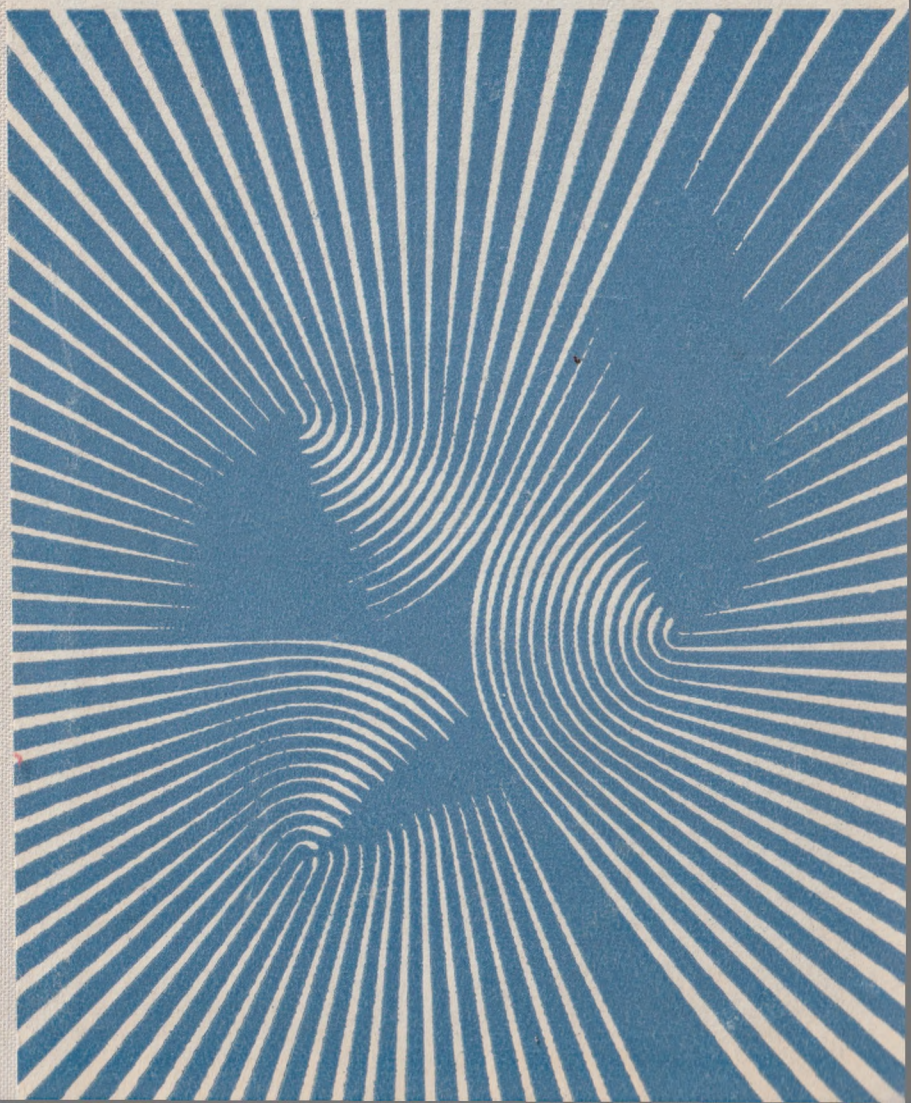


III

# МУЗЫКА И СОВРЕМЕННОСТЬ

8



III

# МУЗЫКА И СОВРЕМЕННОСТЬ

Сборник статей

Выпуск 8



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» МОСКВА 1974

Редколлегия:

А. И. КАНДИНСКИЙ, Р. С. ЛЕДЕНЕВ,  
Ю. В. МАЛЫШЕВ, Г. Ш. ОРДЖОНИКИДЗЕ,  
А. Н. СОХОР, В. Н. ХОЛОПОВА

*Редактор-составитель*

*Д. В. ФРИШМАН*

В очередном выпуске сборника статей «Музыка и современность», в отличие от предшествующих, внимание целиком уделено вопросам советской музыкальной культуры. Издательство и впредь намеренно, наряду с выпусками принятого ранее типа, осуществлять подобные тематические издания данного сборника, посвящая их многообразным явлениям современной музыки — советской и зарубежной.

Настоящий выпуск предназначен широкому кругу музыкантов-специалистов, учащимся музыкальных заведений, а также подготовленным любителям музыки.

М  $\frac{90101-296}{026(01)-74}$  634—73

© Издательство «Музыка». 1974 г.

## ОБ ИДЕИНО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПАХ СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ

В решениях XXIV съезда Коммунистической партии Советского Союза, Постановлении Центрального Комитета КПСС «О литературно-художественной критике», докладе Л. И. Брежнева «О пятидесятилетии Союза Советских Социалистических Республик» и других партийных документах последних лет вновь и вновь подчеркивается огромное значение искусства в деле коммунистического воспитания трудящихся, формирования нового человека и его всестороннего развития. В резолюции XXIV съезда по Отчетному докладу ЦК КПСС говорится: «Съезд отмечает возрастающую роль литературы и искусства в создании духовного богатства социалистического общества. Советский народ заинтересован в создании таких произведений, в которых бы правдиво отображалась действительность, с большой художественной силой утверждались идеи коммунизма»<sup>1</sup>.

Немалый вклад в осуществление этих высоких, ответственных задач вносит один из передовых отрядов социалистической культуры — советская музыка. В своем развитии она опирается на идейно-эстетические принципы социалистического реализма, общие для всего советского искусства. Таковы партийность и народность художественного творчества, его интернационализм и демократичность, верность жизненной правде и глубокая человечность, многообразие национальных школ, творческих манер, жанров и индивидуальных стилей, продолжение и новаторское обогащение традиций классики.

Эти принципы, отражающие в обобщенной форме марксистско-ленинское понимание сущности и задач со-

<sup>1</sup> Материалы XXIV съезда КПСС. М., 1972, с. 206.

циалистического искусства, выдвинуты самой жизнью, теоретически обоснованы научной мыслью и многократно проверены творческой практикой, доказавшей их непреходящую ценность.

Незыблемость идейно-эстетических основ советской музыки особенно важно подчеркнуть в наши дни, в период ожесточенной идеологической борьбы, когда и реакционные буржуазные деятели и представители ревизионистских течений усилили свои нападки на социалистический реализм, пытаясь «опровергнуть» его принципы. В то же время необходимо помнить, что прочность и устойчивость этих принципов никоим образом не означает неподвижности, застылости.

Искусство социалистического реализма — в непрерывном развитии, отражающем движение самой жизни. Вместе с творческой практикой, обобщая и направляя ее, развивается теория. Поэтому основные эстетические понятия, характеризующие советскую музыку, сохраняя свою сущность, в каждый новый исторический период наполняются во многом новым конкретным содержанием. В 70-х годах XX века быть в своем творчестве правдивым, национальным, новатором значит для композитора нечто существенно иное, чем это было в 20-х или 30-х годах. Углубляется теоретическое понимание этих и многих других эстетических категорий. А главное — обогащается тот смысл, какой они получают в самом художественном творчестве.

