В пятом такте устоем становится *ми*, тоничности которого способствует не только двухстороннее опевание, но и метро-ритмическое выделение звука *фа-диез*.

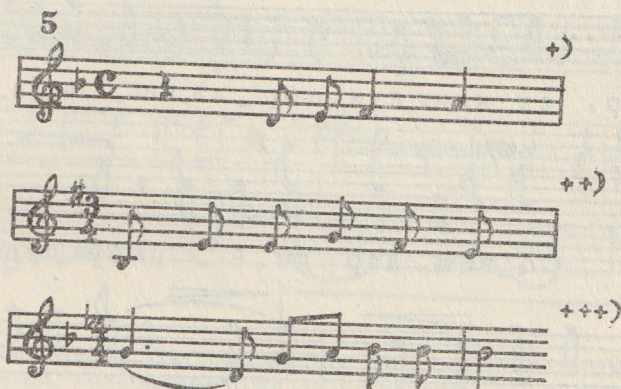
Две тональности *ми-бемоль* фригийский и *ми мажор* или *минор* возможны при условии тоничности указанных выше звуков, а если представить, например, *ми-бемоль* в качестве терции или квинты лада (*до-бемоль мажора*, или *ля-бемоль минора*, или *мажора гармонического*), число тональностей возрастет, и это не отразится на естественности гармонизации.

Как и в фольклоре, в творчестве композиторов темы, опирающиеся на полный лад, количественно преобладают. Некоторые из этих тем сохраняют большую близость к народной песне, в других же народные истоки ощутимы ясно, но подвергнуты более глубокому индивидуальному переосмыслению. И в том и в другом случае национальная первооснова тематического материала остается несомненной. Она становится фактором, который диктует композитору выбор выразительных средств.

Отчетливо выраженная народнопесенная основа отличает трехчастную симфоническую сюиту композитора Д. Закирова. Особенно хороша вторая часть, «Лирическая поэма», с ее красивыми, естественно развивающимися темами. Тематическое зерно поэмы — небольшая восьмитактовая тема, протекающая в ладу, звукоряд которого одинаков со звукорядом лада *си эолийского*.

В этих примерах имеется в виду интонация *соль — ля — си — ми*, опирающаяся на разложенный минорный секстаккорд, и вводно-тонная интонация *до-диез — ре* в мажоре и далее в миноре.

Мелодические обороты, которые основываются на завуалированных проходящим звуком разложенных аккордах, встречаются в народной музыке, но это ни в коей мере не говорит о гармонической природе типичных для узбекской народной музыки ладов.



Описывая ту или иную интонацию, нельзя не учитывать ее конкретного окружения. Например, в начале песни «Румолим» в обороте *си — ми — соль — фа-диез — ми* явно обрисован квартсекстаккорд (в гармоническом плане это тоническая функция). Но этот оборот является только вариантом начальной квартовой интонации, открывающей часто народную песню и образующей квартовый остов между основным устоем и его нисходящей чистой квартой. В примере же из поэмы Д. Закирова минорный секстаккорд (в гармоническом плане это субдоминантовая функция) ведет к вводному тону, который разрешается в тонику лада. В таком контексте обязательно возникают определенные гармонические ассоциации.

«Лирическая поэма» Д. Закирова принадлежит к числу тех произведений, которые убедительно демонстрируют новые явления в мелосе узбекской профессиональной музыки. В этом плане интересны многие произведения талантливого, оригинального художника М. Бурханова. Среди них и вокально-симфоническая «Ода партии Ленина».

+) «Танавор II», такт I, в кн. «Узбекская народная музыка», т. I, ред. И. Акбаров, Ташкент, ГИХЛУз, 1957.

++) «Румолим», такт 3, Там же.

+++ «Шараб I», такт 25, Там же.

6 *p*

Мардо_на, на_ жод_кору_ луг ха_ лос_

кор, аз_ минг_дан пор_ лади а_ба_дий машъ

ал. Со_вет_лар ди_ё - рибулдишуъ_ла_дор

халқ_ларақ_бо_ ли_ ни топдимукаммал

Ведущая тема оды представлена в ладу *ми-бемоль* миксолидийском⁸.

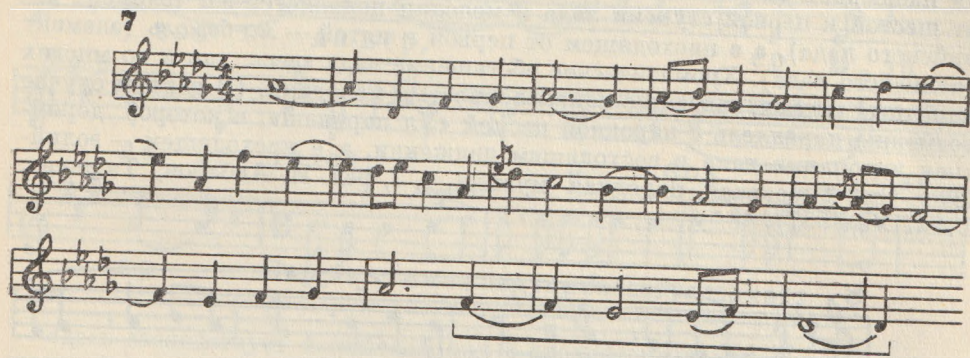
Верхний участок лада — восходящая интонация *до — ре-бемоль — ми-бемоль*, которая укрепляет устой *ми-бемоль*. Появление в качестве временного устоя ритмически опорного звука *фа* создает секундовую переменность. К концу предложения восстанавливается устой *ми-бемоль*. Близкое первому и по началу и по заключительному обороту второе предложение с его конечным устоем *ля-бемоль* утверждает более высокий регистр, нарушая этим обычную в узбекской песне традицию возвращения к нижнему устою. Так складывается во втором предложении *ля-бемоль мажор*. Вводнотонная интонация *соль — ля-бемоль* помещена здесь в такие метро-ритмические условия, которые включают ее в оборот *си-бемоль дорийского* (см. такт 5 примера 6), а поэтому и *мажор* приобретает окраску натурального лада.

Как и М. Бурханов, композитор И. Акбаров — художник, ищущий, непрестанно обогащающий свое мастерство. Уже в первом своем значи-

⁸ Анализируя иногда ту или иную тему, нельзя, конечно, не принимать во внимание гармоническое сопровождение. На наш взгляд, отвлечение возможно в тех случаях, когда лад интонационно выявлен вполне определенно.

тельном произведении, симфонической поэме «Памяти поэта» он сумел органично сочетать типичные особенности узбекской песни с характерными приемами, идущими от русской музыки.

Несколькими штрихами создает автор национальный колорит темы побочной партии. Это и синкопированный ритм, и преобладание нисходящего направления в движении мелодии, и характерные интонации трех последних тактов.



Большой диапазон — частое явление для многих развитых узбекских лирических песен. «Завоевывается» он постепенно, мелодия обычно ступенями поднимается вверх (пример тому — проанализированные выше темы). Появление кульминации — ауджа (как результата скачка на грани двух построений) еще больше увеличивает диапазон. Как правило, большой диапазон оказывается следствием объединения двух или трех регистровых сфер-зон. Здесь же этот ладообразующий принцип отсутствует и действует иной прием развертывания мелоса. Широкие мелодические ходы на квинту вниз (такт второй) и сексту вверх (такт шестой) сразу охватывают весь диапазон, сообщая мелодии большое дыхание и сближая ее со многими русскими лирическими темами.

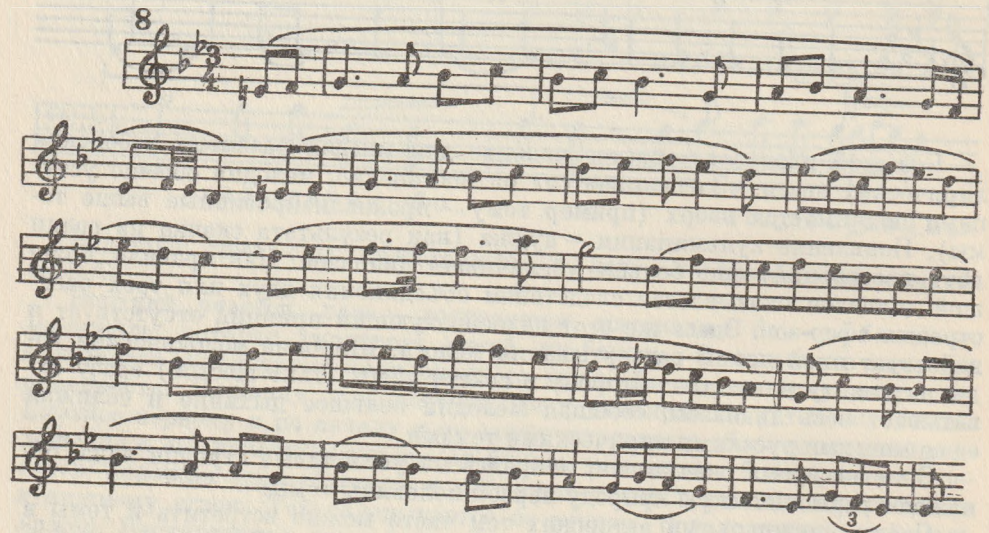
В то же время скачки эти, опираясь на устойчивые ступени лада, обнажают гармоническую природу первой половины темы.

Среди оригинальных авторских тем часто можно встретить и темы в смешанных ладах с хроматизированным звукорядом. Преследующее различные цели, иногда связанное с текстом в вокальных произведениях, иногда просто колористическое, смешение ладов в оригинальных темах является претворением народного принципа вариантности ступеней. Интонационные, выразительные возможности объединенных ладов возрастают, возникает возможность чисто мелодическим путем сгущать или разрежать ладовые краски⁹. Смешиваются два, реже три одноименных лада,

⁹ Великолепным примером омрачения ладового колорита в результате внедре-

причем наклонение ладов может быть одинаковым или разным, а объединяющиеся лады отличаются, как правило, одной ступенью.

Встречаются такие варианты взаимопроникновения ладов, как эолийский — дорийский, эолийский — фригийский, миксолидийский — ионийский, миксолидийский — дорийский. Например, в теме главной партии первой части четвертого концерта для фортепиано с оркестром Г. Мушеля наблюдаем лад *соль* эолийский — дорийский. В восходящем движении от шестой к первой ступени лада в мелодии появляется *ми* (элемент дорийского лада), а в нисходящем от первой к пятой — *ми-бемоль* (элемент эолийского лада). Хроматическое обогащение лада здесь, как и во многих народных песнях, связано с направленностью мелодики. (В данном случае возможна параллель с народной песней «Ул париваш», в которой дорийская интонация дана в восходящем движении, а в нисходящем — эолийская. См.: Узбекская народная музыка, т. I, ред. И. Акбаров, Ташкент, ГИХЛУз, 1957).



Объединение двух мажорных ладов ионийского и миксолидийского имеет место в песне «Ватан кушиги» М. Бурханова.

ния «локризма» во фригийский лад может служить народная песня «Танавор I» (см. «Узбекская народная музыка», т. I, ред. И. Акбаров, Ташкент, ГИХЛУз, 1957).

9

mf Бу со-вет-лар юр-ти-дир, *p* о
 зод ди-ёр, ер ю-зи
 да сев-ги-ли, о бод ди-ёр
 ёр Пар-тия джон партия билангуллархает

Здесь господствует ионийский лад с вводнотонной интонацией, завершающей первое и второе предложения запева (эта интонация — вариант начальной и кадансовой, богато представленной в узбекской песне в иных ладах: миксолидийском, эолийском, дорийском и фригийском). И только в третьем такте припева дана однажды миксолидийская седьмая ступень. Естественность ее появления связана с тем, что после нее следуют шестая и пятая ступени¹⁰.

Смешение эолийского лада с фригийским встречаем в «Марше мирзачульских комсомольцев» из вокально-симфонической сюиты «Мирзачуль» композитора С. Юдакова.

10

Ле - нин и - зи - дан бос - кан - да йул
 Фа - либ ха - ет - га мард ком - со - мол

Характер взаимопроникновения ладов бывает различным. Вариантная ступень иногда только «проскальзывает» (см. пример 9), иногда состав

¹⁰ Еще одно подтверждение решающего значения мелодической направленности в обогащении лада.

вляет своеобразную деталь, как в примере 10, где «фригизм» *ре-бемоль — до* придает маршу суровый колорит.

В некоторых случаях варианты ступени выступают на равных началах.

Две фразы, одна мажорного наклонения, другая минорного, сопоставляются в песне М. Бурханова «Если расцветет хлопок».

11 *p*

Ол_тин пах_там бах_тим каби о_чил_

са кун_глим менинг о чил_ган

Все предыдущие примеры демонстрировали взаимопроникновение ладов одинакового наклонения. Песня же Бурханова — образец объединения ладов мажоро-минорного типа. Ею завершается круг представленных в данной статье тем, выбранных нами из произведений разных жанров и разных композиторов.

Поставив своей задачей установление ладовых особенностей авторского тематизма в его связи с народной песней, мы и привлекли в качестве примеров ряд тем.

Мы не стремились с исчерпывающей полнотой проанализировать все приведенные темы, а, рассматривая каждую из них, подчеркивали определенные ладовые особенности, свойственные ей и в то же время типичные для авторского тематизма в целом.

В частности, в анализе темы из «Лирической поэмы» Закирова был сделан акцент на внутренней структуре ее лада и переменности, вытекающей из этой структуры. Тема из 3-го концерта для фортепиано с оркестром Муселя выступала как представитель целой группы подобных ей тем, развертывающихся в узкообъемных ладах, а примеры 6 и 13 (из «Оды партии Ленина» Бурханова и поэмы «Памяти поэта» Акбарова) демонстрировали приемы обогащения национального ладового мышления.

О взаимопроникновении разных ладов в темах, заимствованных из сочинений Бурханова, Муселя и Юдакова, говорили варианты ступени, встречавшиеся в примерах 8, 9, 10 и 11.

Все вышеизложенное позволило констатировать отдельные свойства оригинального тематизма, относящиеся к типу используемых ладов, их внутренней структуре, диапазонам, звукорядам, способам обогащения лада.

Н
1
узко
2
«вра
клон
3
ющи
занн
4
ности
квар
П
пень
сохра
преж
форм
В
комп
средс
воен
вани
В
ные
собой
И
миро
кото
ненн
и нор
тем с
гармо

11
оратор
что вв
цатель
усван
12
никогд
мовли

4 За

- Наблюдения показывают, что по аналогии с народной песней:
- 1) авторские темы разворачиваются как в полных, так и в неполных, узкообъемных ладах, причем первые явно преобладают;
 - 2) основой тематизма является диатоника, а хроматизмы встречаются «вразбивку» как следствие смешения ладов одинакового или разного наклонений;
 - 3) в своем тематизме авторы широко опираются на такие ладообразующие принципы, как принцип тетра- и пентакордальной структуры и связанной с ними зонности;
 - 4) результатом этого типа ладовой структуры оказывается переменность, определяющая динамику лада (в наших примерах переменность квартовая и секундовая).

Представленные в статье темы отличаются большей или меньшей степенью близости фольклору. Однако и в том, и в другом случае в них сохраняется определенный тип присущих народной песне интонаций, прежде всего кадансовых, выявляющихся в четкой интонационной формуле.

Воссоздавая специфические черты национального ладового мышления, композиторы вместе с тем стремятся расширить круг выразительных средств национального искусства. Об этом говорит, в частности, факт освоения ими гармонических ладов¹¹ или обращения к приемам разворачивания мелоса, свойственным русской музыке¹².

Все приведенные выше наблюдения позволяют утверждать, что типичные и своеобразные ладовые свойства оригинального тематизма влекут за собой определенные приемы гармонического письма.

Из арсенала многочисленных гармонических средств, выработанных мировой музыкальной практикой, композиторы Узбекистана отбирают те, которые в наибольшей степени соответствуют ладовой природе их сочинений. Однако этот факт не означает прямого усвоения ими принципов и норм, сложившихся в системе *мажоро-минора*, ибо мелос оказывается тем серьезным коррективом, который обуславливает многие особенности гармонии в творчестве композиторов Узбекистана.

¹¹ Процесс этот особенно интенсивно протекает в массовой песне и кантатно-ораториальных жанрах, наблюдается он и в современной народной песне. Думается, что внедрение интонаций, опирающихся на гармонию, не следует оценивать отрицательно. В свое время русская городская песня, например, формировалась, прочно усваивая интонации такого типа.

¹² История мирового искусства говорит о том, что ни одна национальная школа никогда не развивалась изолированно. В условиях нашей страны влияние и взаимовлияние особенно значительны.

Н. Н. Ю Д Е Н И Ч

О ДВУХ ЛАДО-ГАРМОНИЧЕСКИХ ОБОРОТАХ В МУЗЫКЕ Г. А. МУШЕЛЯ

Даже при беглом знакомстве с обширным и многожанровым творчеством Г. А. Мушеля слух отмечает многократно повторяющиеся гармонические обороты. Без них не обходится почти ни одно произведение — будь то детская пьеса, балетный номер, монументальный концерт или симфония. Легко западая в память, они воспринимаются как характерные (хотя, может быть, и внешние) приметы этой музыки.

Речь идет о двух кадансах — дорийском плагальном и миксолидийском автентическом.

Представленные в равной мере многообразно и обильно, они оказываются то средством начального изложения темы, то ее завершением; то выполняют роль подготовительных построений или оstinатных гармоний; то распространяют свое влияние и на форму.

Начнем с дорийского плагального оборота. Представляя собой чередование минорного тонического трезвучия и мажорного трезвучия (или септаккорда) субдоминанты, он привносит в минор светлые оттенки.

Такова напевная и изящная тема побочной партии I части 3-го концерта:

1
Moderato

pp

a-moll:t s дор. t s дор t s дор

Выдержанный на протяжении первого изложения темы (8 тактов) дорийский оборот выполняет здесь роль остиной гармонии.

А вот начало грациозного танца Гульнары из балета «Балерина»:

2

Moderato grazioso

(con tenerezza)

g-moll: t *S дор t*

В поэтичной «Сказке» из сюиты для фортепианного квинтета дорийский оборот представлен чередованием I и II минорных ступеней. Сопоставление двух минорных трезвучий, отстоящих друг от друга на большую секунду, придает звучанию особую мягкость и своеобразие.

3

Lento Con delicatezza ♩ = 50

con sordino

con sordino *pp*

pp con sordino

pp

a-moll: t II [2] дор t S $\frac{3}{6}$ дор. t

В напевном 3-м этюде (из сборника «8 этюдов») начальный дорийский оборот сочетает II минорную и IV мажорную ступени.

4

Andante cantabile

d-moll t $\frac{11}{D}$ Дор t, S дор t

В маленькой «Балладе» (несколько наивно перекликающейся с началом II баллады Шопена) дорийскому обороту предшествует гармоническая доминанта:

5 Allegretto

p

g-moll D S дор t

В зависимости от динамики и склада тематизма дорийский оборот может придавать минору мужественные, суровые черты. Такова его выразительность в начале темы первой части скрипичной сонаты:

6 Allegretto passionato

sul G

ff marcato

d-moll:t Dор t7 S Дор t

Такой характер имеет, кстати сказать, дорийский оборот в начале «Песни варяжского гостя» Римского-Корсакова и романса «Сосна» Грига.

В примере из скрипичной сонаты можно отметить характерное для Муссели комплексное голосоведение параллельными трезвучиями, образующее последовательность I—II—II—IV дор. ступеней. При этом подчеркнуто, в прямом движении выступает верхний тетракорд дорийского лада.

В своеобразной кварто-квинтовой фактуре изложен дорийский оборот в начале энергичной, напористой коды финала виолончельной сонаты.

Presto

mf *cresc. poco a poco*

mf *cresc. poco a poco*

† **D** доp

Один из ранних примеров дорийского оборота у Муселя находим в массовой песне военных лет (1942 г.) на слова поэта Миртемира «Мщенье»:

8

g-moll: † **S** доp

Примеры использования дорийского плагального оборота в начальном изложении темы можно было бы и умножить (упомянем хотя бы темы медленных частей виолончельной сонаты и сонатины для флейты с фортепиано: кантаты «Фархадстрой», первый номер из сюиты для скрипки и фортепиано «Газали»).

Не столь часто, как в начальном изложении темы, применяет Мусель дорийский оборот в заключительных построениях.

В качестве примера можно сослаться на заключительный каданс арии «Если я заплачу» из музыкальной драмы «Мукими»:

9

Exercise 9 consists of three measures of piano accompaniment in C minor. The first measure contains a C minor triad (C3, Eb3, F3). The second measure contains a D Dorian triad (D3, F3, Ab3). The third measure contains a C minor triad (C3, Eb3, F3).

c - moll t

S дор

t

Своеобразную, красочную выразительность имеет дорийская последовательность в завершении лирически-кантиленной второй части флейтовой сонатины.

10

Andante cantabile

Exercise 10, 'Andante cantabile', is in D major. It features a piano accompaniment and a flute part. The piano part includes chords: F# minor VI, VI7, S Dorian, III, III7, and S/D Dorian. Dynamics include *rit.* and *ff*. The flute part has a melodic line with a final cadence.

f#s - moll VI

VI₇

S дор

III

III₇

S/D Дор

rit.

ff

III

S/D дор

T.

Иногда закономерности дорийской последовательности накладывают свой отпечаток и на форму. Так, оживленная и грациозная тема главной партии флейтовой сонатины написана в форме периода из трех сходных предложений. Мелодия темы идет в дорийском ладу. Первое предложение поддерживается тонической гармонией, второе — субдоминантовой, третье — тонической (правда, из-за движения голосов, менее отчетливо выраженной). Благодаря тому, что в мелодии есть *фа-диез* (дорийская секста), гармония второго предложения воспринимается как дорийская субдоминанта. В целом период строится по формуле дорийского каданса $t - S \text{ дор.} - t$.

11 Allegretto

Начало
1-го
предложен.

а-тол:1

Нач. 2-го предл.

Нач. 3-го предл.

S дор

Как видим, дорийский плагальный каданс применяется в основном в начальном изложении темы. И это отнюдь не противоречит традициям русской и западноевропейской классической музыки, где субдоминанта была обычным средством именно в исходном развитии темы.

Миксолидийский автентический каданс состоит из чередования мажорного трезвучия тоники и минорного трезвучия доминанты (иногда D_7 , D_9 -аккорда). По сравнению с плагальным дорийским кадансом специфично его употребление Муселем в подготовительных построениях. Так, начало финала III фортепианного концерта строится на миксолидийской доминанте (по сути дела — миксолидийском доминантноаккорде).

12

Allegro

Минорный колорит гармонии подчеркивает яркость следующей за ней тоники *до мажора*.

Аналогичный пример сгущения тени перед просветленной мажорной tonикой находим перед кодой первой части того же концерта. Здесь по сути дела вся тема побочной партии проводится на гармонии миксолидийского доминантноаккорда (D_9).

Выдержанный звук доминанты в басу (звук *соль*) является основой звучания. Оstinантный подголосок движется по ступеням *фа*-минорного тетрахорда (*си-бемоль, ля-бемоль, соль, фа*). Идущая в терцию мелодия имеет оттенок дорийского лада *фа*.

Moderato

C-dur
d9-mi/kc

Но по существу эта богатая ладовыми оттенками звучность — лишь доминантовый предикт на миксолидийском нонаккорде к до мажору. В этом не оставляет сомнений завершающий раздел темы:

Moderato

14

rit a tempo

rit a tempo

Приведенные примеры показывают, что автентический миксолидийский оборот активно участвует в построении формы произведения, создавая динамическое нагнетание перед тоникой (с которой начинается изложение темы), ее напряженное ожидание.

Очевидно, что подобная трактовка доминанты (в данном случае — миксолидийской, с «национальным оттенком») находится вполне в русле классических традиций.

Интересно применение миксолидийского каданса в качестве оstinатного гармонического фона. Так, ликующая маршевая тема финала IV концерта сопровождается именно этой граммонией.

15 *In tempo marcia Vivo*

In tempo marcia Vivo

f

G-dur T d₇ микс Т d₇ микс Т d₇ Т d₇

Ее же мы находим и в качестве гармонического оstinатного в светлой теме наигрыша «Танца девушек» из сюиты для фортепианного квинтета.

Allegretto grazioso ♩=112

(pizz)

(*mp*)

mp

Е-dur Т d_M t d_M Т и т.д.

Широко применяет Мусель автентический миксолидийский каданс и в начальных построениях темы.

Простейший пример находим в «Марше» из «Детского альбома»:

17

С-dur Т d микс Т d микс Т d микс Т d микс

Этим же оборотом (только с Д7) начинается и завершается монументальная Токката для органа:

18 Allegro

C-dur:T D7 микс

Allegro

19 8

(allargando)

(4)

(allargando)

C-dur d g m d g m T

Detailed description: This musical score block covers measures 19 through 22. It is marked 'Allegro' at the top and 'allargando' in both the upper and lower staves. The music is in C major (C-dur) and 2/4 time. Measure 19 starts with a piano (p) dynamic. Measure 20 has a '(4)' above the first chord. Measure 21 has a 'T' below the final chord. The score is written for piano with treble and bass clefs. Below the staves, the chords are identified as C-dur, d g m, d g m, and T.

Интерсно, что миксолидийский оборот мы встречаем в темах различной, подчас противоположной выразительности.

Достаточно сравнить с приведенной темой Токкаты — прямолинейной и резкой — вторую тему из первой части флейтовой сонатины — скерцозную, легкую, прозрачную.

20

p

p

Detailed description: This musical score block covers measures 20 through 22. It is marked 'p' (piano) in both the upper and lower staves. The music is in C major and 2/4 time. Measure 20 starts with a piano (p) dynamic. Measure 21 has a 'p' dynamic. Measure 22 has a 'p' dynamic. The score is written for piano with treble and bass clefs.

Примечательно обновление Мусселем традиционного классического канона средствами миксолидийской доминанты в «Марше» из сборника «Девять нетрудных пьес»:

21 **Tempo di marcia**

C-dur II₇ K₄/₆ III₇ микс II₅/₆ T

Здесь традиционное последование II₇K₄₆ разрешается в III₇ миксолидийский и переходит в обычный плагальный оборот II₅₆ — T.

Стремясь к большой красочности и вместе с тем мягкости, «завуалированности» звучания, Муссель в поэтической лирической пятой части скрипичной сюиты «Газали» применяет в качестве тоники сложный комплекс — наложение миксолидийской доминанты на тоническую квинту:

22

As-dur: $\frac{d}{T}$ d₇ микс T = d микс T

Примеров достаточно, чтобы показать, каким штрихом в многокрасочном и сложном гармоническом языке Мушеля являются два ладо-гармонических оборота — плагальный дорийский и автентический миксолидийский.

Не подлежит сомнению, что появились они в результате претворения особенностей узбекской народной музыки. Об этом говорит и тесная связь с ладовым — дорийским и миксолидийским — мелодическим складом оригинального тематизма Мушеля, впитавшего характерные обороты узбекской песни, и успешное применение его при гармонизации подлинных фольклорных мелодий. В подтверждение приведем лишь один (но очень характерный) пример: отрывок из песни «Жамалагим» в обработке Мушеля:

23

As-dur. T d микс d микс Т Т

D II D II d микс Т

В этом примере миксолидийский автентический оборот проявляет себя и непосредственно, и в сфере переменных функций (последование D_7 —II аналогично обороту T_7 — $d_{\text{микс}}$ в тональности доминанты — (Es-dur).

Широкое же распространение дорийского и миксолидийского ладов в узбекской народной музыке делает мысль о национальной характеристичности описанных гармонических оборотов бесспорной.

Однако в музыке Муселя дорийский и миксолидийский лады получают, на наш взгляд, такое преобладающее значение над использованием других ладов (фригийского и эолийского, например)¹, какого они не имеют в музыке народной, где они употребляются примерно на равных правах с другими.

Это обстоятельство коренится, как нам представляется, в двух различных причинах. Одна из них — эстетического порядка и связана с большей красочностью этих ладов. Рассмотренные гармонически, так сказать, «вертикально», дорийский и миксолидийский лады обладают большим разнообразием в группе основных функций лада (Т, S, Д); здесь сочетаются и мажорные и минорные трезвучия. Лады же эолийский, фригийский и ионийский по сравнению с ними — одноплановы; в первых двух все трезвучия основных ступеней — минорные, в третьем — мажорные. Кроме того, особое внимание к дорийскому ладу — этому «светлому минору» — объясняется, возможно, и жизнерадостным, светлым характером музыки Муселя в целом.

Вторая причина конструктивная. Большая роль гармонии в музыке Муселя и трактовка ее в духе классических традиций привели к преобладающему значению именно той пары национально-характерных ладов, которые дают (в гармоническом плане) наиболее близкую аналогию классическим *мажору* и *минору*. Именно в дорийском и миксолидийском ладах при различных тониках (минорной и мажорной) имеются одинаковые по своей структуре доминанта и субдоминанта, — первая минорная, вторая мажорная. Таким образом, при различии существа в гармоническом строении лада (что и придает своеобразие, национальную характерность) появляется та аналогия с гармоническим мажором и минором, которой не дают ни противоположные (ионийский и фригийский и т. п.), ни параллельные лады (лидийский и дорийский, например). Именно этим объясняется и тот факт, что наиболее часто мажоро-минор возникает у Муселя на основе одноименных дорийского и миксолидийского ладов.

На примере рассмотренных нами двух ладо-гармонических оборотов в творчестве Г. А. Муселя можно видеть, как интенсивно и плодотворно проявляется процесс взаимодействия самобытных национальных истоков и классических традиций в музыке советского Узбекистана.

¹ Мы не касаемся специального и достаточно освещенного вопроса о смешанных ладах.

Н. Н. Ю Д Е Н И Ч

СИМФОНИЧЕСКИЕ МИНИАТЮРЫ А. Ф. КОЗЛОВСКОГО

Вопросы симфонического претворения народных мелодий до настоящего времени не потеряли своей актуальности. Особую остроту они получают в республиках Средней Азии, в частности в Узбекистане, где симфоническая музыка не имеет прочной и длительной традиции, где выработка национального симфонического стиля и композиторского мастерства является одной из важных современных задач.

Известно, что песня — история, сердце и голос народа. Непосредственное общение с песней открывает композитору пути к созданию подлинно демократических произведений. Однако пути эти трудны и тернисты, здесь в равной мере не желательны как эстетское стилизаторство, так и примитивизм, этнографичность. Мысль о большой ценности художественных достижений в области симфонизации народной песни породила тему настоящего очерка, посвященного оркестровым миниатюрам А. Ф. Козловского, созданным на фольклорном материале.

Творчество Алексея Федоровича Козловского неразрывно связано с Узбекистаном, вдохновлено его природой, величественными событиями истории, богатейшим народным искусством. Приехав в 1936 г. в Среднюю Азию, молодой композитор страстно увлекся поражающими красками Востока. Он много странствует по живописной Ферганской долине, по горным окрестностям Ташкента. Самарканд, Бухара с их своеобразным бытом, с их замечательными памятниками старины привлекают композитора. И естественно, что в центре внимания оказывается музыка. В нотной тетради композитора появляются десятки интереснейших народных песен, инструментальных мелодий. А. Козловский записывает попевки нищих и детские игровые песенки, старинные духовные песнопения и музыку бродячего кукольного театра, заносит в тетрадь прихотливые, своеобразные «усули» — восточные инструментальные ритмы. Все это — драгоценные впечатления для творческой фантазии, глубокая основа для создания оригинальных произведений.

Исключительный знаток симфонического оркестра, влюбленный в его

красочные возможности, Козловский в своем творчестве неоднократно обращается к жанру симфонической миниатюры. Им создаются маленькие поэмы о Средней Азии, где подлинные узбекские песни являются темой, канвой для богатых и сложных в образном отношении музыкальных картин.

А. Козловский остро чувствует своеобразный поэтический колорит народных мелодий, их напряженную выразительность и одновременно пластичность, их тембровую окраску. Недаром в своем творчестве он почти исключительно прибегает к собственным записям, своим слуховым впечатлениям, не пользуясь изданным — с точки зрения этнографической — более «точным» фольклорным материалом.

Этот факт не случаен. Он вытекает из эстетических воззрений композитора. В статье «Отражение тембров узбекских народных инструментов в симфоническом оркестре» он пишет: «Композитору важно пользоваться собственными записями народной музыки, обогащенными непосредственными впечатлениями их подлинного слышания. Только это спасет от ложных представлений о возможностях тембровых обогащений, тающихся в том или ином образце народной музыки»¹.

Обращаясь к народным песням при создании своих симфонических поэм, Козловский трактует их достаточно свободно. Эта свобода ощущается не только в красочном гармоническом языке, в богатейшем фактурно-оркестровом развитии, но и в непосредственном использовании музыкального текста песен. Представляется, что композитор, в большой степени обладающий даром поэтического воображения и владеющий мастерством, все подчиняет разрешению определенного художественного, порой программного замысла. В данном случае мы сталкиваемся с широким и творческим подходом к народной песне прежде всего как к художественной ценности, скрывающей богатые образно-выразительные возможности.

Обращение А. Козловского к народнопесенному материалу выливалось в различные формы. В одном случае это — лишь использование отдельных характерных интонаций, ритмов, ладовых и тембровых особенностей, на основе которых создается авторский тематизм. Такой путь в основном был избран в симфонической сюите «Лола» (1936 г.), где лишь в финале встречаются подлинные фольклорные темы.

В другом случае композитор на основе развернутой народной мелодии, строго придерживаясь ее границ, создает симфоническую поэму, где все внимание сосредоточивает на максимально полном раскрытии выразительного смысла напева. В этом плане написаны вокально-симфонические поэмы «Фугон», «Узганча», «Танавор».

И, наконец, в творчестве Козловского народная песня служит воплощению оригинального программного замысла, она — средство создания симфонических картин, лирико-эпических повествований, характеристических

¹ Сб. «Вопросы музыкальной культуры Узбекистана», Ташкент, ГИХЛУз, 1961, стр. 146.

пес. Подобный подход к фольклорным источникам мы встречаем в «Каракалпакской сюите».

В связи с темой данного очерка нами будут рассмотрены лишь те произведения, в которых народная песня не потеряла своей свежести, где существует явная связь с определенным конкретным фольклорным образцом. В стороне оставлены произведения, лишь косвенно отражающие черты народной музыки.

Наиболее ярким примером лирической поэмы, связанной с симфоническим воплощением одной развернутой народной мелодии, может служить «Танавор».

Созданная в 1937 г. как поэма для голоса с оркестром, она получила позднее, в 1951 г., чисто оркестровую редакцию².

В основе поэмы — лирическая песня о любви и страдании, о неверности и разлуке, песня, полная горечи и томления, отчаяния и покорности судьбе.

Эта распространенная песня была записана А. Ф. Козловским от певицы Халимы Насыровой, ставшей первой исполнительницей сольной партии в поэме Козловского. Мелодия песни близка к многочисленным опубликованным вариантам³, но отличается большей ритмической изощренностью, «капризностью» рисунка. В интерпретации певицы эмоциональность напева усилилась, стала предельно напряженной. Характер выразительности мелодии — сумрачный, скорбный. Движение долгое время как бы затруднено, сковано. Основное мелодическое зерно — небольшая волна в пределах тонической терции фригийского лада: подъем к терцовому тону и спад к исходному звуку *re*. «Затрудненность» движения подчеркивается многократным повторением (на протяжении песни — 6 раз) завершающего построения, связанного с опеванием II (низкой) ступени фригийского лада, в котором как бы сконцентрированы мрачные, «стонущие» интонации.



² В дальнейшем речь будет идти о второй редакции.

³ См. запись Е. Е. Романовской и И. Акбарова в сб. «Узбекские народные песни», книга I, стр. 74; книга II, стр. 119, а также в сб. «Узбекская народная музыка», т. 1, стр. 144.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score consists of 12 staves of music, all written in a single system. The key signature is one flat (F major or D minor), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. There are several instances of the letter "a" written above notes, likely indicating a vocal line or a specific articulation. The handwriting is clear and consistent throughout the page.

В песне преобладает нисходящее движение; восхождения в ней кратки, и разворачиваются они преимущественно в пределах малой терции. Лишь однажды восхождение захватывает диапазон сексты (постр. «в»); но спады в мелодии длительные, в диапазоне октавы и децимы и напряженные, протекающие в преодолении ритмических препятствий, причем инерция спада усиливается к концу фразы.

То, что диапазон в песне завоевывается не плавным движением, а скачком на октаву после завершения фразы, «переносом» голоса в верхний напряженный регистр, сообщает ей черты драматизма, экзальтированности. Прихотливый и вместе с тем размеренный ритм, повторяющаяся фраза — рефрен («Дост ёрей!») и неизменные инструментальные отыгрыши, постепенная подготовка кульминации придают мелодии большую пластичность и стройность.

Господству одного, хотя и сложного, настроения соответствует преобладание основного ладового устоя — *ре*. Лишь в трех случаях фазы песни заканчиваются на квинтовом тоне (*ля*), а в остальных тринадцати — на звуке *ре*.

Острота выразительности и вместе с тем скованность, напряженная экспрессия и большая пластика — этот сложный выразительный комплекс, содержащийся в самой народной мелодии, — блестяще раскрывает в своей поэме Козловский.

Строение поэмы отличается ясностью и простотой. Основной части, в которой дважды без изменения проводится мелодия песни, предпослано вступление; в нем как бы рождаются интонации песни, постепенно вырисовываются ее очертания. Завершает поэму небольшая кода, где, как скорбный итог повествования, звучит сначала патетически и драматично (*у tutti*), потом отдаленно, замирая (закрытая валторна), одна из фраз песни.

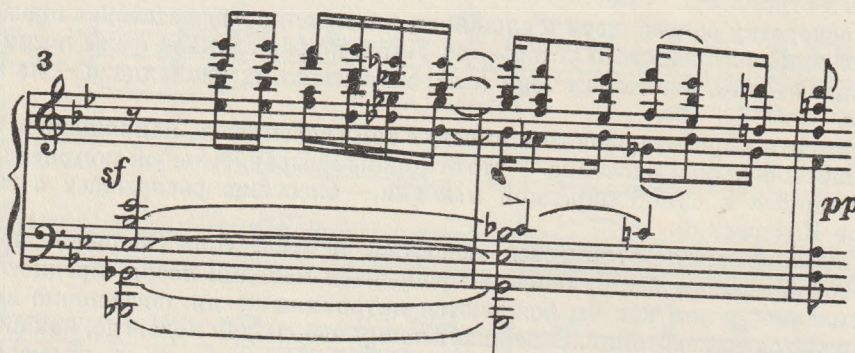
Гармоническое, фактурное и тембровооркестровое воплощение народного напева образуют совершенное по единству, богатству и тонкости красок поэтическое полотно.

В глубоком соответствии с ладовым содержанием напева находится гармоническое движение в поэме. Господство одного скорбного настроения, некоторая скованность подчеркнута преобладанием тонического органного пункта. Лишь кульминационные разделы поддержаны субдоминантовыми гармониями (дважды II_{34} , в последней же, самой мощной кульминации — II_6 низкий минорный).

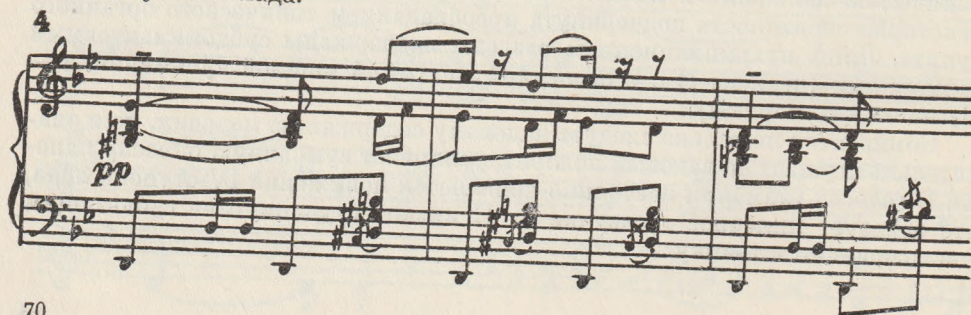
Композитор не только следует ладовому содержанию мелодии, но и значительно сгущает ее ладовый колорит, усиливает сумрачную окраску напева. В голосах гармонии постоянно появляется понижение IV ступени лада, что образует минорное трезвучие на II низкой ступени, с ее скользящим нисхождением в тонику.

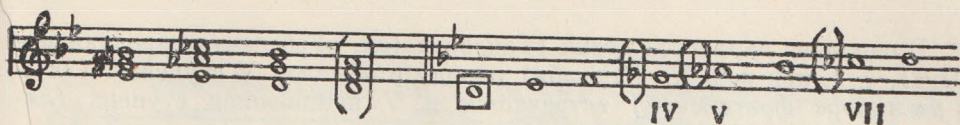


В момент последней кульминации и в заключительном соло закрытой валторны звук *соль-бемоль* — IV пониженная ступень — появляется и в мелодии.



Настойчивое разрешение вводного трезвучия двойной доминанты с сестрой в IV ступень заставляет предположить тенденцию к понижению V и VII ступеней лада.





Это предположение может подтвердиться на примере более поздней работы А. Козловского — обработки песни «Охо, ялли»⁴. Лад песни — фригийский *соль*. В голосах же гармонии постоянно встречается *ре-бемоль* — пониженная V ст. и *фа-бемоль* — пониженная VII.

Подобный прием «оминоривания минора», сгущения ладовой окраски стал, по-видимому, достаточно распространенным в узбекской музыке при гармонизации суровых, скорбных мелодий. Так, он с большой выразительностью применен в обработке песни «Галдр», сделанной В. Мейеном⁵.

5

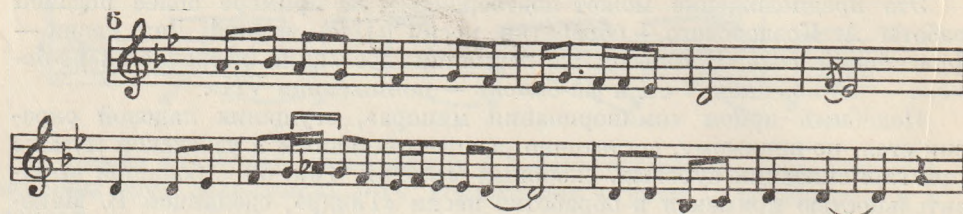
Дополнительное понижение ступеней фригийского лада, находящееся в соответствии с его структурой, приводит к преобладанию в гармонии аккордов субдоминантовой группы. Ю. Г. Кон считает, что в известной мере предопределено внутренним строением данного лада⁶.

⁴ Сб. «Узбекские народные песни (для голоса с ф-но)», Ташкент, 1956.

⁵ См. тот же сборник.

⁶ См. доклад «О ладах узбекской народной музыки», прочитанный в 1961 г., на теоретической конференции в Алма-Ате, рукопись хранится в библиотеке Ташкентской государственной консерватории.