Важнейшая из них — коммунистическая партийность. Именно на этой основе достигла советская музыка тех выдающихся успехов, которые выдвинули ее на передовое место в мировом музыкальном искусстве. Самые разнообразные по жанрам и индивидуальным стилям, принадлежащие к разным национальным школам, произведения ее мастеров выступают как активная сила в современной идеологической борьбе. К ним тянутся миллионы слушателей всех стран, привлеченные их духовным богатством и гуманистической сущностью, величием и чистотой выраженного в них эстетического идеала.

Партийность присуща всякой идеологии в классовом обществе. В марксистско-ленинском понимании она состоит в том, что идеолог обязан «при всякой оценке события прямо и открыто становиться на точку зрения оп-

ределенной общественной группы»<sup>2</sup>. Партийность искусства — это открытое и действенное проявление его классовой сущности в конкретных социальных условиях. Это положение полностью относится и к музыке.

Советская музыка разносторонне и последовательно выражает мысли и чувства, настроения и устремления всего нашего социалистического общества, всех его дружественных классов и социальных групп, составляющих новую историческую общность людей — советский народ. Она активно участвует в той борьбе, которую ведут страны социализма против враждебных сил капиталистического мира, против попыток проникновения в нашу среду влияния чуждой, буржуазной идеологии. Действенная, наступательная роль советской музыки в идеологической борьбе служит ярким выражением ее партийности. Правда, от литературы и других видов искусства музыка отличается сравнительно меньшей понятийной и предметной конкретностью. Поэтому далеко не всегда возможно говорить о прямом и однозначном воплощении в ней философских, политических и других взглядов тех или иных определенных классов. Такая возможность относительно чаще встречается при обращении к синтетическим жанрам и гораздо реже — когда перед нами беспрограммная («чистая») инструментальная музыка.

Но нельзя забывать о том громадном значении, какое имеет общественно-историческая практика создания и восприятия музыки, ее жизни в обществе. В течение уже более полувека советские композиторы в своем творчестве — включая инструментальное — воспроизводят и обобщают интонации, ритмы и другие выразительные средства различных массово-бытовых жанров, типичных для нашего общества, и прежде всего песен. Вместе с этими интонациями в профессиональную музыку вошел целый мир идей, образов и чувств, составляющих «духовную атмосферу» нашей жизни и непрестанно впитываемых бытовой, массовой музыкой. Аналогичную роль играет опыт развития синтетических жанров: оперы, балета, оратории, романса, музыки драматического театра и кино. Здесь на основе современных сюжетов и поэтических образов также выработались средства музыкального языка, опосредованно выражающие то новое идей-

<sup>2</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 4, с. 419.

но-эмоциональное содержание, которое более прямо, непосредственно, конкретно высказано другими элементами художественного синтеза: словом, сценическим действием, изображением (например, в кино, а в последнее время — и в телевидении).

В результате, в сознании слушателей (как до этого — композиторов) сложились прочные, закрепленные бесчисленными примерами ассоциации между новым ритмико-интонационным языком советской музыки и породившими его явлениями общественной жизни, ее идеями и образами. Поэтому даже при восприятии симфоний, концертов и квартетов советских композиторов (не говоря уже об операх, балетах, ораториях, романсах, песнях) такого рода ассоциации позволяют расслышать в музыке воплощение идейного содержания, рожденного именно нашим обществом, пронизанного социалистическим мировоззрением. Это советская музыка — можно безошибочно определить, слушая не только программные, но и непрограммные симфонии Д. Шостаковича, не только музыку балета «Гаянэ», но и инструментальные концерты А. Хачатуряна, не только «Патетическую ораторию» Г. Свиридова, но и его романсы на стихи Р. Бернса...

Огромную роль играет также воплощение психологии и нашего общества, свойственного ему строя чувств — того, к чему музыка особенно внимательна и чутка. Советская музыка стала голосом революционных масс не только потому, что показала события и героев нашей эпохи и выразила (прямо или опосредованно) идеи социализма, но и благодаря многообразному выражению тех настроений и переживаний, какими наполнена более чем полувековая история социалистического общества. Советские композиторы создали звучащую «эмоциональную летопись», которая расскажет потомкам то, чего нельзя найти в других документах: какими настроениями были окрашены различные периоды нашей истории, какие чувства (и каким образом) переживали люди в каждый из этих периодов.

Естественно, что наиболее ясно и недвусмысленно характерные черты советской музыки проявились в произведениях на большие общественно-политические темы современности, там, где творчество всего теснее связано с жизнью. Вспомним песни гражданской войны, создан-

ные по горячим следам событий. Хоры А. Давиденко, предназначенные для самодеятельности 20-х годов. Появившиеся в предвоенные 30-е годы песни И. Дунаевского, В. Захарова, Дм. и Дан. Покрассов о новой жизни страны и эпические полотна о героизме русского народа, защищающего Родину: «Александр Невский» С. Прокофьева, «На поле Куликовом» Ю. Шапорина. Бесчисленные сочинения, рожденные Великой Отечественной войной, — от песен А. Александрова, М. Блантера, В. Соловьева-Седого до Седьмой симфонии Д. Шостаковича, Пятой С. Прокофьева и его оперы «Война и мир». Песни А. Новикова и В. Мурадели о борьбе за мир. И созданные в прошлом или совсем недавно произведения, посвященные Владимиру Ильичу Ленину: от «Кантаты к 20-летию Октября» С. Прокофьева до Двенадцатой симфонии Д. Шостаковича и его цикла «Верность», «Патетической оратории» Г. Свиридова и оратории «Ленин в сердце народном» Р. Щедрина.

В высокой степени примечательно, что среди произведений, непосредственно ответивших на запросы дня, мы встречаем не просто удачные, но такие, которые признаны вершинами всего советского музыкального творчества (да и не только советского) и вошли в историю. Следовательно, верное понимание и ощущение композиторами запросов общества, осознание ими партийности и гражданственности как одного из ведущих принципов советской музыки, было не препятствием для творческих успехов, а их необходимым условием.

Конечно, речь идет не о примитивной злободневности, тем более не о конъюнктурщине (они тоже порой проявляли себя, нанося советской музыке большой вред), а о том, что советские музыканты находят источник вдохновения в жизни и борьбе всего народа. Поэтому многие сочинения, не приуроченные к конкретным событиям истории, также оказываются глубоко связанными с социальными потребностями времени. Достаточно сказать, что в 1937 году, к 20-летию советского государства, Д. Шостакович написал не программное произведение на революционный сюжет (как к другим юбилеям Октября), а Пятую симфонию, посвященную месту личности в современном обществе, ее судьбам в мире, насыщенном грозными конфликтами. И это тоже было творческим актом социального художника, его ответом на требова-

ния общественной жизни. Точно так же, как завершенная в 1956 году Г. Свиридовым «Поэма памяти Сергея Есенина», которая выразила назревшую к тому моменту в нашем обществе потребность заново взглянуть на великого русского поэта революционной эпохи и на его время.