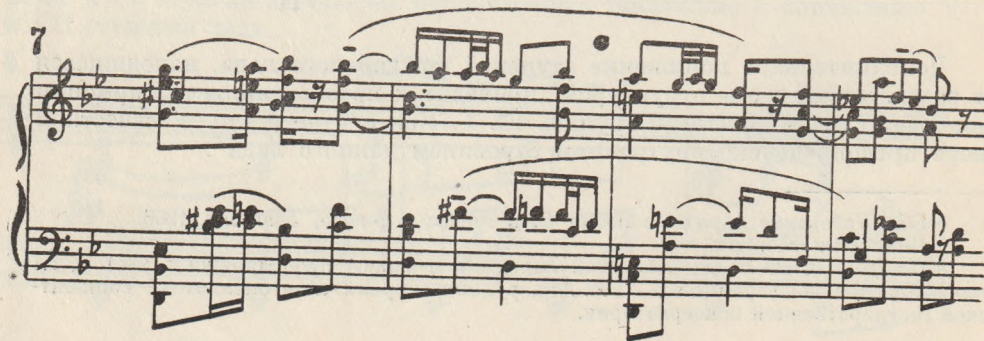
В одном из вариантов песни «Танавор» (см. «Узбекская народная музыка», т. I, под ред. Ю. Раджаби) наряду с обычной V ступенью (ля — в ре миноре фригийском) встречается и V пониженная ступень (ля-бемоль).



Возможно, что тенденция к понижению ступеней лада коренится и в самой народной исполнительской традиции.

Замечательной особенностью гармонической ткани в «Танавор» является хроматическая изменчивость аккордов, благодаря которой достигается тонкое, изысканное колорирование диатонической народной мелодии. Так, в примере 7 вслед за VII ступенью гармонического минора с пониженной терцией идет обычная VII; затем задержанный в аккорде *до-диез* создает звучание VI минорной («романтической», «шубертовской») ступени; в следующем такте гармония превращается в обычную VI (мажорную) ступень; далее звучит V ступень натурального минора; завершает движение VII ступень фригийского лада.

Применение хроматизмов (и непосредственных и «на расстоянии») создает в гармонии большое богатство оттенков, сообщает ей подвижность, изменчивость, которая будто «освещает» скорбную мелодию трепетным, «мерцающим» светом. Все это, бесспорно, обогащает мелодию, придает ей новые выразительные черты.



(Фриг) (воп)

VII₇ VII₇ VI_{мин} VI VI⁺⁵ IV₇ VI V_н V_{7M} I I₇ VII_{Фр6} I

Прием «колорирования» диатонической народной мелодии посредством гармонической ткани имеет прочную традицию в русской музыке. Он идет еще от Глинки, от его «Камаринской» и «Персидского хора». Теперь это с успехом применяется многими композиторами Узбекистана в обработках народных песен (см. обработки Юдакова, Садыкова, Мейена и др. в ранее указанном сборнике).

Исключительно свежий контраст насыщенной, хроматизированной гармонии составляет эпизод, в котором преобладают кварттовые созвучия. В сочетании с органичным пунктом тоники они производят впечатление своеобразного, несколько «сухого», «разреженного» звучания с чертами отчетливо выраженного национального колорита.

8

Прекрасно оттеняет сумрачную звучность основной части поэмы прозрачное и хрупко-неустойчивое медленное вступление. В нем отдельные протяжные попевки песни (гобой соло) постепенно как бы освещаются более светлыми гармониями.

После драматической кульминации тени сгущаются, наступает главная тональность (d-moll фригийский). Большая тонкость и «певучесть» характеризует оркестровую фактуру «Танавор». В ней широко разработа-

ны интонации песни, цветут и вьются подголоски, оплетающие основной напев.

Оркестровое, тембровое воплощение в поэме отличается исключительным богатством, даже роскошью. При большом составе оркестра (с двумя арфами, колокольчиками, обширной группой ударных) звучность остается прозрачной и мягкой и вместе с тем глубокой и насыщенной. Она всегда сохраняет тембровую определенность, но основной тембр большей частью обогащен оттенками, идущими от других тембров, дополняющих основной.

Так, начинается мелодия песни звучать у фюгота (в 1-й октаве) на фоне струнных басов пиццикатто. И уже в 1-м и 2-м, затем в 3-м и 4-м тактах звучание мелодии обострено глиссандирующими секундовыми интонациями альтов, потом скрипок (*glissando*). На вторую фразу песни наслаивается подголосок низкого кларнета, ритмически совпадающей с ней.

9

Cor ing

Cl in B

Cl in A

Fg

V_ni

V_le

V-celle

C.Bassi

gliss

gliss

pizz

p

p

p

pizz

p

marc

pizz

p

The image shows a page of musical notation with eight staves. The top two staves are in treble clef, the middle two in bass clef, and the bottom two in alto clef. The music includes various dynamics such as *pp*, *p*, and *pp*, and performance instructions like *sol* and *gliss*. The notation includes notes, rests, and slurs, with some notes marked with wavy lines to indicate glissandos.

В краткой фразе-отыгрыше объединены тембры флейт, засурдиненных труб и пиццикатто струнных. Напряженность и переливчатость звучности создается дальше тем, что мелодию с подголосками (у флейт и гобоев) лишь временами поддерживают струнные.

Поразительный по наглядности и вместе с тем неожиданной свежести оркестровый эффект возникает от объединения звучности альтов и кларнетов (малая октава), засурдиненных труб и струнного пиццикатто, с деревянными ударными (wood block) (стр. 18 партитуры). Создается впечатление тихого постукивания в ладоши, сопровождающего мрачный и вместе с тем пленительный танец.

Симфоническая поэма «Танавор» дает прекрасный пример обогащения народного напева и средствами гармонии, сгущающей его минорную фригийскую окраску, и одновременно красочно колорирующей его развитой хроматикой, и средствами певучей подголосочной фактуры, и богатством оттенков «мерцающего», «переливчатого» оркестра.

Бесспорно, все это привело к усложнению выразительности народной мелодии, к появлению нового художественного качества.

* * * * *

На подлинной фольклорной основе создается в 1954 г. «Узбекская хореографическая сюита». Это жизнерадостное, светлое произведение ведет нас от грациозно-спокойной лирики первой части через мужественно энергичную, острую по ритму вторую часть к стремительному вихревому финалу — пляске.

Ускорение темпа на протяжении трех частей известное интонационное родство мелодий, особенно ярко проявляющееся во второй и третьей части, сохранение во всей сюите светлого, праздничного характера придает цельность и стройность этому миниатюрному циклу (продолжительность всей сюиты 16,5 мин.).

Первая часть основывается на мелодии песни «Гуль-юз узра»⁷, вторая использует инструментальную мелодию «Муножат»⁸ и третья — пространственную танцевальную мелодию «Уфари парран»⁹.

На примере «Хореографической сюиты» можно видеть, как различно подходит композитор к фольклорному источнику. В первой части весь мелодический материал полностью совпадает с музыкальным текстом песни, композитор не добавляет к нему ни одного своего такта. Во второй части, напротив, обращение с народным образцом столь свободное, что только по отдельным оборотам, попевам, построениям можно узнать контуры народной мелодии.

В третьей части композитор снова довольно строго придерживается фольклорного источника, меняя в нем только ритмические детали — заостряя ритмику мелодии, ритмически активизируя концовку, дополняя репризу.

Тональный план сюиты красочен, дает терцовое сопоставление тональностей *си мажор* (первая часть) и *соль мажор* (вторая и третья части).

Гармония подчеркивает характерные особенности мелодий. Так, в первой части общая гибкость, пластичность усиливается благодаря сглаживанию цезур между построениями (мелодические концовки на тонкие лады, например, даются на субдоминантовых гармониях); устойчивость, уравновешенность мелодии и вместе с тем ее свободное развертывание оттенено разнообразными органичными пунктами (на тонике, на II ступени, на терции лада, на IV и V ступенях).

⁷ Запись автора.

⁸ См. в сб. «Узбекская народная музыка, т. 1, стр. 358, а также «Узбекская инструментальная музыка», Ташкент, 1948, стр. 73.

⁹ См. «Узбекские народные песни», кн. II, (составители Е. Романовская и И. Акбаров), Ташкент, Узфимгиз, 1939, стр. 144.

Во второй части, напротив, ритмической остроте, активности соответствуют контрастные сопоставления, в результате которых один и тот же выдержанный звук окрашивается различными гармониями.

The image shows a musical score for piano, numbered 10. It consists of three systems of staves. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second and third systems show a similar structure, but with a significant change in the harmonic accompaniment in the bass clef, illustrating the concept of 'different harmonies' mentioned in the text. The notation includes various chords, eighth notes, and sixteenth notes.

Диатоническая в целом гармония усиливает колорит миксолидийского лада, обороты которого встречаются в мелодии.

Оркестровая звучность в «Хореографической сюите» более плотная, менее изощренная, чем в «Танавор». Здесь чаще применяется звучание *tutti* и противопоставление оркестровых групп. В оркестре отсутствуют арфа и колокольчики. И вместе с тем в «Хореографической сюите» так же, как и в «Танавор», есть стремление к мелодической индивидуализации оркестровой фактуры, к обогащению мелодии подголосками.

«Хореографическую сюиту» можно считать промежуточным произведением, в котором намечаются новые пути обращения с народным материалом. В ней композитор отходит от того углубленного погружения в стихию песни, которое мы видели в «Танавор». Здесь на основе разнохарактерных мелодий при их активном, а подчас свободном развитии создается произведение, связанное со своеобразным хореографическим сюжетом: он развивается от лирики сольного танца к массовой энергичной пляске. «Хореографическая сюита» — это звено между поэмой — песней

и серией поэм — картин, где песня, подчас независимо от ее поэтического содержания, является средством воплощения программного замысла. Произведением этого типа можно считать пятичастную «Каракалпакскую сюиту», созданную в 1956 г. на основе подлинных шести каракалпакских народных мелодий. В ней композитор достигает поистине виртуозного владения материалом, найдя равновесие между красочным богатством, выразительной тонкостью и изысканной простотой.

Части сюиты (кроме первой — «Вступления») имеют программные названия — «У соленых озер» («Пастораль»), «Каракалпакский марш», «Рассказ старого чабана» и «Утро праздника». Контрастные по характеру выразительности, они вместе с тем образуют последовательный и логически связанный цикл. Первая часть — «Вступление» с ее мужественной суровостью, поступательной энергией превосходит образы степного Востока, которые с большой яркостью воссоздает третья часть сюиты — «Каракалпакский марш»¹⁰. Предопределяет «Вступление» во многом и дальнейший характер оркестровой звучности — прозрачной, четкой, моментами, «острой» и холодноватой.

Чертами картинности, поэтического пейзажа отмечены вторая и заключительная части — «У соленых озер» и «Утро праздника». Это — своеобразное картинное обрамление. Расположенные между ними части представляют собой: одна — характеристический центр сюиты («Каракалпакский марш»), другая — «Рассказ старого чабана» — ее лирическую кульминацию.

Своеобразная смысловая арка перебрасывается от среднего раздела второй части к четвертой — и там и здесь лирическая повествовательность преобладает в характере музыки.

Логичным и продуманным представляется тональный план сюиты: тональность первой части *соль минор* при окончании в *ре* фригийском — тональности народной мелодии¹¹, третья часть — в *ре миноре* дорийском, финал в *фа мажоре*, с внутренними отклонениями в *ре минор*. Вторая *ми* мажорная часть со средним разделом в *си миноре* соответствует четвертой *ми*-минорной части, в *си миноре* завершающейся.

Можно сказать, что подобный план, не чуждый красочности, обнаруживает в целом функциональную и мелодическую логику: главная тональность — *ре минор* — и ее параллель дается в первом, третьем и пятом частях; вторая и четвертая связаны с тональностью двойной доминанты — мажорной и минорной. Кроме того тональности сюиты образуют линию секундового диатонического восхождения: *ре-ми-фа*, соответствующего просветлению колорита к финалу.

¹⁰ В первоначальном варианте сюита была трехчастной и «Каракалпакский марш» оказывался финалом.

¹¹ В данном случае мы сталкиваемся с закономерной для фригийского лада связью с тональностью, отстоящей от данной на кварту вверх.

«Каракалпакская сюита» создана на основе пяти каракалпакских песен: «Зиндон»¹², «Карадали», «Салтик», «Текиналиш», «Нигорим» и народной инструментальной мелодии «Ильмесултан»¹³. Последняя послужила материалом для первой части сюиты — «Вступление», вторая часть («Пастораль» — «У соленых гор») объединяет две песни: «Зиндон» и «Карадали», третья часть («Каракалпакский марш») использует мелодию песни «Салтик» («Рассказ старого чабана») и пятая («Утро праздника» — мелодии «Текиналиш» и «Нигорим»).

Народные мелодии, выбранные композитором для сюиты, отличаются редкостной красотой и своеобразием. Это подлинные жемчужины народного творчества.

Подходя к фольклорным образцам как художник, А. Ф. Козловский видит богатые образно-выразительные возможности, скрытые в народном напеве. Так, на основе простого и сравнительно короткого напева песни «Зиндон» с призывно звучащей начальной квартовой попевкой и следующей за ней квартовым же ходом создается впечатляющая пасторальная картина рассвета с удивительным ощущением звуковой пространственной перспективы, отдаленными переключками пастушеских рогов (квартовые попевки — зовы), постепенным нарастанием звучности от хрупкой и прозрачной в начале, до сияющего «солнечного» аккорда всего оркестра.

Широко развернутая скорбная мелодия «Текиналиш» с ее острой интонационной выразительностью¹⁴, с обилием сказовых, речитативных интонаций и длительных остановок — «раздумий» вырастает в сюите до величественной лирической поэмы.

А. Козловский не стремится к переосмыслению народной песни, к трактовке ее в новом, своеобразном плане. Он лишь всемерно заостряет черты, присущие самому напеву, обогащает песню всеми средствами профессионального искусства.

Так, в основу ярко характерной, моментами гротескной третьей части сюиты («Каракалпакский марш») положена песня «Салтик», которая даже при беглом знакомстве с ней опрокидывает обычные представления о восточной — гибкой, орнаментальной, «извилистой» мелодии. Четкая, почти маршевая по ритму, с прямолинейным угловатым движением, настойчиво подчеркнутыми мелодическими концовками, своеобразная по ладу (ре дорийский с отклонением в доминантовый строй ля и с признаками лада двойной доминанты — ми дорийского и фригийского) эта песня —

¹² См. сб. Шафранникова, М., 1947.

¹³ См. «Каракалпакская народная музыка», из серии «Узбекская народная музыка», т. VIII, Ташкент, 1959, стр. 11, 64, 157, 166, 318. Песни «Текиналиш» и «Нигорим». Записаны А. Ф. Козловским от народной артистки Каракалпакской АССР Аимхон Шамуратовой и несколько отличаются от текста указанного издания.

¹⁴ Подобная выразительность определяется и ладом песни — фригийским с отклонениями на кварту, затем на квинту вверх и многократно повторенными интонациями малой секунды, нисходящей уменьшенной терции и увеличенной секунды.


благодатный материал для оркестровой пьесы, продолжающей линию характерно-гротескового симфонизма Глинки (марш «Черномора»).

Об активном подборе композитором песенного материала для сюиты говорит не только разнохарактерность песен, их разножанровость, что позволило создать ряд разнообразных симфонических картин, обусловило их высокие эстетические качества, но, при всей контрастности мелодий, — наличие в них и общих интонационных моментов.

11
I ч. сюиты „Ильмесултан“
инстр.
мелодия



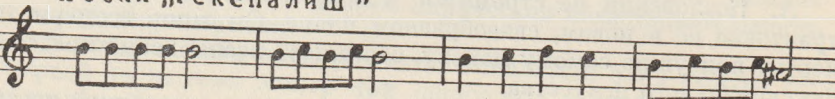
II ч. ср. разд. „Карадали“




III ч. песня „Салтык“



IV ч. песня „Текепалиш“



V ч. песня „Негорим“



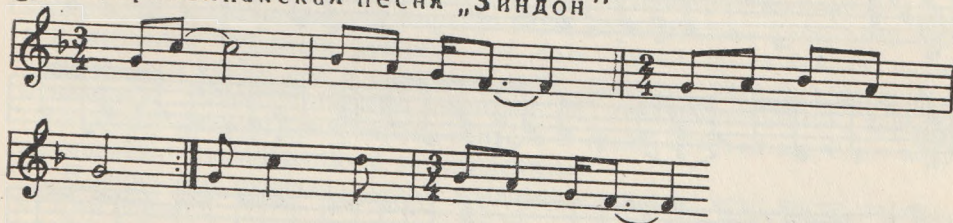
Тенденция к интонационному объединению сюитного цикла наметилась уже в «Узбекской хореографической сюите». И в этом опять-таки нельзя не видеть глинкинской традиции, идущей от «Камаринской»: находить в разнохарактерном родственные черты. Здесь интонационная общность способствует музыкальному единству частей сюиты, цельности всего цикла.

Примечательно, что А. Козловский взял для сюиты такие песни, которые не обладают «непривычными особенностями», создающими, как писал М. О. Штейнберг, впечатление, что узбекский фольклор чужд слуху

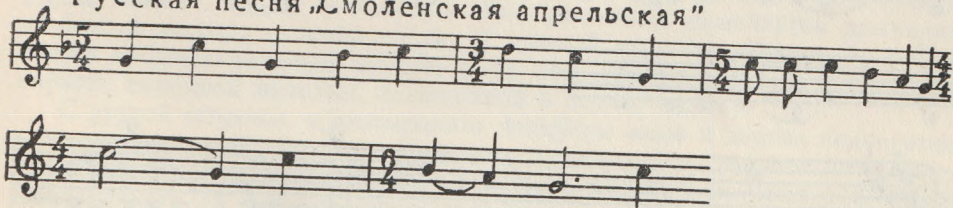
европейского музыканта¹⁵. К этим «непривычным особенностям» М. О. Штейнберг относит преобладающую постепенность движения, обильные длинноты, трудно схватываемую форму — черты, в большей мере присущие мелодике макомов и жанру «Катта ашуля».

Каракалпакские песни, положенные в основу сюиты, при всем их большом своеобразии, не обладают чертами исключительности. Как это ни парадоксально, в них даже есть нечто, роднящее их с европейской, славянской мелодикой. В примере 13 фрагменты из двух каракалпакских песен сопоставлены с русскими песнями. Это сопоставление при различии ритма в первом случае и формы (в каракалпакской песне — более развернутой) обнаруживает известную интонационную близость мелодий. Отрывок из песни «Текиналиш» (если представить его в *ми миноре*) дает ладовое сочетание натурального минора с четвертой повышенной ступенью, характерное для многих славянских мелодий.

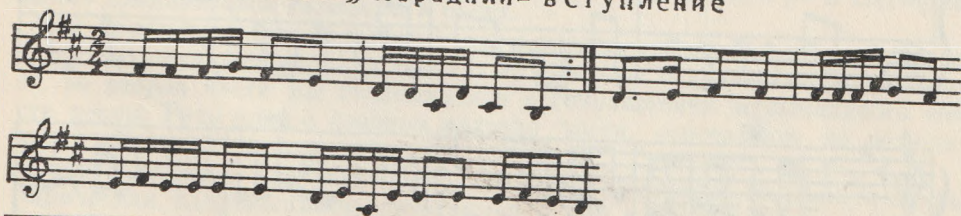
12 Каракалпакская песня „Зиндон“



Русская песня „Смоленская апрельская“



Каракалпакская песня „Карадали“ вступление

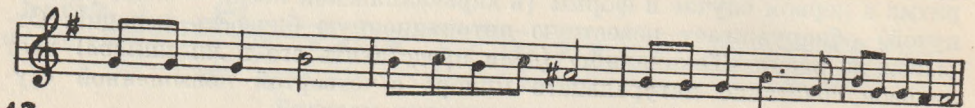


¹⁵ М. О. Штейнберг. Моя композиторская работа над узбекским фольклором. «Пути развития узбекской музыки», М.—Л., изд-во «Искусство», 1948, стр. 103.

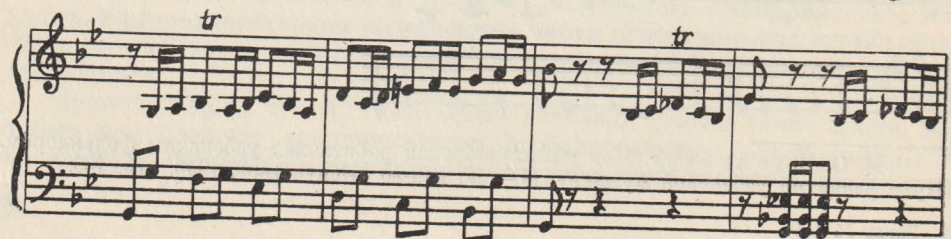
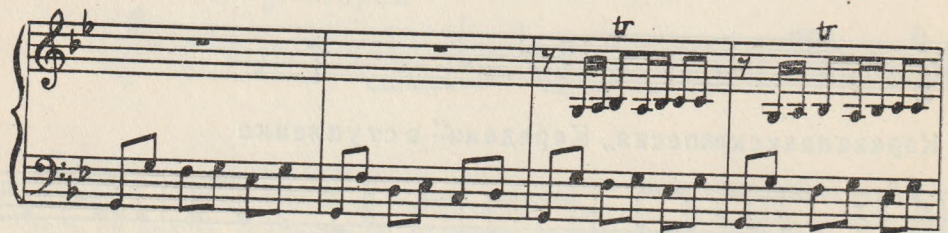
Русская песня „Во поле береза стояла”



Каракалпакская песня „Текепалиш”



13



К музыкальному тексту народных каракалпакских мелодий А. Козловский относится с исключительной бережностью. В большинстве случаев композитор сохраняет его в неприкосновенности. Тогда же, когда он дополняет или сокращает напев, или дает ему новую ладовую трактовку, можно говорить о следовании определенному художественному замыслу, о стремлении обогатить напев. Так, например, в первой части сюиты энергичная, активно разворачивающаяся — благодаря ритмическому и интонационному развитию — народная мелодия дополнена и завершена построенными на ее материале вступлением и заключением. По сути дела это перенесение на кварту вниз (на тонику *соль минора*) начала народной мелодии, получившей иное развитие.

Благодаря подобному дополнению народная мелодия получает завершенность, оформленность, ее своеобразные черты — энергичная поступательность, суровость — проявляются отчетливо и резко, развитие приобретает размах и динамичность.

Во вступительном разделе мелодия, при ее непосредственной близости к народной, разворачивается гораздо более стремительно (уже за 4 такта она проходит диапазон децимы — от *соль* малой до *си-бемоль* первой октавы, в то время как в народной песне диапазон завоевывается очень медленно). Более отчетливо выявлен ее «наступательный» характер (триольные фигуры превращены сначала в трели, а затем исчезают вовсе, погашенные сенвенционным восхождением).

Именно этот первоначальный разворот и придает всей части размах и напряженность.

Здесь же, во вступительном разделе, композитор вводит ладово-контрастный момент, ходом *си-бемоль — до — ре-бемоль* намечается доминанта *ля-бемоль мажора* — тональности II низкой ступени. Этим усиливается общий субдоминантовый колорит лада (что естественно при фригийской окраске народной мелодии, положенной в основу части).

С другой стороны, «богатырские» фанфары меди и дерева подчеркивают мужественный, волевой характер музыки. Двухтактное восходящее движение приводит к изложению народной мелодии, которая после предшествующего ей раздела воспринимается как продление развития, как срединное построение (этому способствует опора на звук *ре* и подчеркивание доминантовой гармонии в басу).

В противоположность первой части сюиты, где А. Козловский дополняет народную мелодию, расширяет ее границы и этим самым развивает ее, во второй части мы сталкиваемся с сокращением музыкального текста песни. Речь идет о среднем разделе части, основанном на мелодии песни «Карадали».

Мелодия эта — прекрасный образец народной лирики. Выразительность, лирическая напряженность сочетаются в ней с ясностью и стройностью формы, с логикой тонального движения. Инструментальное вступление намечает характерные интонации песни (нисходящее движение от квинты

лада к тонике в натуральном миноре, опевание квинты натуральной септимальной), показывает основную тональность.

Вокальная часть песни начинается с высокого, кульминационного звука (первый звук отстоит на большую ноту от заключительной тоники инструментальной части) и разворачивается преимущественно в диапазоне верхней квинты от диапазона инструментальной части, т. е. как бы в тональности минорной доминанты (h-moll — fis-moll в сюите, в песне — e-moll — h-moll).

Однако основная тональность вступает в свои права, и песня завершается в тональности и диапазоне вступления.

Форма песни — двойная двухчастная репризная:

Вступление 11 тактов e-moll	1 раздел «a» 6 тактов h-moll	2 раздел «b» 7 тактов h-moll	Отыгрыш 2 такта h-moll
3 раздел «c» 4 такта h → e-moll	4 раздел «b» 7 тактов e-moll	Отыгрыш 2 такта e-moll	5 раздел «d» 6 тактов h-moll
	6 раздел «b» 8 тактов e-moll	$\overbrace{a \ b \ c \ b} \quad d \ b$	

А. Козловский сокращает песню, оставляя из нее самое главное — вступительный раздел — «Эскиз» напева, по смыслу — повествовательный зачин; изложение мелодии в высоком (контрастном, доминантовом) регистре; развитие мелодии, а также репризу одного из предложений с возвращением в основной строй.

Форма при этом упрощается, превращаясь в стройную репризную двухчастность с вступлением и двухтактными заключительными отыгрышами на его материале — после первой и второй частей.

Первая часть			Вторая часть			
Вступление h	«a» fis-moll	«b» fis-moll	Отыгрыш fis-moll	«c» fis → h-moll	«b» h-moll	Отыгрыш h-moll
a b c b						

При сокращении выпадает кульминационный раздел песни. В итоге форма становится более стройной, лаконичной; выразительность напева несколько сглаживается, теряет ту остроту и напряженность, которую придает кульминация. Естественно предположить, что подобные сокращения были связаны и со сравнительно небольшими масштабами части и со спокойным, пасторальным характером ее музыки.

Художественные задачи оказываются главенствующими и в том случае, когда композитор в целях более напряженной выразительности пере-

осмысляет ладовое содержание народной мелодии. С этим мы сталкиваемся в четвертой части сюиты («Рассказ старого чабана» — «Текина-лиш»). Лад этой скорбной сосредоточенной песни следует определить как фригийский *фа-диез минор* (звук *фа* длительно устойчиво выдерживается в песне 15 раз) с переменной терцией (в песне встречается и *ля*, и *ля-диез*) и с отклонением в *си* (фригийский — эолийский).

В сюите же основная тональность четвертой части — *ми минор* натуральный с подчеркиванием строя минорной доминанты (*си минора*) и временным отклонением в *фа-диез минор*.

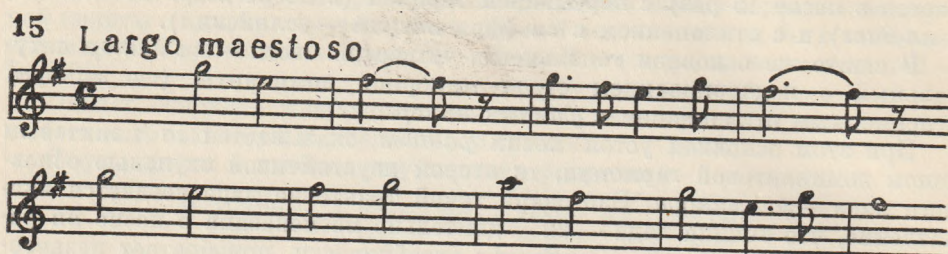
При этом основной устой песни *фа-диез* оказывается то квинтовым тоном доминантовой гармонии, то второй неустойчивой ступенью основного лада — *ми минора*. Благодаря такой трактовке лада создается впечатление, что тоника лада — *ми* — длительно не показана в песне ни разу, из-за чего вся мелодия лишается устойчивости, приобретает незавершенный характер. При этом она воспринимается как цепь скорбных вопросов, не находящих разрешения. Выразительность ее усиливается, приобретает оттенок напряженности, соответствующий скорбному характеру музыки.

Песня имеет инструментальное вступление, намечающее основные контуры вокальной мелодии, родственное ей интонационно, но контрастное (более «дробное») по ритму. Пользуясь интонационной связью вступления и песни при их ритмическом контрасте, композитор добивается двуплановости изложения, объединяя эти два раздела полифонически. Вступление превращается в спокойный и размеренный «бесстрастный» фон, на котором разворачивается широкая протяжная мелодия.

14

Вся мелодия народной песни не только сохранена в сюите полностью, но и дополнена оркестровыми интермедиями, построенными на материале песни, развернутыми вступлениями и заключениями.

Вступление объединяет наиболее характерные (но не наиболее острые по выразительности) интонации песни — начальную терцово-секундовую попевку и широкий мелодический ход с остановкой на звуке *фадиез*:



Здесь же во вступлении уже предопределяется основное тональное движение части — от *ми минора* к *си минору*.

Мощное *tutti*, полнзвучные аккорды, широкое движение половинными нотами — все это возвышает, углубляет эмоциональный смысл мелодии. Именно это эпическое обрамление придает всей части величественный размах и значительность.

Чрезвычайно важным в симфоническом претворении народной песни является проблема гармонического языка.

В этой области А. Козловский стремится как можно более полно и многообразно раскрыть ладовые особенности народной мелодии. Так, в мелодии «Ильмесултан» (первая часть сюиты) основной лад — *ре фригийский*, но в нем намечены отклонения в *соль эолийский* (благодаря длительной опоре на звук *соль*) и *до минор* (временная опора на *до* обостряется вводными тонами — *си*).

Тональное движение в первой части сюиты разворачивается в *соль миноре* натуральном при окончании части в *ре фригийском*; внутри части есть отклонение в *до минор*, показанное средствами аккордов субдоминантовой группы (II₅, IV, VII_{3,4}). Этот пример показывает, что композитор в гармоническом движении следует ладовому содержанию мелодии, несколько усиливая, сгущая плагальный колорит лада преобладающей ролью *соль минора* и использованием субдоминантовых аккордов при отклонении в *до минор*.

Ориентация на мелодические, народные лады сказывается уже на вступительных тактах первой части, где последование двух аккордов может быть рассмотрено двояко: в *g-moll* натуральном и в *ре фригийском*.

16

g - moll V нат II 5 6
 натуральн.
 d - moll I V 5 6 фриг.
 фригийск.

В третьей части сюиты («Каракалпакский марш»), основанной на мелодии «Салтик», гармоническое движение разворачивается в тональностях *ре минор* с дорийским наклоном и в *ля миноре* натуральном, что обусловлено опять-таки ладовым смыслом мелодии.

Таким образом, выбор гармонического плана внутри части почти всегда определяется богатой ладовой переменностью народных мелодий, лежащих в основе сюиты.

Интересно, что ладовые моменты в отдельных случаях влияют на определение тональности раздела формы. Так, музыка крайних разделов второй части сюиты («Пастораль») часто имеет окраску миксолидийского лада (но не народная мелодия, которая имеет всего квинтовый диапазон); средний же раздел этой части написан в *си миноре*, т. е. в тональности миксолидийской доминанты.

Композитор нередко и с большим мастерством пользуется гармоническим варьированием. Пример 18 показывает, как различно окрашиваются два характерных мелодических каданса песни «Салтик», каждый из которых встречается в песне по пять раз.

17

IV
 1 a - moll V нат V нат 1 C - dur I V микс. V микс.
 2 - IV-5 7 V нат V нат 2 d - moll V н I I
 IV
 3 d - moll II 7 дор II 7 дор 3 - " - VII н I I
 4 - " - I II дор II дор 4 a - moll III 6 н II 3 4
 5 - " - III II II 5 - " - III н VII н
 II

В целом гармония сюиты отличается исключительной прозрачностью, ясностью и простотой, мастерским использованием красочных возможностей народных диатонических ладов. Композитор почти не прибегает к сложным аккордовым образованиям, бифункциональным сочетаниям, кварто-квинтовым созвучиям, часто применяемым другими композиторами при гармонизации восточных мелодий. В тех случаях, когда композитор усиливает напряженность гармонического звучания, он достигает этого опять-таки достаточно простыми средствами, включением, например, в сферу диатонических аккордов аккорда двойной доминанты.

Однако, как известно, простые средства могут оказаться очень действенными при их мастерском применении. Так, переход к последнему разделу третьей части от *ля минора* к *ре минору* подчеркнут контрастным аккордовым сопоставлением: тонику *ре минора* предваряет двойная доминанта *ля минора*.

Интересно, что перед самым концом композитор возвращается к своеобразному гармоническому средству, данному в начале части — вводному септаккорду, с нисходящим задержанием на терцию. Но в конце части этот аккорд дается густым, сочным мазком у *tutti* оркестра и играет роль кульминации. Большое, красочное и динамическое значение имеет различный способ его разрешения: в первом случае — в натуральную доминанту, а во втором — в свой альтерированный вариант.

18

a - m o l l

VH VH VII^{b3}₇

На фоне ясных диатонических гармоний и преимущественно простых аккордовых структур это аккордовое сочетание звучит с исключительной остротой и силой.

Прозрачность гармонического звучания в сюите во многом еще зависит от фактуры, красоты и логичности голосоведения, мелодической осмысленности голосов, составляющих гармонию.

Оркестровое воплощение пяти маленьких поэм (пяти частей «Каракалпакской сюиты») отличается большой тонкостью, изысканностью, исключительным мастерством. И вместе с тем композитор отказывается здесь от

роскоши «переливчатого» и «мерцающего» колорита «Тановар» ради высокой простоты и изящной четкости рисунка.

В «Каракалпакской сюите», как и в других симфонических миниатюрах, оркестр представляет собой сильнейшее средство в раскрытии образного замысла. Так, спокойный пасторальный колорит второй части сюиты («У соленых озер») предопределяет в ней главенствующую роль деревянных духовых инструментов и волторн. Напротив, лирически насыщенная, порой драматическая музыка четвертой части неотъемлема от теплой и вместе с тем напряженной звучности струнных, особенно виолончелей.

Гротескный характер «Каракалпакского марша» находит выражение в замечательных оркестровых находках. Здесь единственный раз в сюите есть соло ксилофона, идущее на фоне аккордов труб, английского рожка и гобоя (цифра 7 партитуры).

Уже само начало мелодии «Салтик» инструментально необычно: ее ведут все деревянные духовые и три трубы (две с сурдиной) стакато и все струнные (кроме контрабасов) пиццикатто. Все они играют в унисон, в первой октаве.

Своеобразна звучность засурдиненных труб в унисон с флейтами на фоне пиццикатных аккордов струнных.

Интересно соло флейты пикколо на фоне аккордов струнных и арфы (non arpeggiato) и беглой фигурации первых скрипок.

В целом создается прозрачная, но «острая» и «колкая», холодная звучность.

Большой поэзией и своеобразием отличается оркестровое воплощение заключительной части сюиты («Утро праздника»). По тонкости оркестрового мастерства, изысканности и богатству оттенков ее можно назвать вершиной этого цикла. Полная свежести, простоты и обаяния музыка этой части непринужденно разворачивается в противопоставлении громких и дробных отыгрышей (инструментальная часть народной мелодии) и как бы издалека, в перспективе звучащей песни.

Для нее часто применяется звучность засурдиненной трубы, окутанная поющими голосами струнных и дерева.

Сюиту в целом отличает большое единство оркестрового колорита, прозрачного и несколько холодного. Эта общность, особенно отчетливо выступающая в первой, третьей и пятой частях, усиливает цельность всего цикла.

* * * * *

Маленькие поэмы А. Козловского — поэтически оркестровые миниатюры — показывают, как широко и многообразны выразительные возможности народных мелодий, какую прекрасную новую жизнь эти мелодии обретают в руках настоящего мастера. И вместе с тем они — пример свободного, творческого отношения композитора к фольклорному материалу. «Что может быть радостней, чем возвращать народу взятые у него же

фольклорные ценности, но возвращать претворенными и обогащенными всем арсеналом технических и эмоциональных средств современного оркестра. Вспомним, как говорил Навои:

А то, что сам народ воспел, к чему
В таком же виде возвращать ему», —

пишет А. Козловский в уже приводившейся статье.

Симфонические миниатюры А. Козловского по глубокой содержательности музыки, ясности воплощения программного замысла, поэтичности образов значительно возвышаются над жанром оркестровой обработки.

д
и
г
в
з
н
17
п
р
т
в
Ш
г
то
Во
ге
пр
ра
вен
ка
ств
сер
и б
Шр
в ст
го д

Н. Ф. ОРЛОВ

ОПЕРА МОЦАРТА «ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА»

1791 г., последний в короткой жизни Моцарта, был для него годом дальнейшего увеличения материальных невзгод и, одновременно, годом исключительной творческой интенсивности. Это непрерывное творческое горение тяжело отражалось на физическом состоянии композитора, здоровье которого было подорвано и, несомненно, ускорило наступление конца.

В марте этого года Моцарта навещил Эммануил Шиканедер, его старый знакомый еще по Зальцбургу, многочисленные упоминания о котором можно встретить в письмах Леопольда и Марианны Моцарт, относящихся к 1780 г., когда Шиканедер со своей труппой находился в Зальцбурге. Он появился в Вене в 1789 г. и, не будучи венцем по рождению, сумел за короткое время достичь большой популярности прежде всего среди демократической аудитории, наполнявшей его театр. Здесь сыграли роль, во-первых, его незаурядные режиссерские способности. Еще в начале 80-х годов Шиканедер осуществлял в различных австрийских городах (Граце, Регенсбурге) театральные постановки под открытым небом, которые были в то время совершеннейшей новостью в Австрии и имели значительный успех. Во-вторых, приехав в Вену, Шиканедер в весьма короткий срок изучил театральные вкусы широкой аудитории и обнаружил удивительный дар приспособления.

Однако, ставя на сцене театра „Freihaus auf der Wieden“ спектакли, рассчитанные на наименее требовательные вкусы, любимые венцами *Zauberpossen*, с похождениями „des dummen Anton“, который был введен им, как параллель к популярному Касперлю, Шиканедер одновременно осуществлял и постановки Лессинга, Шиллера и Шекспира. Правда, в его режиссерскую интерпретацию Шекспира обильно привносились грубые фарсовые и балаганные трюки, но ведь и известный немецкий драматический актер Шредер в те времена позволял себе «улучшать» Шекспира, трактуя его в стиле сентиментальной мещанской драмы, с целью приближения великого драматурга к уровню немецкого бюргерского зрителя.

Решив стать театральным поэтом, Шиканедер занялся переводами и компиляциями.

Переведя «Севильского цирюльника» Паэзиелло и «Cosa rara» Мартина, он к либретто последней оперы написал продолжение под любопытным заглавием «Der Fall ist noch weit seltener». Помимо этого, Шиканедер выступал в своем театре и как актер, особенно удачно в комических ролях.

Еще в предыдущем, 1790 г., Шиканедер обращался с просьбой к Моцарту о написании музыки к задуманной им постановке первой «волшебной оперы» «Der Stein der Weisen», для либретто которой им был использован материал сказок Виланда (подобное обращение Шиканедера к Виланду мы найдем и в его работе над либретто «Волшебной флейты»). Опера была поставлена с музыкой различных композиторов, Моцартом были написаны лишь ария и шуточный дуэт.

Материальные дела театра Шиканедера (принадлежавшего ранее его жене) были к этому времени неплотными благодаря его энергичной работе и умелому администрированию. Не отвечает действительности версия о том, что Шиканедер обратился к Моцарту с просьбой о написании оперы весной 1791 г. потому, что его театр был в плохом финансовом состоянии. Можно считать установленным другое — заплатив Моцарту при написании им оперы обусловленный небольшой гонорар, этот театральный делец впоследствии, после смерти композитора, когда постановка «Волшебной флейты» стала приносить ему доходы, не пожелал ничем помочь вдове Моцарта, Констанце, отклонив ее просьбы.

Моцарт согласился на новое предложение Шиканедера о написании музыки к волшебной опере, подчеркнув, однако, что такого рода опер ему до сих пор писать не приходилось. Работа над «Волшебной флейтой» велась в основном с мая по июль, когда опера была почти закончена и уже начались ее репетиции. Вероятно, либреттист не предложил композитору готового либретто в начале работы, но лишь его общий план. В дальнейшем работа над текстом и музыкой шла одновременно.

Два новых заказа прервали эту работу. В июле Моцарту был заказан «Реквием», в августе, по поручению пражских городских властей — опера «Милосердие Тита». Ее представление, приуроченное к коронации Леопольда II в Праге чешской короной, состоялось 16 сентября, как известно, без успеха. Моцарт вернулся в Вену переутомленным (опера была написана в 18 дней), огорченным ее неуспехом, с еще более подорванным здоровьем (известно, что еще в июне он вынужден был из-за участившихся обмороков и полного упадка сил прервать на короткое время работу над «Волшебной флейтой»). Несмотря на все это, композитор поспешил закончить оперу. 28 сентября была написана увертюра и марш жрецов в начале 2-го действия, а 30 сентября состоялось ее первое представление в театре Шиканедера.

Литературные источники либретто оперы, которыми пользовался Шиканедер, не выяснены полностью. Очевидно, первым толчком для замысла

Шиканедера было его обращение в 1790 г. к сказкам Виланда, откуда он почерпнул материал для своего «Stein der Weisen». Сборник этих сказок («Джиннистан», 1786), а также отдельное издание одной из них — «Лулу, или Волшебная флейта» — оказали влияние на план Шиканедера. В противопоставлении злого волшебника лучистой фее в роли принца Лулу, спасающего фею и получающего руку ее дочери при помощи волшебной флейты и кольца, и событиях сказки есть элементы будущего либретто; царица ночи, ее свита, три мудрых гения были заимствованы из других сказок Виланда.

Следующим источником, повлиявшим на фантазию Шиканедера, надо назвать либретто волшебной оперы «Оберон, царь эльфов» актера его театра Гизеке, певшего в хоре и выступавшего в небольших ролях. Эта опера была поставлена в июле 1791 г. с музыкой Враницкого. Герой оперы (под защитой царя эльфов) освобождает свою возлюбленную из плена турецкого султана; его сопровождает паж, который также находит себе подругу.

В середине XIX столетия возникла версия, что Гизеке (псевдоним некоего Метцлера), минералог, актер, театральный поэт и переводчик, путешественник, исследователь Гренландии, человек страстно любивший музыку, знакомый с Клопштоком и Шиллером, ведший переписку с Гёте, был автором либретто оперы «Волшебная флейта». Однако необъяснимо то, что, называя себя впоследствии автором этого либретто, Гизеке в свое время ни словом не обмолвился об этом. Здесь всплывает еще одна версия: Гизеке был масоном и якобы, зная о гонении на масонов со стороны Леопольда II, боялся назвать свое авторство в либретто, где имеется ряд намеков на обряды масонов. Подчеркнем это обстоятельство, не забывая, что членами масонского ордена были и Моцарт (с 1785 г.), и Шиканедер.

Еще в «Stein der Weisen» Шиканедера один из персонажей рассказывает о том, что он был посвящен в египетские мистерии. Как известно, условные египетские элементы имеются и в либретто «Волшебной флейты», также заимствованные из сказок Виланда. В свою очередь в сказках они встречаются под впечатлением Виланда от анонимного французского романа, вышедшего еще в 1731 г. под названием «Сетос, или жизнь, извлеченная из анекдотических памятников древнего Египта». Автором романа был ученый, профессор греческой и римской философии College de France, аббат Жан Террасон. Этот роман оказал влияние на написанное в 1734 г. Вольтером оперное либретто «Les Rvis pasteurs». В романе с величайшей тщательностью описано таинство египетских мистерий (разумеется, плод фантазии автора). Книга Террасона ценилась в масонских кругах, ее хорошо знали Виланд и Геблер, автор пьесы «Царь Тамос», для которой в 1775 г. Моцарт написал музыку.