Сегодня среди разнообразных вопросов, стоящих в центре общественного внимания, выделяются те, что связаны с социальной ответственностью личности, с воспитанием нового человека, вообще с нравственной проблематикой. И вновь в разных жанрах советской музыки — от кантаты до романса, от симфонии до песни — все лучшее возникает как ответ на духовные потребности общества, под знаком той гражданственности, которая вошла в плоть и кровь нашего искусства.

Жизнь советского общества не только породила новую музыку, но и стала ее темой, непосредственным предметом ее отображения. Нетрудно разглядеть в этом продолжение традиций русской музыкальной классики, бывшей характерной и устремления своих героев из окружающей действительности. Но — в отличие от других видов искусства — музыка XIX века редко обращалась непосредственно к современности в своих сюжетах, так что общественные проблемы и идеи этого столетия обычно просвечивали сквозь показанные на оперной сцене (или в программном симфоническом произведении) события «смутного времени» в России, средневековья или даже древности.

Теперь же наше музыкальное творчество прочно овладело современной темой (хотя и не отвернулось от истории). В полном соответствии с традициями русских классиков, создавших монументальные «фрески» — оперы и симфонии, где показан народ в переломные моменты истории, советская музыка сделала главным действующим лицом народные массы. При этом они стали героями произведений не только о прошлом (вроде «Александра Невского» С. Прокофьева или «Емельяна Пугачева» М. Ковалю), но и о наших днях. Хоры А. Кастальского и А. Давиденко, «Тихий Дон» И. Держинского, «В бурю» Т. Хренникова, «Семен Котко» С. Прокофьева, «Никита Вершинин» Д. Кабалевского, хоры поэмы и ряд симфоний Д. Шостаковича, оратории Г. Свиридова, не говоря уже о многочисленных песнях различных авторов — вот лишь некоторые примеры из творчества только русских советских композиторов и

только на одну тему — о революции и гражданской войне. А сколько можно было бы добавить сюда названий, связанных и с первыми годами мирного строительства, и с эпохой Великой Отечественной войны, и с послевоенным периодом.

В такого рода произведениях — независимо от степени новизны их музыкального языка — нетрудно увидеть прямую преемственность по отношению к русской классике. Но всюду (или почти всюду) народ показан все же иным, чем рисовали его в XIX веке: не только олицетворением высших нравственных достоинств, могучим и в горе, и в бунте, не только страдающим и клычающим судьбу («Где народ — там и стон...»), но и свободным, уверенным в себе и целеустремленным, превратившимся, хотя и не сразу, из стихийной массы в сознательный организованный коллектив. Иначе говоря — таким, каким он делал революцию и каким его сделала революция.

В героических и эпических образах коллектива наиболее всего проявилась передовая идея и народность советской музыки. Очевидно огромное значение этой линии нашего музыкального творчества — можно сказать, главной в нем, во всяком случае — наиболее характерной. Вместе с тем не следует забывать и о другой линии, которая развивается рядом с главной и часто переплетается с ней. Это — выражение индивидуальных судеб и переживаний, раскрытие темы, которую Алексей Толстой, говоря о Шостаковиче, определил как «становление личности». Это — широкая постановка нравственных проблем и разностороннее воплощение психологических конфликтов.

Трудно назвать советского композитора, который прошел бы мимо перечисленных вопросов, начиная с Н. Мясковского и В. Щербачева в 20-е годы и кончая совсем молодыми в наши дни. С каждым годом и десятилетием советские композиторы все глубже раскрывают не только общее, но и индивидуальное в своих героях. Благодаря этому не тускнеют, а напротив, обогащаются новыми красками и образы коллектива. Вот еще одно огромное достижение советской музыки, ставящее ее на особое место в искусстве XX века: она сумела выразить индивидуальное, избежав индивидуализма, оковы и соблазны которого не удалось до конца преодолеть даже самым талантливым и искренним буржуазным музыкантам.

Единство личного и коллективного, всенародного как идейно-эстетический принцип советской музыки помогает понять историческую закономерность некоторых процессов, происходящих в ней сегодня (рост личного начала и преобладание лирических образов в песне, острый интерес к этической проблематике во всех жанрах и т. п.). Весь опыт прошлого и настоящего говорит о плодотворности взаимодействия обеих линий советской музыки, об их принципиальной общности, отражающей идейный и нравственный идеал коммунизма.

\* \* \*

Один из важнейших идейно-эстетических принципов советской музыки — н а р о д н о с т ь. Понятие это не может быть сведено к какому-либо одному качеству художественного содержания или формы, к какой-либо одной стороне взаимоотношений искусства и народа. Это — многогранная, внутренне сложная и исторически изменчивая категория.

Сущность народности искусства раскрыта в афористической форме В. И. Лениным в известной беседе с К. Цеткин. По своим целям, по высшему своему назначению искусство принадлежит народу. Но его действительным, реальным достоянием оно становится лишь при социализме, когда трудящиеся получают доступ ко всем художественным сокровищам прошлого и настоящего и имеют возможность овладеть знаниями и навыками, необходимыми для понимания искусства.

Таковы объективные предпосылки народности искусства. Наряду с ними важны и субъективные, зависящие от его творцов: чтобы быть народным, оно должно отражать глубинные процессы народной жизни, проникать в самую толщу психологии и идеологии народных масс, выражать их мысли, чувства, волевые устремления.

Именно такими чертами характеризуется в целом советское музыкальное творчество. Создание собирательного коллективного образа народа — революционера и защитника Родины, труженика и творца высоких духовных ценностей — стало величайшей исторической заслугой нашего музыкального искусства. Разные грани этого обобщающего образа предстают в монументальных хо-

ровых фресках советских опер и ораторий, в крупных симфонических полотнах, в хорах и песнях.

Народность в музыке, в искусстве отнюдь не исключает индивидуальности. Напротив, только через яркую индивидуальность автора можно услышать в произведении голос общества, эпохи, народа. И в советском музыкальном творчестве ведущее место всегда принадлежало произведениям общенародного значения, в которых оригинальные, самобытные мысли и чувства больших художников высказаны с неповторимым своеобразием, в индивидуальной, каждому из них присущей манере.

Как несхожи между собой, например, такие советские композиторы, принадлежащие к одной и той же национальной культуре и к одному и тому же поколению, как грузины А. Баланчивадзе, В. Гокиели, Ш. Мшвелидзе или как более молодые представители армянской музыки А. Арутюнян, А. Бабаджанян, Э. Мирзоян. И в каждой республике можно найти плеяду талантов «хороших и разных», совершенно самобытных.

Вместе с тем принцип народности советской музыки решительно противостоит идее буржуазно-анархического индивидуализма. Композитор не может не писать о себе, вернее — и о себе. Но если автор занят только собою, вряд ли он должен удивляться тому, что аудитория остается равнодушной к его творчеству. Нет творчества вне человека, но один человек — это еще не общество.

А. В. Луначарский специально обращал внимание на огромное «обобществляющее значение», какое приобрел жанр симфонии в творчестве Бетховена (о том же убедительно писали П. Беккер, Б. В. Асафьев). Каждому знакомо особое, ни с чем не сравнимое чувство причастности к чему-то громадному, всечеловеческому, какое охватывает слушателя при звуках бетховенской музыки. Такое же чувство рождает у слушателей лучшие советские симфонии, принадлежащие перу Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Н. Мясковского и продолжающие традиции бетховенского симфонизма. Вспоминаются слова Маяковского: «Я счастлив, что я этой силы частица...»

Способность объединять, сплачивать массы в огромной степени присуща песне. Советская песня всегда была сильна тем, что умела заставить биться в унисон тысячи и миллионы сердец. Эта драгоценная традиция также

ни в коем случае не должна быть утеряна. За индивидуальность, но против индивидуализма — неизменный девиз советского музыкального творчества.

Связь с жизнью народа и ее отражение, единство художника и масс — таково первое условие народности искусства. Однако, будучи необходимым, оно еще не является достаточным. В. И. Ленин говорил не только об «укорененности» искусства в народных массах, но и о его долге объединять сознание этих масс и поднимать их. Поэтому в советском искусстве народно лишь то, что отвечает наиболее зрелым и передовым взглядам, потребностям и интересам трудящихся. Народность предусматривает максимальную правдивость художественного содержания, его идейную и эмоциональную глубину, отражение жизни с наиболее прогрессивных — коммунистических — позиций. Только обладая этими качествами искусство может поднимать народ и вести его за собой.

Отсюда ясно, что не только конкретная форма, но и общий эстетический критерий народности изменяется с развитием общества. Наше представление о народности искусства сейчас не совсем то, каким оно было, скажем, в первые годы Октября. Воспитывая массы, Коммунистическая партия проделала огромную работу по повышению сознательности и культуры всего народа, по преодолению некоторых изживших себя взглядов и предрассудков, обычаев и вкусов масс и формированию новых качеств народной идеологии и психологии. Поэтому народность содержания искусства сегодня связана с иным, гораздо более высоким уровнем идейной зрелости, сознательности, интеллигентности масс, чем несколько десятилетий тому назад. И с каждым годом этот уровень становится еще выше. А потому растут и требования к музыкальному творчеству, к его содержанию.

Столь же сложное и изменяющееся понятие — народность художественной формы. В ее основе лежит и отражение того, что свойственно самому народу, особенностей его искусства и обязательное их развитие.

Связь с фольклором разных народов, интерес к различным его жанрам и историческим слоям — от древнейших до самых современных, широкое освоение его богатств — это важные принципы эстетики и творческой практики советского музыкального искусства. Из народного творчества черпает оно и сюжеты, и образы, и бе-

сконечно разнохарактерные мелодические, ритмические и иные средства выразительности. И источник этот поистине неиссякаем. Каждый раз, когда он кажется исчерпанным, когда возникает впечатление, что фольклорное наследие освоено композиторами уже «до дна» и не может больше питать собою профессиональное творчество, — появляются талантливые музыканты с пытливым и свежим отношением к этому наследию и открывают в нем совершенно новые, неведомые нам ранее богатства.

Примеры подобного рода можно найти в истории любой национальной культуры нашей страны. Один из недавних и самых примечательных среди них — бурная вспышка интереса к русскому фольклору в конце 50-х и в 60-х годах, во многом под воздействием открытий Г. Свиридова (имеется в виду творчество столь разных авторов, как Р. Щедрин, С. Слонимский, В. Гаврилин, Ю. Буцко и другие молодые композиторы). Новые, свежие пути разработки своего народно-песенного наследия ищут и находят также молодые композиторы Украины (Л. Дычко, М. Скорик и др.), Латвии (П. Дамбис, И. Калнынь), Эстонии (В. Тормис), Дагестана (Ш. Чадаев), Грузии (Г. Канчели) и других республик.

Отражение народного музыкального творчества в профессиональном, как и всякое познание, с точки зрения ленинской теории отражения не есть «зеркально-мертвый акт». Оно предполагает творческую активность познающего — в данном случае композитора. Такая активность в отношении к фольклору представляется особенно необходимой в свете ленинских мыслей о том, что искусство должно «поднимать» массы, «пробуждать в них художников и развивать их».

\* \* \*

Связь с фольклором, опора на него — одно из условий осуществления советской музыкой принципа единства интернационального и национального.

«Наш лозунг, — писал В. И. Ленин еще в 1913 году, — есть интернациональная культура демократизма и всемирного рабочего движения»<sup>3</sup>. Вместе с тем Владимир Ильич отмечал, что «интернациональная культура не

<sup>3</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 24, с. 120.



безнациональна»<sup>4</sup>, и подчеркивал, что социалистическое искусство должно возникнуть в результате развития прогрессивных — демократических и социалистических — элементов, которые имеются в каждой национальной культуре.

В результате претворения в жизнь ленинских идей расцвела многонациональная и в то же время проникнутая духом интернационализма советская музыка. Законом ее развития стало постоянное взаимодействие и взаимное обогащение разных национальных культур, ведущее к их все большему сближению. Это сближение, имеющее своими истоками идейное единство советских народов и их сплочение в общественно-политической жизни и совместном труде, не означает уничтожения или умаления своеобразия какой-либо из национальных культур. Именно в годы советской власти обрели возможность свободного, беспрепятственного развития неповторимые, самобытные черты, отличающие музыкальное искусство каждой национальной республики, каждого народа нашей страны. И вместе с тем национальные культуры, обмениваясь своими достижениями, совместно овладевают самыми передовыми — и в своей основе общими для всех народов нашей страны — идеями, особенностями мироощущения, нравственными и эстетическими принципами, совместно вырабатывают и усваивают прогрессивный художественный опыт.

В результате стремительно сокращается разрыв по уровню развития между передовыми и ранее относительно отсталыми культурами. В национальных республиках с помощью русских музыкантов сформировались собственные композиторские школы. Некоторые из них достигли уже высокой степени художественной зрелости и профессионального мастерства и стали оказывать обратное воздействие на творчество русских советских композиторов.

Каждая из национальных музыкальных культур страны вносит ныне свой вклад в общую сокровищницу нашего многонационального музыкального искусства, способствуя его расцвету.

В конце 1970 года Государственной премии РСФСР имени М. И. Глинки были удостоены дагестанский ком-

<sup>4</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 24, с. 120.

позитор М. Кажлаев и группа участников постановки его балета «Горянка» в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова. Другой ленинградский коллектив — Малый театр оперы и балета — подготовил к XXIV съезду КПСС оперу «Горцы» Ш. Чалаева. Таким образом, произведения дагестанских авторов вошли в репертуар сразу двух музыкальных театров старейшего и крупнейшего культурного центра нашей страны, став органической частью его художественной жизни.

Между тем профессиональное музыкальное искусство Дагестана очень молодо. По существу, первый зрелый его образец появился лишь после Великой Отечественной войны. Это был фортепианный концерт Г. Гасанова — воспитанника ленинградской музыкальной школы. А сейчас сочинения дагестанских композиторов звучат в нашей стране и за рубежом, с громадным интересом изучаются композиторами других республик и влияют на их творчество.