Шиканедер был также знаком с «Сетосом», и египетские элементы в своем либретто взял не только из сказок Виланда, но и из их первоисточ-

ника — в нем есть сходные места с либретто (эпизод со змеем, мачеха египетского царевича Сетоса — прообраз царицы ночи, три дамы ее свиты, три гения, испытание огнем и водой при посвящении и пр.). Эти элементы, по мысли Шиканедера, должны были усилить значение либретто для «посвященных» — членов масонского ордена.

Очевидно, эта масонская символика, облеченная в условный египетский наряд, была хорошо понята многими современниками, да и позже, уже в XIX столетии, делались попытки раскрыть эту символику. Характерно, что эти позднейшие объяснения (напр., данные в брошюре одного лейпцигского теолога в 60-х годах XIX в.) связывали персонажей светлого мира либретто — Зарастро, Тамино, Памину — с масонскими деятелями, а царицу ночи и Моностатоса с врагами масонства, в частности с иезуитами, убеждавшими Леопольда II в том, что революционные события во Франции — плод разрушительной деятельности масонов. Одновременно подчеркивалось, что вся мораль оперы вытекает из масонского учения¹.

Помимо перечисленных источников, влияние на Шиканедера оказали и две волшебные оперы, шедшие в то время в венском Леопольдштадттеатре и поставленные конкурентом Шиканедера, антрепренером Маринелли — «Каспар — фогоист, или волшебная цитра» В. Мюллера и «Солнечный праздник браминов» Генслера. Первую из них Моцарт слышал в июне 1791 г. Несомненно (и очень важно), что национальные театральные корни либретто Шиканедера, помимо этих волшебных зингшпилей, уходили в венский народный ярмарочный, балаганный театр, к которому он сам был близок в своей деятельности, и Моцарт хорошо почувствовал это в своей музыке, о чем нам придется говорить в дальнейшем.

Таким образом, в либретто Шиканедера, несмотря на многочисленные переделки автора и его стремление не походить на известные образцы, мы видим конгломерат разнородных влияний, воспринятых им на национальной венской почве, причудливую смесь заимствований из сказок Виланда, либретто волшебных опер, высказываний в духе философии просветителей, масонской символики, облеченной в условный древнеегипетский наряд. Диалоги либретто чаще всего состоят из общих мест, плоских шуток, рассчитанных на невзыскательные мещанские вкусы; стихи, заимствованные из масонских песен, перемежаются с фразами на местном диалекте. Дарование Шиканедера, как театрального поэта, было слишком ограниченным для того, чтобы переплавить все эти разнородные влияния и создать более или менее стройное целое.

¹ См. в Е. К. Blümmi. Ausdeutungen der Zauberflöle. Mezzart Lehrbuch (1941—42) «консервативные», «якобинские» и «масонские» толкования «Волшебной флейты». Наиболее любопытны «якобинские» толкования, пытающиеся увидеть в идее и персонажах оперы аналогию с задачами и деятелями французской революции 1789 г.

Но он, как директор театра и талантливый актер, был вполне доволен либретто — оно содержало выгодные драматические положения, которые давали возможность для эффектного декоративного оформления (в этом отношении Шиканедер был очень изобретателен) и главное — хорошую роль для него самого. Эту роль — Папагено — он считал своей коронной ролью, а образ Папагено в либретто — своей величайшей творческой удачей. Впоследствии, уже после смерти Моцарта, он велел на фронтисписе нового здания своего театра изобразить себя в роли Папагено².

Сравнивая это либретто с либретто опер Моцарта последнего десятилетия его жизни, особенно с работами да Понте, творение Шиканедера бесспорно приходится признать гораздо более слабым. Возникает вопрос: как же мог Моцарт вдохновиться подобным либретто и написать оперу, по праву считающейся «лебединой песней» его оперного творчества, музыку которой Танеев называл «божественной»?

Ответ заключается в идейном замысле либретто, принадлежащем не столько Шиканедеру, сколько самому композитору. Мы подчеркивали выше, что работа над оперой, после того как был принят общий ее план, велась обоими одновременно (причем, как это было и с да Понте, Моцарт активно вмешивался в работу Шиканедера).

В этом замысле, с глубокой мудростью раскрытом в моцартовской музыке, заключены, вытекая один из другого, несколько идейных мотивов, обнаруживающих сущность мировоззрения Моцарта, роднящую его с мировоззрением передовых умов эпохи. Прежде всего это (данная здесь в характерном для народной сказки плане) борьба между двумя началами — положительным и отрицательным, светом и тьмою, разумом и суеверием. Высший смысл всех поступков, всех действий главных персонажей оперы заключается в этой борьбе. Ее исход предрешен — злые силы будут побеждены, светлое сияние разума заставит, подобно восходящему солнцу, исчезнуть эти ночные тени.

«Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht, zernichten der Heuchler erschiehene Macht», — восклицает Зарастро в финале оперы.

К достижению царства мудрого Зарастро, царства природы, разума, всеобщего братства людей, стремится Тамино. Он — прежде всего человек, на что указывает Зарастро в своем ответе жрецу во 2-м действии оперы, и благороднейшие человеческие чувства — любовь и дружба — помогут ему перенести все испытания на пути к добру. Но любовь здесь является не только чувством, помогающим герою в успешном преодолении препятствий, она — высшая награда, венчающая «dei Schönheit und Weisheit mit ewiger Kron» (слова заключительного хора оперы).

² Заметим — рядом с Тилем Эйленшпителем, не без оснований сближая эти два образа.

Подвиги Тамино отличны от подвигов, совершаемых сказочными принцами, освобождающими похищенных и охраняемых владыкой волшебного царства возлюбленных. Его подвиги утверждают нравственное величие человека, который укрепляет в преодолении испытаний свое мужество, увеличивает свою мудрость и, словно по ступеням величественной лестницы, поднимается к светозарному царству Зарастро.

Гимн человеку, его благороднейшим чувствам и творческой силе, живущему в нем стремлению к идеалу добра, правды и красоты, к высоким эстетическим целям, человеку, светлый разум и величие чувств которого побеждают все препятствия — в этом видел Моцарт гуманистическую идею либретто оперы, близкую философским взглядам просветителей.

Изображать жизнь и людей такими, какими они могут и должны быть — это цель, к которой, по мнению Дидро, должен стремиться каждый художник.

Дорогие для Моцарта гуманистические идеи либретто, вера в человека и его светлое будущее, позволяют сравнивать их с идеями «Натана Мудрого» Лессинга, «Дон-Карлоса» Шиллера, «Ифигении» Гёте и видеть в них предвосхищение идеи финала 9-й симфонии Бетховена — при всем огромном различии путей, ведущих к этому финалу и к заключительным сценам либретто. Они же объясняют нам отношение к этому либретто Гёте.

Известно, что Гёте, сказав, что нужно быть более образованным для того, чтобы признать ценность идейного замысла либретто «Волшебной флейты», чем отвергнуть его, сравнивал оперу Моцарта со 2-й частью своего «Фауста». Гёте начал писать продолжение либретто, опубликованное в виде фрагмента в 1802 г.³ Он хотел дать народную пьесу, в которой можно было бы найти ясное всем изображение внутреннего мира человека. Идеальным сочетанием мудрости и простоты для восприятия Гёте считал «Волшебную флейту». Он говорил Эккерману (29 января 1827 г.): «Бывает так, что большинство слушателей испытывает радость от представления, но и от посвященных не остается скрытым его высший смысл — как это происходит в «Волшебной флейте»⁴.

Автором музыки к своему либретто Гёте намечал талантливого автора упоминавшегося уже «Оберона» — уроженца Моравии Павла Бра-ницкого.

Нельзя пройти мимо масонской символики либретто оперы, тем более, что и Моцарт являлся членом масонского ордена. Деятельность этого ордена касалась не только философской и филантропической области, но преследовала и политические цели. Сопротивление всякому церковному авторитету, недовольство существующими социальными отноше-

³ V. Junk. Zweiter Theil «Faust» und zweite «Zauberflöte», Neues Mozart Jahrbuch, Regensburg, 1942.

⁴ И. П. Эккерман. Разговоры с Гёте, Academia, 1934, стр. 213.

ниями побуждало масонов, облакавших свое учение в сугубо мистическую форму, стремиться к созданию некоего утопического союза людей на началах братской любви, равенства и взаимопомощи. Масоны хотели искоренить пороки феодального общества без борьбы с ним, только путем самопознания и самоусовершенствования каждого из его членов. Этим объясняется начавшееся при Леопольде II преследование масонов, в которых правительство и католическая церковь видели «опасных либералов». Этим объясняется и то, что в политически отсталых Германии и Австрии того времени ряд передовых представителей бюргерской интеллигенции были членами масонских лож — масонами были Гёте, Лессинг, Гердер, Виланд, Гайдн.

Что касается Моцарта, то из его писем видно некоторое моральное влияние, которое оказывало на композитора масонское учение. В нем, решительно отвергая всяческую мистику, Моцарт прежде всего хотел найти подтверждение своим гуманистическим идеалам, своему стремлению средствами музыкального искусства показать благородство духовного мира, чувств, помыслов и стремлений простого человека⁵.

В либретто Шиканедера масонская символика заключается в испытаниях Тамино и Памины на их пути к истине, к царству Зарастро (во 2-м действии оперы), соответствующих обряду вступления в орден. Если Шиканедер видел в этих испытаниях эффектные в декоративном отношении сцены, то Моцарту был идейно близок их смысл — путь через эти испытания вел к моральному торжеству, к нравственному очищению героев. И в музыке оперы композитор, как мы увидим далее, соответственно раскрыл этот смысл. Что касается символического значения числа три, встречающегося у масонов (а также и в «Сетосе» Террасона), то принцип трехкратного повторения какого-либо действия или соответственного числа персонажей встречается и в сказках, в народных комедиях, а также и в волшебных зингшпилях, откуда Шиканедер черпал материал для своего либретто.

Но необходимо помнить, что все эти символические элементы либретто, в которых Моцарт видел смысл, долженствующий быть понятным «посвященными» (членами ордена), в музыке оперы были показаны совсем не в мистическом плане — мистика абсолютно чужда светлomu искусству Моцарта.

Именно музыка оперы, которую композитор писал с увлечением, вдохновленный идеей либретто, заставила забыть все многочисленные недостатки последнего. Только рассмотренное сквозь призму моцартовской музыки оно могло возбудить внимание Гёте, снискать одобрение Бетховена. Мы постарались показать, что именно в нем оказалось идейно близким взглядам самого Моцарта — или возникло под его влиянием, что могло вдохновить композитора и побудить его к созданию гениаль-

⁵ O. Deutsch, Mozart und die Wiener Logen, Wien, Freimaurer — Zeitung, 1932.

ного оперного произведения на наиболее слабый из всех далеко не совершенных текстов его опер. Здесь получили музыкальное выражение самые глубокие и сокровенные мысли передового демократического художника в расцвете его творческих сил.

В последнее время в музыковедении делаются попытки некоторой реабилитации художественных достоинств либретто Шиканедера. См.: G. Friedrich. Die Humanistische Idee der «Zauberflöte», Dresden, 1954; Е. С. Черная. Моцарт и австрийский музыкальный театр, М., Госмузиздат, 1963.

Но Фридрих вынужден в конце концов признать, что возникшее в атмосфере венского народного театра либретто неотделимо от моцартовской музыки, сделавшей типичными персонажи сказки, давшей им драматическую жизнь, раскрывшей жизнеутверждающую идею целого. Иными словами, эта музыка заставляет нас забыть все недостатки либретто.

Первый раз в жизни Моцарт писал волшебную оперу. Новая для него задача определила и драматургию «Волшебной флейты».

Среди действующих лиц оперы Тамино и Пamina прежде всего привлекают наше внимание, как два характера, данные в развитии. Они, «ищущие истину», стремящиеся к соединению в царстве Зарастро, стоят в центре произведения. Им контрастирует вторая пара: Папагено (который является здесь спутником героя) и Папагена. Как Папагено и найденная им подружка, так и образы Зарастро и царицы ночи — персонификация двух противоположных начал — показаны Моцартом ярко, законченно, с характерными индивидуальными чертами у каждого. В свите царицы ночи не только три дамы, обладающие характерными для отрицательного начала особенностями, но и три светлых гения, в то время как мавр Моностатос — гротескный образ, родственник Осмину «Похищения из сераля», — охраняет Памину в царстве Зарастро.

Наличие отрицательного персонажа в светлом царстве, равно как и светлые силы, повинующиеся царице ночи, объяснялись различно. Разумеется, здесь отнюдь не следует видеть символической нераздельности доброго и злого начал, «предвосхищение ницшеанской идеи о потусторонности добра и зла» (Шуриг). Известно, что в первом варианте либретто Зарастро был злым волшебником, а царица ночи — воплощением светлого начала. Уже во время работы над оперой, после постановки в театре Маринелли «Каспара-фаготиста» Мюллера, Шиканедер переделал многое в либретто оперы, так как первый его вариант слишком походил на зингшпиль Мюллера. Незавершенностью этой переработки скорее всего можно объяснить упомянутую роль Моностатоса и трех гениев. Моцарт, дав Моностатосу весьма яркую музыкальную характеристику, усилил им контрастность в последовательности некоторых сцен оперы.

Движение действия в опере дано, прежде всего, в диалогах и, в меньшей степени, в отдельных ансамблях (например, квинтет первого акта

B-dur) и их последовательности в финалах обоих актов. Арии, передавая состояние действующих лиц, являются их характеристиками. Каждая из арий заключает в себе сгущенное выражение основных, типических черт образа, его «портретность», достигая высокой степени яркости и законченности⁶. Наличие контрастов здесь иного порядка, чем в «Дон-Жуане», — они не конфликтны.

Оттеняя и углубляя характеристики некоторых действующих лиц, контрасты в «Волшебной флейте» способствуют более полному раскрытию замысла целого в этой сказочной опере — в смене речитативов, арий и ансамблей как отдельных картин, ситуаций или состояний дается, словно восходящее по ступеням, непрерывное развитие действия, ведущее к кульминации во втором финале. В этом ступенчатом развитии отсутствует напряженность, оно отличается особой мягкостью, спокойствием, плавностью и величавостью. Контрасты, увеличивая яркость отдельных картин — сцен, не нарушают общего впечатления. Непрерывность развития действия здесь не меньшая, чем в «Дон-Жуане» или «Свадьбе Фигаро». Но она осуществлена средствами, вытекающими из идейного замысла целого.

Увертюра к опере двухчастна (как и в «Дон-Жуане») — небольшому адажио контрастирует фугированное аллегро, две части которого разделены повторением (адажио) трех начальных аккордов увертюры. Эти аккорды, как своеобразный лейтмотив, связаны с торжественным, мудрым и светлым миром Зарастро (их повторение в начале 2-го акта после марша жрецов), да и общее настроение адажио близко этому миру. Ритм аккордов сохраняется в басах, затем переходит к скрипкам; модуляции из *D* (*си-бемоль мажор*) в *S* (*ля-бемоль мажор*) и вновь в *D*, мотив из двух нот у скрипок, хроматически повышающийся, — все говорит о медленном росте напряжения, разрешающегося в аллегро, *ми-бемоль мажор* которого подготовлен предшествующей модуляцией, приведшей в последнем такте адажио к его *D*.

Аллегро увертюры, контрастируя адажио, в то же время является его естественным продолжением — активная созерцательность начала переходит здесь в действие. В этой последовательности (созерцание — действие) заключен глубокий смысл. Если адажио вызывает ассоциации с музыкой торжественного, строгого и чистого мира Зарастро, то аллегро передает стремление к достижению радостей этого мира, переходящее к концу увертюры в экзальтацию, ликование, напоминающее ликование заключительного хора финала оперы.

Целеустремленность аллегро, достигающая в конце его выражения мощи, подчеркивается фугированным проведением главной темы с ее динамикой, с ее характерным мелодическим рисунком. Если эта тема и была заимствована Моцартом из клавирной сонаты Клементи, которую он слы-

⁶ Такова роль арий и в «Руслане и Людмиле» Глинки.

пал в исполнении автора еще в 1781 г., то в увертюре к «Волшебной флейте» она получила совершенно иное, подлинно моцартовское развитие. После мощных аккордов начала адажио (данных на этот раз в Д), приостанавливающих движение (и напоминающее вновь о его целях), вторая часть аллегро возобновляет его еще с большей свободой и легкостью. Радостная энергия этого аллегро присуща сказочному миру Моцарта, герои которого имеют вполне осязаемый, «телесный» облик — устремляясь к высоким целям, они прочно стоят на милой им земле.

Характерные черты образа Зарастро, повелителя светлого царства разума и природы, к которому, преодолевая препятствия, стремится человек Тамино, заключается не только в его ариях и речитативах, но и в хорах его приближенных⁷. Эти черты в значительной мере определяют собой стиль многих сцен оперы — появление Зарастро в финале 1-го акта и заключительный хор престо отсюда же; марши, дуэт и хор жрецов, терцет (Зарастро, Памина и Тамино), дуэт латников, марш (Тамино и Памина), хор и заключительная сцена финала во 2-м акте.

Некоторые из перечисленных сцен давали возможность для их пышно-музыкально-декоративного оформления. Моцарт не пошел по этому пути ни в одной из сцен оперы, представляющих такого рода соблазны. Изобразительные, декоративные моменты в опере отсутствуют (за редкими исключениями). Благородная простота, величие, торжественная воодушевленность в выражении радостных чувств — подобные черты наиболее соответствуют строгому и чистому миру, характеризующему светлое начало оперы. Преобладают умеренные и медленные темпы, мягкость и плавность, широкая песенность (столь характерная для мелодики оперы в целом) мелодических линий⁸, благородная сдержанность в интонациях речитативов.

Эти черты даны в концентрированном выражении в двух ариях Зарастро во 2-м акте (*фа* и *ля мажор*). Они близки друг другу по своему построению, по глубокой искренности, сосредоточенности, по своему характеру спокойного и величавого размышления. Два кратких хоровых рефрена в двух разделах *фа*-мажорной арии подобны хоралу — с проникновенной выразительностью хор отвечает Зарастро. В *ми*-мажорной арии (пред-

⁷ Г. Фридрих справедливо усматривает в облике Зарастро (отнюдь не старца, как это принято думать), не имевшего аналогий в современной Моцарту опере, благородного и деятельного борца за лучшее будущее людей, просветителя, все поступки которого (по отношению к царице ночи, Тамино и Памине) исполнены страстной убежденности в правоте его дела. В упомянутом выше «якобинском» толковании идеи «Волшебной флейты» Зарастро уподоблялся государственным деятелям — членам французского конвента до термидорианского переворота 1793 г. В тексте его партии много высказываний, близких взглядам просветителей (и, в частности, Лессингу).

⁸ Здесь, как и в «Похищении из сераля», почва зингшиля, на которой творит Моцарт, рождает эту песенность.

ставляющей собой контраст предшествующей ей *ре*-минорной арии царяцы ночи), в медленных колоратурах ее благородной басовой кантилены оттенков мечтательности: текст арии повествует о братской любви и дружбе, объединяющих людей в светлом царстве Зарастро, которому чужды враждебные или мстительные чувства. Свои сокровенные мечты, веру в благородство человека он в этой арии вложил в уста Зарастро. С глубокой убежденностью ария рассказывает о том, что являлось моцартовским кредо. В то же время, подмечая тончайшие психологические черты в облике своих героев, Моцарт показывает и иные стороны величавого образа Зарастро. Ему не чуждо ничто человеческое — он проничен с Моностатосом, трогательно заботлив в отношении к Памине. В репликах Зарастро, обращенных к ней в финале 1-го действия, можно без труда услышать чувство более сильное, чем простая забота.

Характер обеих арий Зарастро предваряется в марше жрецов (анданте, *фа мажор*), начинающем 2-й акт. Находят, что этот марш, написанный Моцартом одновременно с увертюрой, после окончания работы над оперой, близок Глюку («Альцеста») и самому Моцарту («Идоменей»). Дент подчеркивает его сходство с маршем Титании из «Оберона» Враницкого, поставленного в театре Шиканедера в июле 1791 г. Но если последний — простое подражание маршу из «Альцесты», то марш Моцарта глубоко оригинален.

Настроение этого марша, открывающего 2-й акт, предвосхищает главное в характере самых возвышенных сцен акта, в котором даны испытания Тамино и Памины на их пути в светлое царство. Во втором его разделе пунктирный ритм басов оттеняет три SF половинных нот в восходящей мелодической линии (C — d — f), предворяя три громовых аккорда обращений *си-бемоль* мажорного трезвучия (лейтмотив Зарастро), следующих после окончания марша. Обращает на себя внимание и особый оркестровый колорит марша и *фа*-мажорной арии Зарастро — *cornidilasetto* (широко использованные Моцартом и в партитуре «Милосердия Тита»), флейты, фаготы, тромбоны, альты и виолончели.

Подобная инструментовка своей глубокой, «бархатной» — но отнюдь не мрачной — звучностью способствует созданию настроения величавой торжественности, характерной для ряда сцен 2-го акта, — в этом отношении марш жрецов является своего рода лейтмотивом.

Ре-мажорный хор жрецов (адажио) из того же акта приветствует вступающего в новую жизнь Тамино («Bald fühlt der edle Jüngling neues Leben»). Хор контрастирует предшествующей ему *g-moll*-ной арии Памины — прославление радости новой жизни сменяет глубокое человеческое страдание, выраженное в арии.