Так доказывают на каждом шагу свою жизненность и плодотворность принципы интернационализма, лежащие в основе всей деятельности советских музыкантов.

Интернациональная культура образуется отнюдь не путем механического «сложения» национальных культур. Необходимо напомнить в этой связи слова В. И. Ленина: «Ставя лозунг «интернациональной культуры демократизма и всемирного рабочего движения», мы *из каждой* национальной культуры берем *только* ее демократические и ее социалистические элементы, берем их *только* и *безусловно* в противовес буржуазной культуре, буржуазному национализму *каждой* нации»<sup>5</sup>. Так и в области искусства интернациональный «фонд» художественных ценностей возникает лишь в результате отбора лучшего, наиболее значительного и передового из культур разных стран и народов.

Советская музыка как целое являет собою образец именно такого искусства. Она многонациональна, так как охватывает десятки самобытных музыкальных культур разных наций и национальностей. И она интернациональна в том смысле, что вбирает в себя и синтезирует высшие достижения всех этих культур.

<sup>5</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 24, с. 121.

Как понимать этот синтез? Только как формирование общих идейно-эстетических позиций? Или как создание единого музыкального стиля и языка? Вопрос непростой, требующий специального изучения. Во всяком случае, сейчас можно сказать с уверенностью, что общность профессиональных музыкальных культур народов СССР действительно существует. Создан, фигурально говоря, «всесоюзный фонд» достижений советской музыки, в который входят и общие для всех культур творческие принципы социалистического реализма и некоторые конкретные жанры, приемы музыкальной драматургии, способы претворения национальной мелодики и т. п., принятые одними композиторами от других в живой художественной практике.

Вполне естественно, что наибольшее объединяющее воздействие на многонациональное музыкальное искусство народов СССР оказали корифеи русской советской музыки. Вряд ли можно найти сегодня в нашей стране национальную симфоническую или камерно-инструментальную культуру, на которую не повлиял бы Шостакович. Многие оперы, и особенно балеты, композиторов самых разных республик объединяются использованием принципов музыкального театра Прокофьева. В вокальном (да и не только вокальном) творчестве последних лет все заметнее черты общности, идущие от Свиридова, от его нового отношения и к поэтическому слову, и к национальной музыкальной традиции<sup>6</sup>.

Свой вклад в создание интернациональной советской музыки вносят и представители других культур. Известны слова Шостаковича о том, что не будь творчества Хачатуряна, он писал бы в чем-то иначе. Несомненно, что высшие достижения армянского художника, которые приобрели международное значение, наложили свой отпечаток на все советское музыкальное искусство, на различные его явления. То же можно сказать о Кабалевском, Караеве, Хренникове и других мастерах.

К сожалению, процесс взаимодействия и взаимообогащения различных национальных культур внутри со-

<sup>6</sup> Вот почему, кстати говоря, кажется неправильным «прикрепление» Свиридова к тому творческому течению, которое называют (не вполне удачно) «новой фольклорной волной». Суть здесь не в обращении к фольклору (хотя и этот момент важен), а в новом понимании национального в музыке.

ветской музыки еще очень мало исследован. В этом смысле наше музыкознание отстало от литературоведения и театроведения, в которых аналогичные вопросы разрабатываются гораздо активнее. Когда же отстающее будет преодолено, мы безусловно узнаем еще много интересного о том, какие конкретные признаки уже сегодня объединяют творчество композиторов всех советских республик.

В связи с этим возникает одна острая проблема. Какую роль в сближении национальных культур играет использование ими одних и тех же формальных средств, распространившихся в современной музыке? Ведь в произведениях самых разных по национальной принадлежности композиторов, особенно молодых, можно встретить сегодня одинаковые новые жанры, структуры, инструменты и сонористические приемы, благодаря которым эти произведения становятся зачастую весьма сходными по звуковому колориту. Имея в виду всеобщность, универсальность такого рода средств, их иногда называют даже интернациональными.

Действительно, хотя форма в искусстве в целом национальна, известно, что отдельные технические приемы композиторского письма бывают и вненациональными (или, во всяком случае, общими для нескольких национальных культур и не принадлежащими ни одной из них в отдельности). Но это не значит, что подобного рода формальные средства интернациональны. Таковыми они могут стать лишь после того, как будут по-своему преломлены культурами разных народов, войдя в национальные системы музыкального мышления и подчинившись им, то есть после того, как превратятся в национальные. Так было с общеевропейскими жанрами (симфония, опера и т. п.), структурами (фуга, сонатное аллегро, вариации и др.), инструментами и отдельными технологическими приемами в XVIII—XIX веках, когда появились немецкая симфония, итальянская опера, русские вариации, французский симфонический оркестр, отличные от аналогичных явлений в других национальных культурах. Та же судьба ждет новые формы. Они докажут свою жизнеспособность и будут содействовать более тесному сближению национальных стилей (а не их инвентаризации), если сумеют, естественно, органично войти в эти стили.



Советская музыка сочетает в себе критическое освоение прогрессивных традиций прошлого с новаторством, отражающим революционный характер нашей эпохи. Такое новаторство имел в виду В. И. Ленин, когда предвидел в первые годы Советской власти, что на почве самого широкого народного образования и воспитания «должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство, которое создаст форму соответственно своему содержанию»<sup>7</sup>. И в то же время наши музыканты руководствуются известной мыслью Владимира Ильича о том, что «красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно „старое“»<sup>8</sup>; это значит, что социалистическая культура должна в своем развитии опираться на все лучшее из того наследия, которое оставили нам минувшие эпохи.

«Мы наш, мы новый мир построим...» Так поется в «Интернационале» — гимне, с которым рабочие и крестьяне России совершили революцию в октябре 1917-го. Новый мир — это значит и новое искусство. Каким должно оно быть? Какая музыка должна создаваться и звучать в социалистическом обществе? Не сразу были найдены ответы на эти вопросы. Некоторым горячим головам в первые годы революции казалось, что советскую музыкальную культуру надо строить совершенно заново, предварительно разрушив культуру старую. Кое-кто предлагал даже сломать все рояли и скрипки, как «буржуазные» инструменты, и творить «симфонии фабричных гудков».

Но советская музыка пошла иным путем — тем, который был намечен в словах В. И. Ленина о пролетарской культуре: «Не выдумка новой пролеткультуры, а развитие лучших образцов, традиций, результатов существующей культуры с точки зрения мирозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры»<sup>9</sup>.

На этом пути советские композиторы создали множество поистине замечательных произведений, получивших

<sup>7</sup> Цит. по кн.: В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1969, с. 666.

<sup>8</sup> Там же, с. 663.

<sup>9</sup> Ленин. В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 462.

общенародное признание. В творчестве выдающихся мастеров советской музыки ясно ощутима тесная связь с классическими традициями. Благодаря этому сохраняется преемственность в развитии отечественной музыкальной культуры: новый этап не зачеркнул достижений прошлого, а продолжил их.

Музыкальная классика — от старинных народных песен до лучших завоеваний профессионального творчества начала XX века — служит, как правило, образцом и отправной точкой исканий советских композиторов. Но не только произведения далеких эпох включает сегодня это понятие: есть уже и у советской музыки свой классический фонд, созданный лучшими представителями национальных музыкальных культур нашей страны в послереволюционную эпоху. Существует советская музыкальная классика, и ее традиции тоже питают собою современное творчество.

Что это значит: продолжать традиции прошлого? Что перенимают композиторы наших дней от своих предшественников?

Очевидно, не какие-то конкретные приметы стиля, выразительные средства и формальные приемы, не те или иные мелодические и гармонические обороты, — тогда это было бы не следованием традиции, а эпигонством. Учиться у классиков — значит прежде всего воспринять их понимание музыкального творчества как служения обществу, выражения его передовых идеалов. Идейная прогрессивность, народность, гражданственность — вот что составляет суть классических традиций, вот без чего произведения даже очень талантливых музыкантов не могли бы стать классическими, являть собой образцы для искусства последующих эпох. С этим связана содержательность, правдивость и высокое мастерство творчества наших великих предшественников.

Классические традиции, к которым обращается советская музыка, интернациональны. В их формирование внесли свой вклад представители разных стран и народов. И в творчестве наших композиторов нередко можно уловить связь с наследием Баха, Бетховена, Шуберта, Малера, Дебюсси, Пуччини и других зарубежных классиков.

Вместе с тем вполне закономерно, что особой притягательной и оплодотворяющей силой для каждого ху-

дожника обладают традиции той национальной культуры, к которой он принадлежит. В частности, русские советские музыканты широко опираются в своих исканиях на опыт Глинки, Даргомыжского, композиторов «Могучей кучки», Чайковского, Рахманинова, молодого Стравинского. Здесь преемственность проявляется уже более конкретно: не только в эстетических основах творчества, но и в характере некоторых тем и образов, в ряде особенностей музыкального языка и формы, в обращении к тем же народно-песенным истокам. Однако и в этом случае речь идет не об эпигонстве, а о самобытном продолжении и развитии традиций.

Например, и Прокофьев, и Шостакович, и Свиридов в разных своих сочинениях предстают продолжателями Мусоргского. Но нигде мы не встретим у них подражания великому русскому классику. Каждый, представляя собою сильную и яркую индивидуальность, берет у автора «Бориса Годунова» и «Хованщины» только то, что близко ему как творческой личности, преломляя это на свой лад, в соответствии с собственной художественной натурой. Так, Прокофьев в ряде произведений, начиная с оперы «Игрок», использовал присущий Мусоргскому метод острой, меткой характеристики персонажей посредством музыкального воплощения отдельных речевых интонаций и жестов. Шостакович в Одиннадцатой симфонии, поэме «Казнь Степана Разина» и других сочинениях близок Мусоргскому в ином — в создании больших драматических народных сцен на основе русской крестьянской песенности. Свое отношение к той же традиции у Свиридова: она помогает композитору прежде всего в создании положительных образов — светлых и одухотворенных, выражающих народные мечты и идеалы. Несколько заостряя, можно было бы сказать, что Прокофьев идет в первую очередь от «Женитьбы», Шостакович — от «Бориса Годунова», а Свиридов — от «Хованщины».

Такое многообразие — свидетельство не только богатства индивидуальностей советских композиторов, продолжающих дело Мусоргского, но и неисчерпаемости его традиции, как и вообще классических традиций. Каждая эпоха, каждое композиторское поколение открывает в них нечто новое, созвучное современности. Не о том ли говорит творчество во многом контрастных друг другу молодых ленинградских композиторов С. Слонимского

и В. Гаврилина. Первый в «Песнях вольницы» и опере «Виринея», а второй в вокальном цикле «Русская тетрадь» часто заставляют слушателя вспомнить о Мусоргском, но каждый по-своему и оба по-иному, чем их старшие коллеги. Так вновь и вновь подтверждается старая истина: чем глубже разрабатывается классическое наследие, тем больше раскрывается новых, неизведанных возможностей его дальнейшего развития.

Среди традиций классики особое место занимает новаторство. Это тоже классическая традиция: все великие композиторы прошлого стремились к новому в искусстве, пылливо искали и находили это новое, потому что отказ от искания означает застой, а стоять на месте, когда жизнь идет вперед, — значит отстать от жизни. И верность традициям — не в их консервации, губительной для живого организма, каким является искусство, а в постоянном, непрерывном обновлении.

Советская музыка и сильна таким активным творческим отношением к традициям. Это искусство революционное, новаторское. Источник его новаторства — громадные, коренные изменения, происходящие в нашу эпоху в жизни страны и в душах людей. Из реальной действительности пришли в нашу музыку новые герои — революционный народ, строители пятилеток, защитники Родины в годы Великой Отечественной войны... Пришли с тем, что музыка может выразить, пожалуй, лучше, тоньше, точнее других искусств: с новыми чувствами, душевным складом, чертами характера. Сначала они предстали в хорах и песнях, а со временем шагнули на оперную и балетную сцену, вошли в симфоническую и камерную музыку.

Новое содержание потребовало иных, чем прежде, средств выражения. Обновились музыкальные жанры. Например, оратория, которая в продолжение столетий была связана почти исключительно с религиозной тематикой, в советскую эпоху возродилась и обрела новую жизнь как гражданский жанр на основе исторических и героико-патриотических сюжетов, а затем испытала еще более глубокое преобразование, обратившись к революционной теме современности. По существу, новым жанром, которого не знало раньше профессиональное композиторское творчество, является массовая песня.

Много свежести, новизны и в музыкальном языке советских композиторов. С картинами народной жизни и борьбы нашей эпохи, с образами людей, совершивших революцию и защитивших ее, в музыку пришли новые интонации и ритмы, возникшие первоначально в массовом быту, рожденные музыкальным мышлением народа в советское время. Сказалась также огромная творческая работа композиторов по освоению современных и некоторых старинных, мало известных ранее пластов как русского фольклора, так и народной музыки других наших республик. Еще один источник обновления языка — находки прогрессивной зарубежной музыки XX века.

Наряду с этим происходит непрерывный процесс поисков и создания новых средств самими советскими композиторами, без чего тоже невозможно развитие традиций. Ведь в музыке нет готовых элементов языка, которыми можно было бы воспользоваться так, как это делает поэт, слагающий стихи из всем знакомых слов. Композитор должен сочинять свои «слова» (например, мелодические интонации) заново — иначе его произведение будет монтажом из кусочков чужой музыки. Вместе с тем в каждой национальной музыкальной культуре существует нечто вроде своей грамматики, определяющей типы «слов» и формы связи между ними.