Вера в Тамино, в чистоту его сердечных побуждений («Sein Geist ist Kühn, sein Herz ist rein»), вера в человека приводит к ликующему взрыву голосов и оркестра (*ля мажор*), к торжественному прославлению героя, достойного царства Зарастро.

В этом хоре и марше жрецов, в ариях Зарастро Моцарт мудро пользуется наиболее простыми и выразительными средствами, достигая нужной ему цели — воплощения в музыке светлого начала оперы.

Небольшие «кавадинные» размеры арий и хоров, простота формы (обычно двухчастность, в *ми*-мажорной арии Зарастро — куплетность), прозрачные хоральные гармонии с малым количеством модуляций (в арии Зарастро Моцарт вообще не покидает этой тональности), широкая песенность мелодики, преобладающая роль духовых в сопровождении, чаще всего аккордовом, говорят о «массовых» чертах этой музыки, о желании композитора облечь самые дорогие для него мысли в наиболее простую и наиболее выразительную форму, доступную демократическому слушателю⁹.

До-минорный дуэт латников из того же акта (адажио) значительно более сложен. В нем — последние отзвуки пережитых героями испытаний на пути к царству Зарастро, отзвуки страданий разлученной с любимым Памины, ее человеческой беспомощности и сомнений. Дуэт представляет собой фигурированный хорал, *cantus firmus* которого (в октаву у тенора и баса), с его архаическими, суровыми интонациями, прорезывает сложную контрапунктическую ткань сопровождения¹⁰. Сгущенные интонации вздоха у струнных, секвенцеобразно нисходящие и напоминающие страницы «*Matthäus — Passion*» Баха (произведения, не известного Моцарту) говорят о пережитых страданиях, в то время как *cantus firmus* возвещает близкое блаженство, ожидающее Тамино и Памину в царстве Зарастро — подобно благой вести, звучащей среди горя и страданий людей.

Но если «*Matthäus — Passion*» и не была известна в то время, то благотворное влияние изучения ряда произведений Баха и баховской полифонии в последние годы жизни Моцарта в данном эпизоде несомненно.

Этот хорал принадлежит к числу эпизодов, показывающих широту диапазона форм и средств выразительности, применяемых Моцартом в «Волшебной флейте»: от аккордовых хоров-гимнов до сложной полифонии, от песенок Папагено до широко развитых арий царицы ночи. Композитор пользуется всем богатством красок своей палитры, однако в этой опере он предпочитает сопоставлять отдельные краски, безошибочно выбираемые им, но не смешивать их.

Так, иные краски находит Моцарт для изображения отрицательного начала оперы — царицы ночи и ее мира. Обращает на себя внимание то

⁹ Общеизвестны одинаковые стилевые черты этих арий и хоров с песнями Моцарта на масонские тексты. Но если последним свойственна риторичность и некоторая эмоциональная холодноватость, то лирико-эпический характер «музыки мира Зарастро» не только величав и торжественно серьезен, но и исполнен большой сердечной теплоты.

¹⁰ В этом *cantus firmus* Моцартом использована мелодия протестантского хорана «*Auch Gott, vom Himmel sieh darin*». В виде контрапункта к нему в оркестре дана тема «*Kugie*» из мессы Г. И. Бибера, известная Моцарту еще со времени жизни в Зальцбурге.

обстоятельство, что композитор не акцентировал зловещие и мрачные черты в образе повелительницы ночи. В ее негодовании и ненависти к Зарастро, царство которого она собирается разрушить, мы видим главную причину — желание мстить Зарастро за похищенную у ней дочь, заставляющее ее неистовствовать в *ре*-минорной арии. Моцарт прежде всего акцентирует отрицательные черты царицы ночи — властолюбие, злобу, ненависть, зависть, коварство, противопоставляя их доброте, милосердию и светлой разумности Зарастро. Его волшебные персонажи — люди, поступки которых вполне понятны и объяснимы, в них нет ничего потустороннего, мистического, они подобны «богам Гомера и эллинских скульпторов» (Соллертинский).

Отрицательные черты темного царства становятся более мелкими у трех дам свиты царицы. Поэтому вполне уместен здесь юмористический оттенок, с которым показаны их тщеславие, манерность, легкомыслие. Отрицательные черты доходят до гротеска в образе Моностатоса, чьиими поступками руководит грубая чувственность, сопричастная трусости и наглости — прямое продолжение Осмина «Похищения из сераля», оттеняющего чистое и поэтическое любовное чувство Бельмонте и Констанции (здесь — Тамино и Памины).

Таким образом, противопоставление двух начал в опере дается прежде всего в противопоставлении возвышенных и низменных человеческих чувств, носителями которых являются Зарастро, царица ночи и их приближенные. И путь Тамино и Памины к царству Зарастро — это путь очищения людей от мелких, низменных чувств, нравственное очищение, которое позволяет им увидеть «гармонию и стройность» окружающего их мира¹¹. Именно в подобном выполнении замысла волшебной оперы — величье Моцарта, оставшегося и здесь в наиболее близкой ему сфере.

Никак нельзя согласиться с Шуригом, видящем в порывистом, страстном, мятущемся образе царицы ночи нечто средневековое, мрачное и угрюмое. Ее смятенность противостоит разумному спокойствию и мудрости Зарастро. Раба своих страстей, она бессильна против людей, свободных от них. Поэтому нравственное перерождение героев в царстве Зарастро является одновременно приговором царице ночи и заставляет ее исчезнуть.

Наиболее характерные черты этого образа заключены в двух ариях царицы — *си-бемоль мажор* из первого и *ре минор* из 2-го акта.

В небольшом речитативе, предшествующем *си-бемоль* мажорной арии, в синкопах сопровождения передано волнение царицы ночи, лишившейся дочери и обращающейся за помощью к Тамино, в котором она надеется найти сообщника. Ария двухчастна — *соль*-минорное лягетто и *си-бемоль* мажорное аллегро модерато выражают различные чувства царицы при ее мыслях о дочери.

¹¹ Уместно вспомнить слова Блока: «Сотри случайные черты — и ты увидишь: мир прекрасен».

Ляргетто — род драматического Lamento, в котором скользкие полутоном нисходящие интонации вдоха в вокальной партии чередуются с патетикой октавными скачками голоса, поддержанными аккордами *risoluto* с пунктирным ритмом в сопровождении. В среднем эпизоде ляргетто скорбь царицы о похищении дочери выражена в напряженно экспрессивной мелодике, сопровождаемой репетициями терций и секст у духовых, в то время как у альтов звучит тема, родственная по характеру вокальной партии — фактура сопровождения напоминает здесь аналогичный эпизод в *re* мажорной «арии мести» донны Анны из «Дон-Жуана».

Крайняя неустойчивость, смятенность чувств передана в этом Lamento. Трудно согласиться с Шуригом, уподобляющим царицу античной Деметре, скорбящей о похищении дочери — Персефоны: если ситуация и приводит на память античный миф, то в музыке нет необходимой строгости, нет выражения одного чувства, всецело владеющего безутешной богиней. Наоборот — первый раздел арии кажется лишь подготовкой к следующему аллегро, в котором чувства царицы показаны в ином, контрастном аспекте. Если в нем царица и просит Тамино освободить дочь, обещая ему отдать Памину в награду, то общий характер музыки аллегро скорее говорит об одном очень определенном чувстве — злобной энергии этой женщины, думающей о ненавистном ей Зарастро. В решительных аккордах тутти вступительных тактов, с тиратами в басах, в постоянном устремлении вверх мелодики вокальной партии, в напряженности ее тесситур, наконец, в звонких колоратурах (как в *re*-минорной арии, доходящей до d^3), с определенностью их ритмических очертаний нет места неуверенности и колебаниям ляргетто, как нет и умоляющих интонаций — все очень властно, энергично, решительно, определено. Царица не столько любит свою дочь, сколько ненавидит Зарастро.

В простом, песенном мелодическом стиле «Волшебной флейты» особенно выделяются блестящие колоратуры в партии царицы ночи. Это дало даже повод к обвинениям Моцарта в невыдержанности стиля (Аберт). Нам представляется, что эти колоратуры не столько помещены в партии царицы в угоду вокальным данным первой исполнительницы этой роли (Иозефе Гофер), сколько с целью подчеркнуть исключительность этого образа. Помимо этого, колоратура в ее ариях является хорошим выразительным средством для передачи страстных и неуравновешенных чувств, владеющих ею.

В *re*-минорной арии из 2-го акта эти чувства достигают своего апогея. Властолюбивая царица, пылающая мстью, требует смерти Зарастро, который должен погибнуть от руки ее дочери. Она подобна фурии, подобна неистовой Армиде Глюка или яростной Электре из «Идоменей»; тремоло и аккордовые репетиции в сопровождении, патетика возгласов вокальной партии, упорные настойчивые повторения f^2 и g^2 со скачками на октаву вниз, наконец, ритмически четкие колоратуры, которые звучат, как волшебные колокольчики Папагено — все подчеркивает необузданность

чувств разъяренной повелительницы ночи¹². Трижды, повышаясь по ступеням *си-бемоль* мажорного трезвучия, даны ее заключительные возгласы — обращение к карающим богам мести — *d — f — b*, каждый раз им отвечают громовые унисоны оркестра. Вокальная партия заканчивается на доминантовом звуке *a*; хроматическое тремоло оркестра, подобное вихрю, приводит к тонике.

Если, как на это часто указывается, образ царицы ночи близок опере — *seria*, то отнюдь не итальянской *seria* конца XVIII столетия и отнюдь не в пародийном смысле. Он близок драматическим женским образам Глюка — Клитемнестре, Армиде, а также созданному самим Моцартом трагическому образу Электры, в котором так много глюковского.

Исключительность чувств царицы резко снижена, дана в бытовом преломлении у трех дам ее свиты. Их ограниченность, болтовня, жеманное кокетство, сплетни в интродукции и квинтете *си-бемоль мажор* из 1-го акта, в *соль*-мажорном квинтете из 2-го не лишены буффонных черт, в них есть нечто от Марцеллины из «Свадьбы Фигаро», нечто филистерское, мещанское¹³. Весьма трудно в этой легкомысленной и манерной болтовне увидеть черты, которые вызывали бы у нас ассоциации с тремя парками античной мифологии (Шуриг). Что касается трех юношей, то, по остроумному замечанию Улыбышева, «...это неопределенные и безымянные существа, приходящие и уходящие, подобно почте между владениями царицы ночи и солнечным царством Зарастро — они повинуются приказаниям обеих воюющих держав»¹⁴. Но надобно сказать, что они скорее подчиняются Зарастро, так как в светлом и прозрачном *ля*-мажорном терцете юношей из 2-го акта его мелодика родственна *ми*-мажорной арии Зарастро; в сопровождении «трепетные» фигуры скрипок 32 — *ми* (напоминающие аналогичные фигуры из анданте *соль*-минорной симфонии) передают взмахи крыльев — один из немногих случаев звукописи в партитуре «Волшебной флейты», вызвавшей соответствующее применение машинных приспособлений в декоративном оформлении оперы Шиканедером. Помимо этого юноши опекают Тамино и Памину в их трудном пути к царству Зарастро, сострадают и сочувствуют им.

На фоне такой свиты, показанной (так же, как и жрецы Зарастро) не дифференцированно, образ царицы ночи выступает особенно рельефно.

Значительно ярче дан мавр Моностатос, также входящий в эту свиту. Он является воплощением самых низменных чувств темного царства; подобно Осмину, он противопоставлен влюбленным, оттеняя их возвышенные

¹² Колоратуры голоса имитируются флейтой в оркестре, создавая эффект эхо. Подобный прием будет часто встречаться в XIX столетии — в итальянской опере, а также у Мейербера («Динора»).

¹³ Прав Фридрих, находя в их терцете из 1-го действия отзвуки венской уличной песни и указывая на житейский прообраз этих наперсниц царицы ночи.

¹⁴ А. Д. Улыбышев. Новая биография Моцарта. М., 1890, стр. 201.

чувства. Если у трех дам была уместна буффонада, то здесь она нередко превращается в гротеск. В *соль*-мажорном терците из 1-го акта (Памина, Моностатос, Папагено) похотливые и злобные чувства Моностатоса сменяются испугом при виде Папагено; в финале акта, после радостных чувств Памины и Папагено, он вновь дает волю своей злобе, вскоре уступающей комическому выражению веселья — он пляшет под музыку волшебных колокольчиков Папагено (в характере народного танца). Перед Зарастро Моностатос пресмыкается — при его обращении к Зарастро в сопровождении появляются суетливые нисходящие мелизматические фигуры у скрипок, комично звучит его жалоба при известии о неожиданном наказании (внезапный *фа минор*).

Кульминацией комических черт Моностатоса является его ария во 2-м акте (*до мажор*), в основу тематики которой Моцартом положена чешская народная танцевальная мелодия, с настойчивым повторением отдельных «извивающихся» попевок. Непрерывность и быстрота движения арий, ее яркий танцевальный характер, тембровое сочетание флейты — пикколо в сопровождении тенора — все это подчеркивает необычайность и острую комедийность ситуации: в лунном сиянии, у изголовья спящей Памины, уродливый мавр предается изливию своих любовных чувств, выражая их веселой, плясовой мелодией — подобно Додону, изливающему свои лирические чувства Шемаханской царице мелодией «Чижика». Моностатос напоминает и Осмина «Похищения из сераля» с его гротескным выражением любовного влечения к Блондхен.

В квинтете (*до минор*, *piu moderato*) финала 2-го акта царица ночи собирает все свои силы для решительного нападения на Зарастро. Будучи противопоставлен заключительной, исполненной торжества и ликования, сцене финала (как последнего противопоставления отрицательного и положительного начал оперы) квинтет передает общее настроение всех его участников, объединенных под скипетром повелительницы ночи.

Настороженность, растущее напряжение (фанфарный мотив в сопровождении, проходящий через весь квинтет, частые тремоло) приводит к торжественно звучащим аккордам — обращение к царице трех дам и Моностатоса. Картину разразившейся бури, разбивающей скипетр царицы и приносящий гибель ее царству, Моцарт передает изобразительно-декоративными средствами: ум. септаккорды на тремолирующем фоне, стремительно низвергающиеся пассажи, нисходящий унисон голосов (в большом диапазоне as^2-N), слившихся в последнем крике отчаяния — и затем лишь отголоски уходящей бури, постепенное прояснение колорита, как переход к заключительной сцене оперы.

В *до*-минорном квинтете дана последняя вспышка чувств, выраженных в ариях царицы и наиболее характерных для ее мира вражды и мстительности.

Между двумя противоположными началами оперы, персонифицированными в Зарастро и царице ночи, находятся двое людей, ищущих исти-

ду, два изменяющихся характера — Тамино и Памина. В то время как арии Зарастро, царицы, Моностатоса являлись воплощением типических черт этих персонажей (светлой мудрости Зарастро, темного мира страстей царицы, гротескности мавра), не изменявшихся в развитии действия оперы, арии Тамино и Памины (всего по одной у каждого) передают лишь их переживания, порождаемые глубоким и поэтическим любовным чувством, носителями которого они являются.

Развитие их характеров дается на протяжении всей оперы в ансамблях, сценах, ситуациях, сталкивающих их с другими действующими лицами, неизменно сохраняющих присущие им черты. От беспокойства, неуверенности, мучительных сомнений Тамино и Памина, нравственно перерождаясь, приходят к светлой радости, к осознанию величия достигнутой ими цели.

В интродукции оперы Тамино — «посреди жизненного странствования, на перепутьи» (Соллертинский), перед лицом смертельной опасности. В коротком ариозо, экспонирующем героя, дано напряжение всех его чувств, соответствующее напряженности драматической ситуации. Материал оркестрового вступления (тремоландо, короткие, восходящие по ступеням *до*-минорного трезвучия, впоследствии мелизматические мотивы струнных) переходит затем в сопровождение, на фоне которого даются спокойные фразы Тамино, интонационно родственные мотивам вступления.

Если в этой драматической сцене была показана кульминация чувств Тамино в момент грозившей ему опасности, то иного рода кульминация дана в его *ми-бемоль* мажорной арии (ляргетто) перед портретом Памины в том же 1-м акте. В ней Тамино изливает то зарождающееся в нем чувство любви, которое будет сопровождать его во всех предстоящих испытаниях, которое наполнит особым смыслом, сделает особенно желанным для него, страдающего и любящего человека, достижение высокой цели. И Папагено в предшествующей *соль*-мажорной арии поет о любви — в его понимании, подчеркивая различие между характерами обоих персонажей.

Ария эта — наивысшее выражение той нежной, трепетной и поэтической любовной лирики, которую мы находили в соответствующих ариях Идаманте, Илии, Бельмонте, Керубино, Сусанны, графини, Оттавио и других образов Моцарта. Поэтому каждая фраза вокальной партии, каждая деталь сопровождения, являясь глубоко характерными, моцартовскими, в то же время и глубоко значительны.

Хотя ария и заключает в себе 3 раздела соответственно ее тональному плану (Es — B — Es), но форма ее — сквозного развития. Мелодическая линия часто прерывается паузами, отнюдь не нарушающими общего впечатления целостности этой линии, но наоборот, придающими ей особую выразительность. Паузы, членя отдельные фразы, сообщают целому характер взволнованного монолога, в котором Тамино говорит о своих чувствах,

изменившихся от начала к концу арии (этому показу изменяющегося состояния соответствует и форма арии). В конце 2-го раздела, после просительных интонаций вокальной партии, «трепетных» пассажей кларнета в сопровождении, следует генеральная пауза, после которой, в последнем разделе арии, «нет более колебания, декламационных и вопросительных фраз, душа действующего лица ясна, мелодия льется волнами»¹⁵ — Тамино приходит к осознанию охватившего его чувства любви.

И единственная ария Памины во 2-м акте (анданте, *соль минор*) также говорит о любви, но не о ее радостях, а о страдании. Ситуация, служащая поводом для арии, несколько напоминает миф об Орфее — подобно Эвридике, Памина глубоко оскорблена молчанием любимого. Отсюда это «выпевание любовной тоски» в арии такой простоты, прямоты и одновременно силы и искренности, которые позволяют считать ее одной из вершин лирики Моцарта.

Это — кульминация горестных чувств, испытываемых любящими на трудном пути испытаний; их отголоски звучат затем в хорале латников.

Несмотря на различие аспекта любовных чувств в обеих ариях, в них есть много общего. Это общее — в широте и песенности благородной мелодики арий (и здесь, как и в ариях «Похищения из сераля», несомненно народные славянские корни); в тонкости сопровождения, более развитого в монологе Тамино, соответственно изменению его чувств, и скромного в *Lamento* Памины, лишь подчеркивающего интенсивное биение гармонического пульса в нем и своим остигнутым, «вздыхающим» ритмом усиливающего скорбное настроение целого; сквозным развитием, гибко следующим за малейшими изменениями в выражении чувств; наконец, той особой чистотой внутреннего мира этих людей, раскрывающих глубокое человеческое чувство, которое сопутствует им в их поисках светлого царства Зарастро и одновременно является целью, венчающей эти поиски.

В *си-бемоль* мажорном квинтете из 1-го акта Тамино получает от трех дам свиты царицы ночи волшебную флейту, чудесная сила которой должна помочь ему в последующих испытаниях. Флейта в его руках подобна лире Орфея — символ всепобеждающей мощи искусства. На ней может играть лишь человек, стремящийся к новому, радостному миру. Она сама вызывает радость, сближающую людей, дает им веру, надежду и силу. Она пробуждает не только добрые чувства в их сердцах, ее звуки покоряют даже диких зверей, что, разумеется, дало Шиканедеру возможность использования в либретто оперы ситуаций, весьма популярных в немецком демократическом театре той эпохи еще со времен гамбургской оперы.

В испытании Тамино и Памины на пути к царству Зарастро более тяжел удел Памины — ее наивность и детская доверчивость увеличивают страдания девушки, находящейся между «небом» (мира Зарастро) и «землей» (царства ее матери, которую она любит, но которая готова по-

¹⁵ А. Д. Улыбышев, цит. соч., стр. 207.

жертвов
ненавис
лучивш

В са
Папаген
пряжен
минаци
Моноста
ся в до
няются
заключ
тосом и

Дов
менени
де. По
радост
неболь
нения.

В с
встреч
стро, о
чу с
волшеб
нает а

В л
ляющих
ворит
на ско
кестре
действ
силу в
цеваль
сти св
вызыв
этого
людях
славит

Ис
их по
корат
сущес
он ви
мантн
нет. Д

жертвовать этой любовью для достижения своих целей, для уничтожения ненавистного ей мира). Памина не может понять мудрости Зарастро, разлучившего ее с матерью и тем самым сохранившего ее для Тамино.

В *соль-мажорном* терцете из 1-го акта (Памина, Моностатос, затем Папагено) она думает только о матери, не боясь угроз Моностатоса. Напряженность и драматизм ее реплик в диалоге с мавром достигает кульминации в *ре-минорном* эпизоде; в оркестровом сопровождении партии Моностатоса у струнных проходит мелизматический мотив, встречающийся в *до-минорном* квинтете 2-го акта, в котором в последний раз объединяются темные силы царицы ночи. Столь драматично начавшийся терцет заключается кантрастной его началу комической сценой между Моностатосом и Папагено.

Доверчивость Памины, ее сердечная мягкость объясняют быстрые изменения в ее настроении — от скорби к радости, от отчаяния — к надежде. После рассказа Папагено в *ми-бемоль* мажорном дуэте с ним эта радость выражена в мелодии народного характера, почти танцевальной, в небольших колоратурах, представляющих собой ее вариационные изменения.