Специфика музыки и обуславливает особое внимание и интерес композиторов к новаторству в области музыкального языка. Правда, если такой интерес приобретает исключительный, самодовлеющий характер, то творчество легко может превратиться в погоню за новыми «словами» не ради возможно лучшего выражения содержания (в музыке это прежде всего богатый мир человеческих эмоций), а для того чтобы поразить слушателей необычностью, экстравагантностью звучаний. Такое ложное понимание новаторства нередко встречается в наше время и больше всего — среди представителей буржуазной музыкальной культуры (хотя, конечно, свести только к этому сущность всех сложных, противоречивых процессов, происходящих в современной зарубежной музыке, было бы глубоко неверно).

Идейные основы и общественные условия развития советской музыки определяют ее диаметрально противоположный подход к проблемам новаторства. Для

творчества наших композиторов характерно безусловное подчинение исканий в области формы задачам содержательности. Правда, приходится порою сталкиваться и с такими случаями, когда автор, особенно молодой, настолько увлекается изобретением своих или применением найденных другими новых звучаний, что забывает главное: ради чего нужны эти средства, каково их назначение, какое содержание они несут. Так бывает большей частью в период учебы или затянувшегося почему-либо последующего «самоопределения» композитора. Вполне естественное стремление музыканта обрести свой голос, выработать индивидуальную манеру, испробовать самые разные, в том числе новейшие, приемы письма может привести в этих случаях к незаметной иногда для него самой подмене: за произведение искусства принимается то, что является лишь учебным заданием, лабораторным экспериментом, имеющим ценность только для самого автора.

Когда же наступает художественная зрелость, композитор неизбежно должен произвести отбор среди накопленных навыков и приемов. Многие оказываются ненужным для него, лишним с точки зрения тех больших, серьезных задач, которые он решает в своем творчестве. Только тогда может рельефно выявиться его собственное лицо.

Здесь уместно сказать еще об одной очень важной стороне всей проблемы. Новое в музыке окончательно доказывает свою жизненность лишь в том случае, если принимается слушателями, прочно входит в слуховой опыт общества, в его «музыкальное сознание». Это сознание формируется главным образом на основе народной и бытовой музыки, а также классических традиций профессионального творчества, и новые выразительные средства воспринимаются только при условии, что они включены в привычную для данного общества систему выражения. Поэтому, если композитор хочет, чтобы его не только слушали, но и приняли, услышали, он должен творить новые «слова» (интонации) исходя из традиций национального музыкального языка.

Вспомним неологизмы Маяковского: «Я планов наших люблю громадьё», «размаха шага саженьи...». «Громадьё», «саженьи» — эти слова новы и в то же время понятны всем, потому что их корни — традиционные, при-

надлежащие русскому языку. Только такое новаторство на базе традиций обеспечивает и в музыке возможность восприятия ее «неологизмов».

В то же время надо подчеркнуть, что эта возможность переходит в действительность лишь в определенных условиях: чтобы быть способным воспринять общественно ценное новое содержание в музыке вместе с оправданной им новой формой, необходимо иметь хотя бы элементарное музыкальное воспитание, обладать некоторым минимумом художественной культуры. Отсюда ясно, какое громадное значение для судеб советского искусства имеет музыкальное просвещение народа, приобщение слушателей к основам музыкальных знаний, к великим творческим достижениям классики и современности.

\* \* \*

Вся многообразная творческая деятельность советских музыкантов зиждется на идейно-эстетических принципах, сложившихся и испытанных в многолетней практике социалистического искусства. В верности этим принципам партийности, народности, интернационализма, новаторства на базе традиций — залог дальнейших успехов советской музыки.

Л. ДЬЯЧКОВА

## ОРАТОРИЯ РОДИОНА ЩЕДРИНА «ЛЕНИН В СЕРДЦЕ НАРОДНОМ»

Оратория Родиона Щедрина «Ленин в сердце народном» — для трех солистов (лирико-колоратурного сопрано, контральто, баса), смешанного хора и большого симфонического оркестра — написана к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина и посвящена этой торжественной дате.

Литературной основой произведения послужили народные тексты. Композитор использовал широко известный плач сказительницы М. С. Крюковой и два подлинных документа — воспоминания участника Октябрьской революции, бывшего латышского стрелка красной гвардейца А. В. Бельмаса и рассказ работницы П. А. Наторовой. Шесть номеров оратории идут без перерыва: I — «Вступление и ламенто 1-ое»; II — «Рассказ красной гвардейца Бельмаса»; III — «Ламенто 2-ое»; IV — «Рассказ работницы Наторовой»; V — «Симфония»; VI — «Эпилог».

«Обратившись в этом сочинении к ленинской теме, — говорит Щедрин, — я остановился на одном лишь ее аспекте — лирическом. Оратория, думаю, мне, это лирическое повествование о любви простых людей к Ильичу, об их личном, сокровенном отношении к «самому земному из всех прошедших по земле людей». Главным же намерением композитора, по его словам, было «языком музыки рассказать, что образ Ленина живет и вечно будет жить в сердце народа»<sup>1</sup>.

Для воплощения основной идеи Щедрин не прибегает к типичной для ораторий эпической драматургии, не пользуется сюжетностью, связанной со строгим сквоз-

<sup>1</sup> Из авторской аннотации к концерту.

ным повествованием (хотя оно включается в отдельные номера — II, IV). Он заостряет внимание на одном событии — на моменте трагической вести о смерти Ильича, на «трауре вот этой безграничной смерти» (Маяковский). Действие сосредоточено в точке кризиса, перелома, катастрофы, когда миг по внутреннему своему значению приравнивается к вечности, утрачивая временную определенность. Подобная художественная концепция времени обладает не только трагедийным пафосом, но и несет в себе философское начало. Действительно, этот момент является не только определяющим в драматургии почти всех номеров оратории, в которых народное горе показано как обобщенно, в «крупном плане», так и в конкретных частностях, но и играет решающую роль в воссоздании основной темы произведения, поднимая ее до философского обобщения: идея ленинского бессмертия красной нитью проходит через ораторию. Будучи переведена в реально-конкретный план образов, она получает не отвлеченно-философское, а лирико-философское воплощение.

Невольно напрашивается сравнение оратории Щедрина с поэмой Маяковского «Владимир Ильич Ленин» — одним из высочайших эталонов воплощения ленинской тематики. Обращает на себя внимание сходство отдельных идей и образов этих произведений. Для нас — «грядущих поколений» — незабываемы строки поэмы Маяковского, с потрясающей художественной силой запечатлевшие картину всенародных похорон Ленина, последнего прощания с Ильичем, заставляющие в полной мере прочувствовать и сопережить случившееся. По насыщенности лирического высказывания, по силе философского обобщения это одни из вдохновенных строк поэмы, одни из проникновеннейших слов об Ильиче. Лирические и философские обертоны, присущие ленинской теме в том и другом сочинении, очень созвучны.

Художественная идея оратории определила не только отбор текста, но и самую жанровую основу произведения, довольно сложную. Жанровые источники оратории многочисленны. Но они обладают известной общностью. Именно это позволяет композитору, органически сплавляя родственные по своему характеру и назначению жанры и переосмысливая их в соответствии с худо-

жественным замыслом, создать стройное композиционное целое. Постараемся показать, с одной стороны, как традиционные черты жанра сочетаются с индивидуальной неповторимостью и глубиной их использования у Щедрина и, с другой стороны, как синтез различных жанровых особенностей приводит к обновлению музыкальных средств и к рождению новых жанровых разновидностей.