В финале 1-го акта оперы любовь к Памине и надежда на скорую встречу с ней помогают Тамино понять истинное значение царства Зарастро, оклеветанного царицей ночи и ее свитой. Желание ускорить встречу с любимой побуждает Тамино обратиться к могущественной силе волшебной флейты. Ариозо Тамино здесь (*до мажор*) несколько напоминает арию Орфея в той же тональности из 3-го акта глюковской оперы.

В последующем *соль-мажорном* дуэтино (Памина, Папагено, замышляющие бегство из царства Зарастро) народный характер мелодики говорит о том, что Памина подчинена Папагено, внушившему ей надежду на скорую встречу с любимым. В следующей сцене с Моностатосом в оркестре звучит фанфарный мотив *до-минорного* квинтета 2-го акта; после действия волшебных колокольчиков Памина и Папагено прославляют их силу в мелодии, близкой мелодической сфере Папагено. Такова же и танцевальная музыка этих колокольчиков, смиряющая мавра — при общности символики волшебных инструментов колокольчики в руках Папагено вызывают иные чувства, чем флейта Тамино — чувства, близкие миру этого персонажа. В торжественном речитативе Зарастро говорит о двух людях, стоящих у порога испытаний; ликующий хор (престо, *до мажор*) славит его царство.

Испытания обоих влюбленных даны во 2-м акте. Моцарт раскрывает их постепенное нравственное перерождение, уделяя мало внимания декоративным эпизодам либретто. Для него, сына века просвещения, не существуют феи, эльфы и гении — в этих фантастических образах сказки он видит, прежде всего, их человеческую сущность. Предвосхищения романтической сказочности Вебера и Мендельсона в «Волшебной флейте» нет. Даже в сцене испытания огнем и водой, которая получила бы соот-

ветствующее декоративное воплощение в музыке композитора-романтика, Моцарт дает в оркестре мелодию одинокой флейты, поддержанной торжественными гармониями тромбонов и глухими ударами литавр. И эта простота придает особую окраску самым сценически эффектным эпизодам 2-го акта: чудесно и значительно не само испытание, а то нравственное перерождение, которое оно вызывает в характерах людей на их пути к истине.

Уже *соль-мажорный* квинтет 2-го акта (три дамы, Тамино и Папагено) противопоставляет стойкость Тамино (и подчиняющегося ему Папагено) всем ухищрениям клеветы прислужниц царицы — их партии имеют тот же характер, что и в интродукции и *си-бемоль* мажорном квинтете 1-го акта. Тамино же осознает, что он вступил на путь испытаний и его интонации контрастируют возбужденной болтовне трех дам. Тяжелые унисоны *до-минорного* хора жрецов прерывают это возбуждение и заставляют их исчезнуть при громовых ударах ум. 7 акк. в оркестре.

Большого драматического напряжения исполнен *си-бемоль* мажорный терцет — Тамино, Памина, Зарастро. В нем происходит последняя разлука любящей пары перед последним испытанием. Возросшее мужество Тамино должно помочь ему противостоять страстным мольбам любимой, которая не хочет даже кратковременной разлуки. Волнение обоих несколько умеряется Зарастро, но к концу терцета и он оказывается бессильным — фразы становятся короткими, реплика Зарастро «Die Stunde schlägt», данная на восходящем хроматическом мотиве, влечет за собой и восходящее движение в верхних голосах, в которых часты интонации вздоха. Памина предчувствует те переживания, которые принесет ей эта последняя разлука с любимым и с которыми она, слабая девушка не может бороться. Ее любовь достигла апогея, она забыла свои чувства дочери, отныне все ее будущее — в счастье с Тамино.

Небольшой терцет юношей (*ми-бемоль мажор*) в начале финала 2-го акта имеет такой же светлый и прозрачный характер, как и их *ля* мажорный терцет в том же акте. В этом терцете вновь видна близость трех юношей миру Зарастро.

Контрастной терцету является следующая сцена с появлением Памины. Ее предчувствия сбылись, горе разлуки сломило ее, мысли о равнодушии к ней Тамино, вызвавшие тоску ее *соль-минорного* Lamento, теперь почти привели ее к безумию. Она призывает смерть — в испытаниях она лишь следует за Тамино, без него она бессильна. Но юноши приносят ей утешение (вновь *ми-бемоль мажор*, аллегро). С характерной для нее быстрой сменой настроений Памина переходит от смертной скорби к страстному выражению надежды. Роль юношей в этой сцене, по замечанию Улыбышева, «соответствует роли хора в греческой трагедии. Они беседуют с действующим лицом, сочувствуют его горю, убеждают его и освещают ему»¹⁶.

¹⁶ А. Д. Улыбышев, цит. соч., стр. 218.

В следующем хорале латников слышны отзвуки пережитых человеческих страданий. Также скорбно отвечает хоралу Тамино (*фа минор*); однако он слышит голос Памины, и латники возвещают ему о том, что в царство Зарастро они войдут вместе. Сцена их встречи и последующий квартет (анданте, *фа мажор*, Тамино, Памина и латники) исполнены светлой радости. Текст квартета знаменателен — он говорит о могуществе звуков («Wir wandeln durch des Tones Macht froh durch des Todes düstre Nacht»), побеждающем смерть.

В торжественном медленном марше (адажио, *до мажор*) и дуэте («согласное» движение голосов в терциях) любящие проходят последнее испытание — тяжелый путь с его страданиями позади, хор зовет просветленную юную чету вступить в царство Зарастро.

Носителем контрастов оперы (и, одновременно, ее народных элементов), оттеняющих мир Зарастро, любовь Тамино и Памины, являются не только царица ночи и ее свита, но и спутник, данный Тамино еще в начале развития действия — птицелов Папагено. Но контрасты, вносимые Папагено, — это не мир неистовых страстей повелительницы ночи, это не похотливость мавра, оскверняющая юное и чистое чувство героев — контрасты эти иного порядка.

Папагено сам утверждает, что он — дитя природы («Naturmensch»). Его прообразы многочисленны — от античного мима, комических эпизодов с торговцами в средневековых мистериях, особенно французских мимрациях и моралите (ведь Папагено — торговец птицами); от *commedia dell'arte* (Арлекин и Коломбина, танцующие и мечтающие о многочисленном потомстве, как и Папагено со своей подругой в *соль-мажорном* дуэте из 2-го действия) до *Pickelhering's* и Гансвурста английского и немецкого народного театра. Он, как и Папагено, одет в платье из птичьих перьев; они танцуют под звуки дудочки, в которой Шиканедер видел потомка античной свирели (подобно изображению животных на античных вазах, танцующих под звуки этой свирели).

Животные и птицы в человеческом образе были любимы еще в гамбургской опере, будучи перенесены на ее сцену из народного театра. Так, в опере «Навуходносор», поставленной на гамбургской сцене в 90-х годах XVII столетия, прообраз Папагено, украшенный орлиными перьями и когтями, издавал мелодическое ворчание в обществе других фантастических животных. И венские Касперлиады, и театр Шиканедера охотно вводили подобных животных в действие.

Подобно тому, как три дамы царицы ночи передают в житейском, бытовом преломлении «демонический» мир ее страстей, так и Папагено снижает, низводит до уровня обывателя все высокие стремления Тамино (своеобразная проекция их в быт). Он труслив, обжорлив, болтлив, но наделен неистощимой жизнерадостностью и практическим здравым смыслом. В одном из своих писем Констанце Моцарт рассказывает о человеке, присутствовавшем на спектакле «Волшебной флейты» и во время 2-го

акта, при самых торжественных и значительных сценах, не понимавшем происходящего и смеявшемся над всем. Взбешенный композитор обозвал его «Папагено», тем самым давая понять, что типические черты этого образа присущи филистерам, которым все возвышенное и духовное непонятно и кажется только смешным.

Вынужденный проходить испытания вместе с Тамино, Папагено остается верен себе — болтает, нарушая обет молчания, мечтает о еде, питье и подруге жизни. Этот образ, вносящий в развитие действия оперы комические и вместе с тем не лишённые трогательности контрасты, очерчен Моцартом с большой любовью. Кажется, что композитор видит недостатки этого «дитяти природы», смеется над ними, иногда негодует вместе с Тамино, но видит в нем своеобразное дополнение возвышенным устремлением героя, а потому тепло и трогательно показывает его радость в конце оперы, оттеняя мягким комизмом упомянутого *соль*-мажорного дуэта — и в то же время предваряя — ликование ее финала.

Образы Папагено и, в меньшей степени, Моностатоса явились той отдушиной, в которую устремились сексуальные домыслы некоторых западных музыковедов в отношении «Волшебной флейты». Зарастро, царица ночи, влюбленная чета не могли даже им дать для этого достаточных оснований. Так, Лерт видит прообраз Папагено в фавне, в сатире античности, олицетворении «ищущей похоти», а в его танце с Папагеной усматривает «фаллический танец спаривания».

Образ Папагено, с любовью раскрытый и благородный в музыке Моцарта, корнями своими уходящий в народный театр, чужд какой бы то ни было эротике. Его веселый нрав, его жизнерадостность, его здравый смысл и юмор (роднящий Папагено и Лепорелло с Санчо Панса, на что обратил внимание Соллертинский, а также с героем народных сказаний Тилем Эйленшпигелем) — отличительные черты персонажей любимых народным театром — так же, как и его комические черты. И народный характер многих страниц партитуры оперы особенно ярок в ариях-песнях Папагено.

Его *соль*-мажорная ария в начале 1-го акта является этому хорошим примером. Это — строфическая песня с тремя куплетами и оркестровым вступлением, полностью излагающим ее тематический материал (вплоть до пятизвучного мотива дудочки Папагено, который слышится за сценой). Ее народная, песенно-танцевальная венская мелодика, простейшие гармонические последования (Т — Д — S — Т), общий жизнерадостный и беззаботный характер являются удачным «звуковым портретом» основного в образе Папагено — и в наивном тексте куплетов он излагает свое бесхитростное «кредо». Аберт находит в естественности и непосредственности арии — экспозиции Папагено картину в стиле Руссо¹⁷.

¹⁷ Народная песенность партии Папагено объединяет его с таким диаметрально противоположным ему образом, как Зарастро. В этом заключен глубокий смысл —

Фразы Папагено в *си-бемоль* мажорном квинтете из 1-го акта, комично мычащего с замком на губах, тоже имеют народный танцевальный характер, а волшебные колокольчики, которые он получает от трех дам, вполне гармонируют с его веселым нравом и беззаботностью — так светло и весело звучит их музыка. И флейта Тамино, и колокольчики — символы мощи искусства, олицетворяющие в нем возвышенное начало Феба-Аполлона и полное живительных соков, простое и близкое природе начало Пана. Оба дополняют друг друга — устремление к высоким идеалам Тамино дополняется простыми и вполне земными стремлениями Папагено.

Выше отмечался народный характер мелодики *соль-мажорного* дуэта Папагено и Памины в финале 1-го акта. В последующей сцене с Моностагосом колокольчики Папагено играют так, как и следовало ожидать: это народный танец, звуки которого укрощают злобного мавра.

Во втором акте участие Папагено в испытаниях, как и цель, доступная его пониманию, ради которой он следует за Тамино, образует яркие контрасты драматическим сценам акта. В *соль-мажорном* квинтете Папагено во всем подчиняется Тамино — их партии противопоставлены трем дамам; в последующих диалогических сценах он, следуя за Тамино, хочет принять участие в испытаниях, но ему мешают его слишком прозаические привычки. В *фа-мажорной* арии Папагено мечтает о супружеском счастье, как о главной цели, к которой он стремится, — блаженство избранных в царстве Зарастро не его удел.

Ария состоит из трех куплетов, в каждом из которых медленный раздел сменяется быстрым (анданте — аллегро). Мелодика и фактура сопровождения остаются неизменными, но в каждом куплете меняется инструментовка; большую роль играет гlockenspiel, как инструмент, передающий звучание колокольчиков Папагено и являющийся его тембровой характеристикой. И здесь тематика обоих разделов куплета ярко народна и, что типично для мелодической характеристики Папагено, танцевальна. Этими ариями — песнями Папагено Шиканедер покорила слушателей венского народного театра.

Заключительные сцены и дуэт (*соль-мажор*) с Папагеной, помещенные после сцен мучительных переживаний Памины и последних испытаний любящих, приведших их к вратам царства Зарастро, показывают в ином плане такие же мучения Папагено и достигнутое им блаженство. В сцене покушения Папагено на самоубийство и его прощания с жизнью («Gute Nacht, du falsche Welt») в его партии возникают печальные, лирические интонации, трогательные и задумчивые. Они мимолетные, но, как и лирические черты в образе Педрилло («Похищение из сераля»), они придают особую жизненность и поэтичность этому персонажу оперы. В ко-

оба они являются созданием природы, близки ей, в них обоих воплощена народная мудрость в ее различных аспектах. Но в песенности партии Зарастро преобладают эпические черты, в песенности Папагено — комедийные.

мическом дуэте (в народнобытовой мелодике которого также много танцевального) радость Папагено выражена полно, несколько буйно. И он со своей подругой пришел к «вратам царства», но это царство для него — в повседневности, в исполнении его наивных и простых желаний «Naturmensch».

Этот образ не развивается Моцартом. Таким, каким он показан в первых сценах, с его беспечностью, жизнерадостностью, веселым нравом, Папагено проходит через всю оперу.

Как было уже сказано, в смене арий-характеристик, ансамблей и речитативных сцен «Волшебной флейты» мы наблюдаем пеструю на первый взгляд смену картин, подчиненную, однако, определенному замыслу, который обеспечивает непрерывность развития действия. Весь первый акт оперы является завязкой, приводящей Тамино и Памину к порогу испытаний. В ансамблях действующие лица показаны или недифференцировано, с общими, им свойственными чертами (терцет трех дам в интродукции, *ми-бемоль* мажорный дуэт Памины и Папагено), или они противопоставлены друг другу в группировках (*си-бемоль* мажорный квинтет — трем дамам противостоят Тамино и Папагено).

В финале 1-го акта преобладает серьезное и возвышенное настроение, единственный контраст-дуэт (*соль мажор*) Памины и Папагено и последующая сцена с Моностатосом и волшебными колокольчиками. Действие развивается в смене отдельных сцен, в которых большую роль играют речитативы-аккомпаньято и, особенно, большой речитатив-диалог Тамино и жреца. Известие о том, что Памина жива, заставляет героя иначе взглянуть на царство Зарастро, хотя он и не знает еще об истинном значении последнего. Этот речитатив является образцом моцартовского драматического речитатива, по силе выразительности не уступающего ариям — характеристикам оперы¹⁸.

Краткие, но выразительные оркестровые фразы, частые модуляции и перемены темпа подчеркивают изменение чувств Тамино; его беспокойные интонации противопоставлены спокойствию и сдержанности интонаций жреца. Реплики хора (за сценой) изменяют настроение и приводят к *до-мажорному* ариозо Тамино.

Не менее выразительна сцена Памины и Зарастро, в которой в ответ на признания Памины речитатив Зарастро переходит в широкую и скорбную кантилену (на словах «Du liebst einen andern sehr»), показывающую не только сострадание мудреца чувствам, разрывающим сердце юной Памины, но и любовь к ней. Торжественны и величавы интонации речитатива Зарастро, в которых он говорит о начале испытаний любящих; заключительный хор (*до мажор*) усиливает это настроение.

¹⁸ Речитатив превосходит по выразительности великолепные образцы речитативов «Свадьбы Фигаро» и «Дон-Жуана» прежде всего потому, что передает музыкальными средствами особенности родной, немецкой речи. Здесь Моцарт особенно близок баховским речитативам.

Таким образом, финал 1-го акта отличается значительным единством настроения, преобладанием речитативных сцен; ладотональный план его весьма прост (C—G—F—C), но внутри первой речитативной *до*-мажорной сцены, так же как и *фа*-мажорной сцены с Зарастро, мы найдем ряд модуляций. Хоры, славящие Зарастро и его царство, усиливают торжественность последних эпизодов финала, имеют гимнический характер, близкий настроению начальных сцен 2-го акта.

Функции арий во 2-м акте остаются прежними; в ансамблях господствуют те же принципы (однородные ансамбли жрецов, юношей, *си-бемоль* мажорный терцет, *соль*-мажорный квинтет, где вновь трем дамам противопоставлены Тамино и Папагено).

В середине акта настроения *соль*-мажорного квинтета, арий Моностатоса и царицы ночи контрастируют его началу, в котором показан мир Зарастро. В этом акте главное — в испытаниях любящей пары, в постепенном изменении их чувств, в их переживаниях на пути к истине. Отсюда более напряженный характер развития действия, большее наличие контрастов, усиливаемых параллельно развивающимся вторым его планом — историей Папагено. И в финале акта светлому настроению терцета юношей контрастирует сцена страданий Памины, сменяющихся вновь вспыхнувшей в ней надеждой. Следующий контраст — скорбный хорал латников и полная радостной просветленности сцена встречи Тамино и Памины, последнее испытание и ликование *до*-мажорного хора.

До сих пор действие второго плана — Папагено — развивалось преимущественно в речевых диалогах, в арии он мечтал о целях своих странствий. Теперь, после окончания испытаний любящих, дается большая сцена Папагено и его подруги, вновь контрастирующая как предшествующим эпизодам, так и последующему драматическому *до*-минорному квинтету — последнему противопоставлению царицы ночи светлому началу. И последним контрастом является заключительная сцена в царстве Зарастро — *ми-бемоль* мажорный хор (анданте), с предшествующей ему величавой речитативной фразой Зарастро, переходящий в аллегро, с его народного характера мелодией, радостное настроение которого не столь уж далеко от настроения *соль*-мажорного дуэта Папагено и его подруги. Выражение радости у посвященных и у близкого природе, наивного, простодушного человека — одинаково чисто и непосредственно.

Соответственно большому напряжению чувств ариозо в *сольных* сценах преобладает в этом акте над речитативом. В ладотональном отношении *до мажор* и *ре минор* арий Моностатоса и царицы ночи противопоставлены *ми мажору* арии Зарастро, подчеркивая контрастность этих сцен. И в финале сопоставление тональностей разделов более напряженно (Es—C—F—C—G—C—Es), нежели в 1-м акте. «Обрамляющий» финал *ми-бемоль* *ми-мажор* возвращает нас к тональности увертюры. Моцарт не избирает строго определенных тональностей для характеристики двух контрастных начал (так, в «светлых» *си-бемоль* и *до мажор* даны арии царицы и Моностатоса,

но все же для мира Зарастро более характерны мажорные тональности F, C, B, Es, тогда как для мира царицы *ре* и *до минор*¹⁹. Эмоциональная окраска *соль минора* (ария Памины), как всегда у Моцарта, лирически трепетна.

Роль хора (особенно во 2-м акте) значительно возросла здесь по сравнению с предыдущими операми Моцарта. Хоры не только усиливают торжественное и радостное настроение отдельных эпизодов (хоры жрецов Зарастро во 2-м акте, хоры в обоих финалах), но и реагируют на происходящие события, участвуя в развитии действия (хоровые реплики в речитативном диалоге Тамино и жреца в финале 1-го акта, хор, приветствующий первое появление Зарастро и реагирующий на происходящее в сцене Зарастро и Моностатоса оттуда же; то же мы наблюдаем в конце *соль*-мажорного квинтета и в *до*-мажорном хоре после окончания испытаний во 2-м акте).

В своей последней опере Моцарт, таким образом, вновь делает хор участником драматического действия так, как это было в «Идоменея» и в одновременно с «Волшебной флейтой» написанном «Милосердии Тита». Возможно, что этот плодотворный драматургический принцип композитор использовал бы и в дальнейшем; в раскрытии идеи «Волшебной флейты», о которой говорилось выше, подобная роль хорового начала нам представляется глубоко знаменательной — простой аккордовый, гимнический характер хоров, как и их участие в действии, усиливают народность, массовость произведения, в которое Моцартом вложены наиболее дорогие для него мысли. Думается, что это внимание к хору возникло не без влияния Генделя — ведь обработки ряда генделевских ораторий делались Моцартом в 1788—1790 гг.

Говоря об оркестре оперы, нужно прежде всего подчеркнуть богатство и разнообразие его колорита. Большой оркестровый состав (с тромбонами) уже в увертюре обращает на себя внимание. Дело, однако, заключается не в стремлении Моцарта эффектно живописать различные сценические положения в этой волшебной опере, что было ему чуждо, а в исключительно экономном и продуманном употреблении соответствующих тембров и группировок инструментов, в выборе нужных красок в богатой оркестровой палитре. В отдельных случаях можно говорить об элементах тембровой характеристики (флейта-пикколо у Моностатоса, гlockenschiffle у Папагено).

Роль духовых здесь особенно велика. Тромбоны употребляются не в исключительных положениях (как в «Дон-Жуане»), а весьма часто, особенно в сценах, связанных с миром Зарастро. В этих же сценах (марш жрецов и *фа*-мажорная ария Зарастро) употреблена красочная группировка духовых (с *corni di bassetto*), о которой говорилось выше. Значение флейты особенно подчеркнуто в сцене последнего испытания, в которой Моцарт

¹⁹ Сцены в *до минор* — *ми-бемоль мажор* начинают и заканчивают оперу, как противопоставление смятенности и трагизма — торжественности и праздничности.

(как было сказано), отказываясь от всяких пышных оркестровых эффектов, поручает ей соло, поддержанное лишь тромбонами и литаврами.

Удельный вес и значение оркестровой партии в опере очень велики. Увертюра идейно связана с оперой. Т. Ливанова находит в ней и тематическую связь (помимо трех «аккордов Зарастро»), выводя колоратуры *ре*-минорной арии царицы ночи во 2-м акте из мелизматического мотива, подготавливающего скачок на квинту вверх главной темы аллегро увертюры.

Есть эпизоды, в которых Моцарт все же живописует сценическое действие. Таково оркестровое вступление (*до минор*) к интродукции, переходящее затем в партию сопровождения, и дальнейшее его развитие, сообщающее этой сцене (встреча Тамино со змеем) большую напряженность и драматизм. Таковы партии сопровождения *ля*-мажорного терцета юношей и *до*-минорного квинтета царицы ночи во 2-м акте. Таковы, наконец, самостоятельные оркестровые эпизоды — марш жрецов в начале 2-го акта, с его характерной инструментровкой и значением «лейтмотива настроения» первых сцен акта, и марш в эпизоде последнего испытания героев, также своеобразно инструментованный. Двукратное проведение тематического материала марша разделяется (и заключается) дуэтино Тамино и Памины, в котором духовые поддерживают вокальные партии. Особое значение оркестровая партия приобретает в сценах с Тамино, давшего «обет молчания» — она с большой выразительностью раскрывает пылкие и поэтические чувства молчащего Тамино, «говоря» за него.

В сопровождении арий Моцарт зачастую несколькими тонкими штрихами вскрывает подтекст, создает соответственную для каждой данной арии психологическую атмосферу — «трепетный» мотив у кларнетов в *ми-бемоль* мажорной арии Тамино, возбужденные синкопы струнных на тоническом органном пункте в оркестровом вступлении к *си-бемоль* мажорной арии царицы ночи, «вздохи» духовых в аккомпанементе и нисходящий по полутонам бас, которому отвечают скорбные синкопы флейт и скрипок в постлюдии *соль*-минорной арии Памины — средства, которые можно было найти и в других операх Моцарта, здесь кажутся примененными с большей мудростью, отточенными, достигшими высшего совершенства.

В ансамблях и финалах актов партия сопровождения придает им необходимое единство. Это особенно ощутимо в финалах с их сменой отдельных картин-сцен, в которой последующая не всегда вытекает из предыдущей. Это единство достигается здесь Моцартом различными средствами — однородностью (не тождеством) тематического материала сопровождения (например, сцена юношей и Памины в финале 2-го акта вплоть до хорала латников); оркестровыми интерлюдиями, связывающими отдельные сцены (например, квартет Памины и Тамино и латников и последующий марш, или *до*-минорный квинтет и заключительная сцена в финале того же акта); использованием одного тематического образования в различных эпизодах данной сцены (например, характерный мелизматический нисходящий мо-

тив у струнных в заключительной сцене финала 1-го акта); «сцепление» отдельных сцен, при котором небольшое оркестровое вступление к последующей сцене дается одновременно с последней фразой вокальной партии сцены предыдущей (например, сцены Памины, Папагено, а затем их с Моностатосом, или тех же Памины и Папагено перед появлением Зарастро и последующая сцена с ним в финале 1-го акта). Некоторые из этих средств Моцарт применяет и при смене эпизодов в наиболее свободном по форме ансамбле оперы — квинтете *си-бемоль мажор* из 1-го акта.

Обращает на себя внимание и оркестровое сопровождение большой речитативной сцены Тамино с жрецом в начале финала 1-го акта, этого образца моцартовского речитатива-аккомпаньято. Оркестр гибко следует за изменением чувств Тамино — от синкопированных аккордов, восходящих пассажей струнных, тремоландо (сопровождающего наиболее драматические реплики Тамино, например его скорбный воглас «So ist denn alles Heuchelei» с внезапной модуляцией *ми-бемоль мажор* — *си-бемоль минор*), частой переменной темпа — до отдельных аккордов, лишь изредка поддерживающих мелодическую линию речитатива и преобладания умеренного темпа (анданте). Развитое оркестровое сопровождение начала речитатива уступает место голосу в конце сцены — в ней принимает участие и хор.

По разнообразию средств выразительности, по их диапазону «Волшебная флейта» занимает особое положение среди других опер Моцарта, так же как по своему замыслу. Этот глубокий, философский замысел моцартовской народной сказочной оперы потребовал и соответствующего воплощения. Отсюда эта яркость мелодических характеристик в ариях (то подобных народным песням, то гимнам, то блестящих колоратурой), эта великолепная выразительность драматических речитативов; это разнообразие фактуры — от аккордовости и унисонов в хорах до мастерских контрапунктических имитаций в хорале латников и фугато аллегро увертюры; эти разнообразные виды ансамблей, эта возросшая роль хора и колоритность оркестра.

Моцарт писал эту оперу не для придворного, а для демократического театра. Поэтому он и исходил из традиций этого театра, его яркой зрелищности и доступности, его контрастов. Масонская символика была понятна немногим, но глубокий смысл символики народной сказки должен был быть понят всеми. Поэтому в пестрой, казалось бы случайной последовательности арий, ансамблей, хоров, речитативных и оркестровых эпизодов оперы есть глубокая продуманность, вытекающая из замысла целого.

Моцарт показывает путь двух людей к счастью и истине среди пестрой и хаотической сумятицы окружающей их и враждебной им действительности, среди многочисленных событий, быстро следующих одно за другим, как в народных сказках. Руководимые чувством любви, выражающей их внутреннюю сущность, они идут к светлому будущему, несмотря на все козни и интриги противодействующих им злых сил.

Эти силы погибают тогда, когда тяжелые испытания на пути Тамино и Памины остались позади, когда нравственное перерождение привело их к порогу светлого царства Зарастро, этого судилища разума. В судьбе героев для Моцарта олицетворена судьба человечества, утопические мечты о победе добра, справедливости, новой демократической морали над злом отживающего феодального мира только путем нравственного совершенствования.

По глубине замысла, по средствам его воплощения «Волшебная флейта», венский волшебный зингшпиль по формальным признакам, представляет собой новое качество этого жанра, созданную на его основе классическую национальную сказочную оперу — новый (и, к сожалению, последний) этап творческого пути Моцарта — оперного драматурга. «До сих пор, — приводит Фридрих в упомянутой выше работе слова Вагнера, — немецкая опера почти не существовала — этим произведением она была создана» (стр. 95). Однако, если можно согласиться с мнением Вагнера (с которым Фридрих солидаризируется), подчеркнувшего значение «Волшебной флейты» для дальнейшего развития немецкой оперы (начиная с Бетховена и Вебера), то никак нельзя согласиться с явной недооценкой им таких опер Моцарта, как «Свадьба Фигаро» и «Дон-Жуан» только потому, что их либретто написаны на итальянском языке.

Давние традиции народного театра позволили ему и здесь прибегнуть к излюбленным в его драматургии контрастам. Они более резки и гротескны в Моностатосе, более мягки в Папагено. Они не являются движущими действие, как в «Дон-Жуане», но «архитектонически» сопоставлены с возвышенными и драматическими сценами оперы, как краски различной степени яркости, которые композитор не смешивает (так же, как в тех ансамблях, где две группы участников противопоставлены друг другу). Наиболее острыми, воздействующими по-шекспировски, следует считать сцены Моностатоса и Памины.

Иными словами, в «Волшебной флейте» преобладает, соответственно ее идейному замыслу, принцип последовательного сопоставления контрастов, способствующий общей плавности в непрерывном развитии действия оперы.

Шиканедер совместно с Моцартом тщательно подготовил первую постановку оперы. Судя по мемуарам современников и по сохранившемуся в венском городском музее плану, шиканедеровский «Freihaus auf der Wieden» был двухъярусным театром, построенным из дерева, с хорошо оборудованной для всяческих машинных эффектов сценой и очень хорошей акустикой.

Григ отмечал, что Моцарт был способен поставить «Волшебную флейту» в балаганном театре, не боясь скомпрометировать тем самым свое достоинство, как художника. Скажем более — композитор именно стремился к тому, чтобы его народная опера впервые была поставлена в демократическом театре, стала достоянием массовой аудитории, максимально возможной в условиях феодальной Вены.

Первые исполнители оперы были вполне удовлетворительными. Среди них надо отметить теноров Шака—Тамино и Нуселя—Моностатоса, известного комического актера, свояченицу Моцарта, колоратурное сопрано Иозефу Гофер — царицу ночи и особо — Шиканедера, певшего Папагено. Это была роль, словно специально созданная для него. Нет сомнений, что он выделялся среди других исполнителей — тем более, что он ведь был директором театра! Современники указывали, что Шиканедер, имевший достаточно разнообразный репертуар, охотно играл Гансвурста, пользуясь диалектом и импровизацией, далеко выходящей за пределы роли. По-видимому, такие вольности (в диалогах) он позволял себе и в роли Папагено. Но одновременно отмечалась и его хорошая сценическая наружность, его чистый, мелодичный голос, его вокальное исполнение — с пониманием и со вкусом. Народный театр требовал выделения живой, подвижной комической роли. Это отлично учитывал Шиканедер. Он считал, что создал сценическое воплощение Папагено и искренно любил эту роль.

Декорациям (в условном «древнем» стиле, слегка напоминающем древний Египет), сценическим эффектам, освещению было уделено много внимания, что было обычно для постановки «волшебной» оперы. Освещение меняло окраски — от сине-белого и синего для царицы ночи до красно-желтого и (в конце) ослепительно-белого для царства Зарастро. Помимо этого, свет факелов, блеск молний, отблески жертвенного огня создавали яркое и красочное зрелище. В костюмах была изрядная стилистическая мешанина — индийско-турецкие для Зарастро и его свиты (у жрецов, руководящих испытаниями, причудливая смесь рококо и Востока), плащ с вышитыми звездами у царицы ночи, изображение солнца у Зарастро, кринолины у трех дам и птичьи костюмы из перьев у Папагено и его подруги.

Известно, что спектакль, после некоторой холодности публики вначале, с каждой последней постановкой пользовался все большим и большим успехом. Моцарт писал Констанце, что его радуют не только аплодисменты и требования повторения отдельных арий и дуэтов, но «молчаливый успех», в котором ощущаешь, что опера нравится все больше и больше.

И на этот раз Прага была первым городом, который поставил оперу после Вены (где ее исполнение ограничивалось театром Шиканедера до 1801 г.) в 1792 г.

В 1793 г. Гёте писал своей матери об огромном успехе «Волшебной флейты» в Франкфурте-на-Майне, где на ее представлениях была самая широкая демократическая аудитория. В 1794 г. Гёте сам руководил ее постановкой в Веймарском театре. Но Моцарт, любивший «Волшебную флейту» больше других своих произведений и страстно желавший ее успеха, был уже в могиле.

Шиканедер, окрыленный успехом оперы, в 1792 г. написал продолжение либретто под названием «Лабиринт, или сражение с элементами», которое было поставлено с музыкой композитора зингшпиелей Винтера, большого

недоброжелателя Моцарта. Уже в XIX столетии была написана опера и на фрагменты продолжения либретто, принадлежавшее Гёте. Все это показывает интерес в «Волшебной флейте», к ее идее, раскрытой в моцартовской музыке.

Известны не только отзывы Гёте, но и другого великого современника Моцарта, Бетховена. Влияние музыки оперы можно видеть в бетховенской оратории «Christus am Ölberg», в балете «Прометей»; в «Skizzenbücher» отрывки «Фиделио» перемешаны с выписками из «Волшебной флейты».

Лист уподоблял значение оперы значению «Кольца Нибелунга» Вагнера, а Вагнер в «Опере и драме», восхищаясь ее многогранностью, писал о том очаровании, которое присуще в этом произведении и простой народной песне и возвышенному гимну.

Были попытки видеть в «Волшебной флейте», этом передовом для своего времени произведении, предвосхищение оперы-мистерии Вагнера «Парсифаль», возникновение которой явилось, по словам композитора, результатом его «далекого бегства от мира» (Тьерсо считал Папагено «родом комического Парсифаля»). Необоснованность подобных попыток очевидна.

Танеев писал Чайковскому (6, 19 апреля 1884 г.): «Я вообще не очень охотно выступаю перед публикой в качестве дирижера, но если мне когда хотелось дирижировать, то только раз в жизни божественной музыкой «Флейты». От одного воспоминания об этих чудных звуках я прихожу в какой-то экстаз»²⁰.

В «Волшебной флейте» Моцарт воплотил свои заветные мечты о пути человечества к всеобщему братству и счастью, о победе разума и великого чувства любви над всеми темными силами действительности²¹. В этой опере средствами своего гениального искусства Моцарт стремился показать, что жизнь не есть хаос слепых сил, а строгая закономерность и порядок, что торжество добра и справедливости заложено в самом ходе вещей, неизбежно ведущем к той действительности, в которой царят законы человеческого разума (Лессинг). Понятна любовь композитора в последние дни его жизни к произведению, в которое он, как в художественное завещание, вложил самые сокровенные свои мысли.

«В Похищении из сераля» и особенно в «Волшебной флейте» композитор показал также, насколько плодотворной являлась почва зингшпиля для создания на этой почве национальной классической оперы. Через 30 лет после написания «Волшебная флейта» продолжала питать и первую немецкую романтическую оперу «Фрейшютца» Вебера²², как и оперы Шуберта и Лортцинга.

²⁰ Переписка Чайковского с Танеевым, М., 1932, стр. 85.

²¹ Вспоминаются строчки из дневника Ф. Шуберта от 13 июля 1816 г.: «О Моцарт, бессмертный Моцарт, как много, как бесконечно много таких благотворных отпечатков более светлой, лучшей жизни оставил ты в наших душах» (цит. по Г. Фридриху, цит. соч., стр. 5).

²² Многочисленны и сложны пути, ведущие от Моцарта к Веберу. Среди них

Эстетика просветителей создала взгляд на искусство, как развивающуюся, стремящуюся вперед человеческую деятельность, формирующую хаотический материал действительности (Лессинг). Моцарт в своем творчестве осуществлял эти взгляды, воплощая в нем совершенное единство рационализма и интуиции, синтез «чувств и реакций разума». Но он жил в то время, когда для деятелей его эпохи, даже самых передовых, еще не наступила возможность перешагнуть границу понимания и действия, указанную этой эпохой.

С большой проницательностью на это обстоятельство еще в 1858 г. обратил внимание Серов, имея в виду позднейшие влияния идей французской революции на всю западную буржуазную культуру XIX столетия. Серов писал по этому поводу: «Стоя на рубеже двух веков, Моцарт еще не застал тех мощных переворотов, которые поколебали европейское общество и бурями сопровождали рождение нашего столетия — тех катаклизмов, которые, как рокот подземного грома глухо раздаются еще и донныне, и на мысль, на поэзию, на всю нынешнюю духовную жизнь наложили свою особую, вулканическую печать. Моцарт — еще прямо сын XVIII века»²³.

Нашедший в «Волшебной флейте» яркое выражение оптимизм Моцарта не ведает еще напряженной, героической, кровавой борьбы с темными силами феодальной действительности, заменяя эту борьбу утопическими мечтами о достижении будущего царства разума путем морального очищения. Заметим, что эти дорогие для композитора романтические мечты он воплотил в своей последней опере, показав в ней путь к светлому будущему человечества так, как ему было дано этот путь понимать.

«Стремление к всеобщему братству человечества, изображение лучшего мира, данные Моцартом и Шиканедером, могли быть в условиях тогдашнего времени воплощены на театральных подмостках лишь в сказочном сюжете. Наивные чувства и идеальные стремления, театральная шутка и священная серьезность, несовершенство и свершение, чувство народного и национального, высокое гуманистическое сознание — все это дано в музыке «Волшебной флейты» с такой гармонической полнотой, которая редко встречается в классических произведениях немецкой оперы»²⁴.

Поэтому столь часты постановки оперы в наши дни с различными режиссерскими поисками наилучшего сценического воплощения и раскрытия ее светлой мудрости и возвышенного идейного содержания, сохранившего свою значительность для прогрессивно мыслящих людей современного Запада.

путь, идущий от «Волшебной флейты», наиболее прямолинеен. Напомним, что в романтике Вебера очень сильно классическое начало, так же, как в творчестве классика Моцарта, — романтическое. Р. Роллан высказал однажды глубокую мысль о том, что «классики — это романтики своего времени, но об этом всегда забывают». (Б. Урицкая. Из дневника и переписки Р. Роллана, «Сов. музыка», 1964, № 12, стр. 74).

²³ А. Н. Серов. Критические статьи, т. II, СПб, 1892—1895, стр. 895.

²⁴ Г. Фридрих. Цит. соч., стр. 93.

вающую-
щую хао-
творчест-
во радио-
жил в то
де не на-
и, указан-

1858 г.
Француз-
столетия.
дарт еще
ое обще-
атаклиз-
доньне,
или свою
века» 23.
и Моцар-
емными
ческими
о очище-
ечты он
у буду-

лучше-
х тогда-
азочном
шутка и
народно-
то дано
которая
ы» 24.
ыми ре-
раскры-
хранив-
времен-

м, что в
тве клас-
мысль о
бывают». 24, № 12,

СОДЕРЖАНИЕ

<i>С. М. Векслер.</i> Развитие музыкальной науки на территории Узбекистана до Великой Октябрьской социалистической революции	5
<i>С. П. Галицкая.</i> О некоторых особенностях ладообразования и интонационного строения узбекской народной песни	19
<i>С. А. Закржевская.</i> О ладовой основе тематизма в произведениях композиторов Узбекистана	37
<i>Н. Н. Юденич.</i> О двух ладо-гармонических оборотах в музыке Г. А. Мушеля	50
<i>Н. Н. Юденич.</i> Симфонические миниатюры А. Ф. Козловского	65
<i>Н. Ф. Орлов.</i> Опера Моцарта «Волшебная флейта»	91

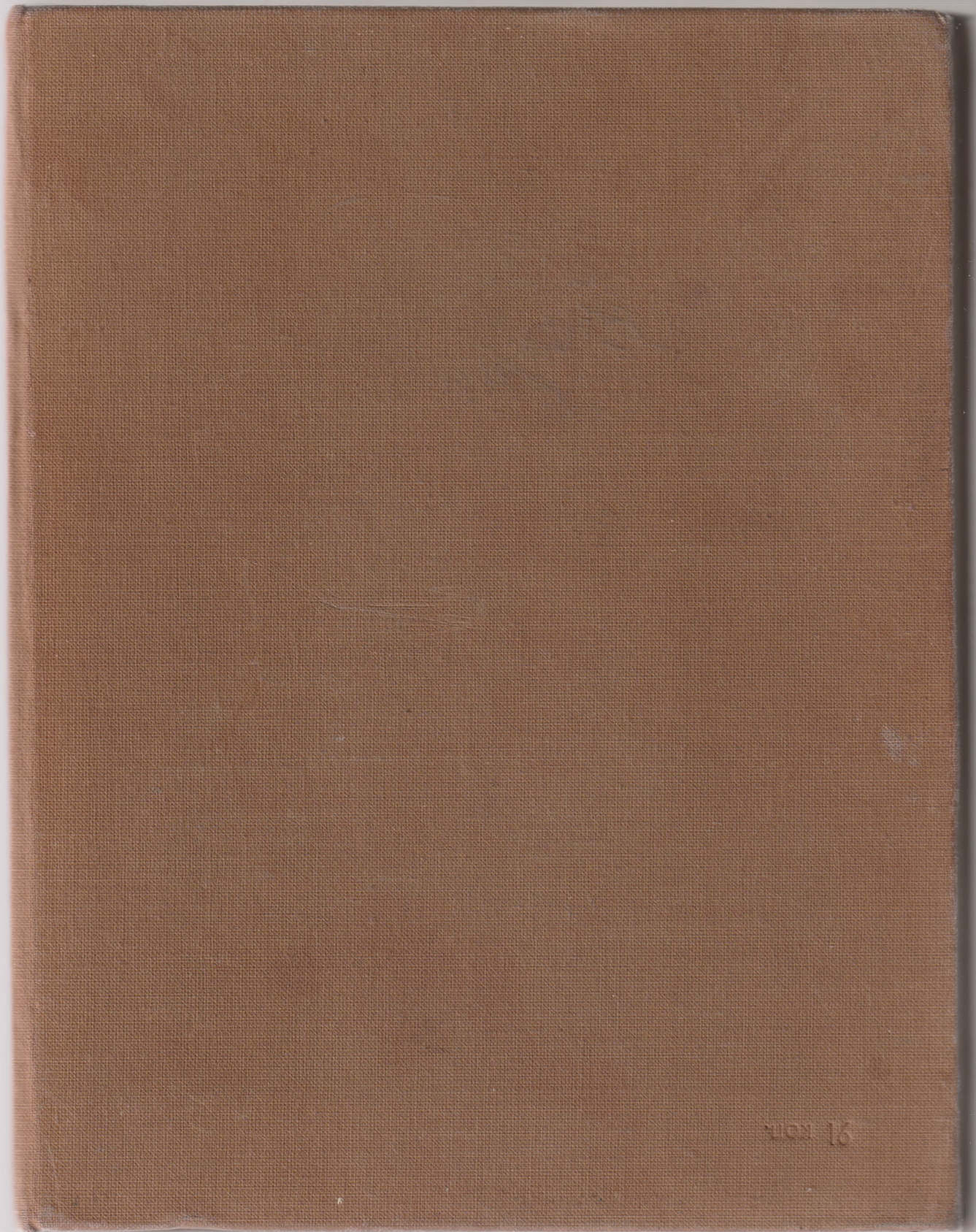
**Вопросы
музыкознания**

Выпуск 1

Редактор *С. Ним*
Технический редактор *З. Р. Горьковая*
Художник *В. Тий*
Корректор *Ф. М. Кривонос*

Р 01932. Сдано в набор 14/XI-66 г. Подписано к печати 23/XII-66 г.
Формат 70×90^{1/16}—4,38 бум. л. Печ. л. 9,06. Уч.-изд л. 8,5. Заказ 1554
Изд. № 430. Тираж 650 экз. Цена 91 коп.

Издательство «Фан»
Ташкент, ул., Гоголя 70
2-я типография изд-ва «Наука»
Москва, Г—99, Шубинский пер. 10



109 16