Обращение к сюжету, связанному с народом, делает закономерным интерес композитора к различным формам и видам народного искусства, в частности — к подлинным народным текстам. Одним из таких текстовых источников оратории является плач-причет. Естественно встает вопрос, определяет ли плач-причет только содержание или и самые жанровые основы произведения?

Плачи — это своеобразный, специфичный фольклорный жанр, который наряду с такими общепризнаваемыми признаками, как монодичность, вариантная повторяемость обладает и своими отличительными качествами. Специфику плача составляют жанровая многомерность и особая эмоциональная напряженность. Так, речитативно-декламационный момент, свойственный плачам, сближает их с эпическим жанром — былинами. И сам текст плача, нередко содержащий в себе эпико-героическое ядро образа — как отзвук «героических плачей» древней Руси с их функцией подлинно общественного ритуала<sup>2</sup>, — смыкается с былинами. По своему же поэтическому строю плачи близки протяжной лирической песне. Но в интонационном отношении они лишены ее распевности, точнее распевность носит здесь несколько специфический характер. Имеются в виду «вопли», построенные на нисходящих, скользящих, глиссандирующих секундовых ходах — «плачущих» интонациях, придающих плачу особую экспрессивную выразительность, своеобразную эмоциональную оголенность звучания. И композитор не только тонко ощущает специфику жанра, но и намеренно опирается на нее.

Жанровые особенности плача получают в оратории глубоко индивидуальное претворение и находят как непосредственное, так и опосредованное выражение. Они

<sup>2</sup> См.: Левашева О. Е., Келдыш Ю. В., Кандицкий А. И. История русской музыки, т. 1. М., 1972, с. 41.

носят рассредоточенный, многопластовый и многоплановый характер. Основные признаки плача как бы многократно умножены и распределены на разных уровнях, объединяя, подчиняя и направляя к одной цели самые различные средства художественной выразительности. Яркая выраженность художественного принципа целенаправленного действия всех средств, названного Л. Мазелем принципом множественного и концентрированного воздействия<sup>3</sup>, обеспечила тот высокий художественный результат, тот глубокий выразительный эффект, который достигнут композитором в разбираемом сочинении.

Уже такой чисто внешний жанровый признак плача, как монодичность, одиоголосность превращается в стилистическую особенность всего произведения. Об этом свидетельствуют и сольно-вокальные номера, и особенно монодическая трактовка таких многоголосных по своей природе музыкальных организмов, как хор и оркестр. Это придает оратории сольно-кантатный, камерный характер, подчеркивает, усиливает ее лирическую направленность.

Своеобразна трактовка хора. Современное хоровое письмо обогатилось новыми приемами и красками. Наряду с введением декламационных моментов (*parle, sussurare*), велись поиски новых сложных тембровых звучностей. Интересные образцы таких приемов, создающих яркие сонорные эффекты хоровыми средствами встречаются и в оратории. Но больше всего обращает внимание то, что Щедрин не прибегает к традиционной сложно развитой хоровой фактуре в привычном понимании. В хоре скорее выделяется сольно-вокальное начало благодаря использованию подчеркнутой тембровой расчлененности голосов. Обычно тема проводится только одной какой-нибудь тембровой группой хора — например, альтами или басами и т. п. И даже неоднократно используемый композитором современный прием хорового письма — прием «цепной» передачи мелодии от одной группы к другой с так называемой «лесенкой» выдержанных звуков создает иллюзию одиоголосия:

<sup>3</sup> См.: Мазель Л. А. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки. — В кн.: Интонация и музыкальный образ. М., 1965.

[Andante. Senza metrum, lo stesso tempo]

Фактурная однотипность тематизма полностью компенсируется его жанровым разнообразием. Но и здесь наблюдается строгая жанровая ориентация, целенаправленность: выбираются монотематические и монодические в своей основе жанры — полифонические и песенно-фольклорные. В одних случаях композитор концентрирует в одиоголосии суровые, мужественные интонации, как в оркестровой теме из «Вступления»:

[Lento]  
(♩ = ca 40-50)





гут е го день и ночь но - во - бран - ны - е ре

Наиболее ощутимо сказалось влияние плача в эмоциональном плане: острая экспрессия плача определила общий эмоциональный тонус оратории. Его олицетворением явилась лейтинтонация, ключевой интервал произведения — интервал малой секунды с присущей ему лирической напряженностью. Эта моноинтонация у Щедрина обладает поистине безграничной многомерностью. Она оказывается очень емкой по содержанию и образной выразительности — играет разными оттенками, имеет множество смыслов и значений как чисто экспрессивных, так и импрессиивно-изобразительных.

Ее восходящий вариант придает интонациям патетическую напряженность, нисходящие секунды имитируют «плачущие» интонации, интонации стона, вздоха. Их буквально цитатное включение мы слышим в вокальных, хоровых и инструментальных глissандо, в окончании многих музыкальных фраз, в хоральном оркестровом отыгрыше «Ламенто 2-го», в «Рассказе работницы Наторовой», в хоровом фугато из «Ламенто 1-го» и почти во всех хоровых разделах (см. также примеры 1, 5, 6, 10, 11, 12):

III часть

[Lento] rit.

*sf* *espress* *pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*ff* *ubr. molto, quasi canto*

Интервал восходящей секунды, звучащий очень напряженно, эмоционально обнаженно, лежит в основе возгласа трубы, открывающего ораторию, и хорового зачина оратории, в имитации звуков заводских и паровозных гудков, чисто экспрессивное значение имеют восходящие секунды в «Симфонии» (см. также пример 14):

Sostenuto assai (♩: ca 40-50)

*ff* *espressivo*

Таким образом, этот интервал действительно является живой микроклеткой музыкального организма, образующей его интонационный стержень и во многом определяющей его облик.

Но, как уже упоминалось, плач — не единственный жанровый источник оратории. В поле зрения композитора — все лучшие образцы траурной музыки, испытанные веками. Он обращается к тем старинным фор-

мам и жанрам, которые издавна служили воплощением образов глубочайшей скорби: к ламенто (ария-жалоба), пассакалье, хоралу — и дает их новое, оригинальное претворение. Отдельные признаки этих жанров призваны расширить, углубить, дополнить ассоциативные связи в раскрытии основной идеи, достигая ее необычайной концентрации. Но главное, что они внесли с собою, это свойственные им вариационные и полифонические принципы развития.

Вариационные формы представлены остиной разновидностью. Ярким примером может служить пассакалья. Она носит рассредоточенный характер в оратории. Одноголосное проведение основной темы дается в первом номере — это уже разбивавшаяся тема струнных, звучащая как тема фуги (см. пример 2). Ее повторное одноголосное проведение в том же номере, звучащее кватрой ниже, воспринимается как ответ. В дальнейшем тема в ритмическом увеличении появляется в конце четвертого номера. И только в «Симфонии» — пятом номере оратории — она уже явно становится основой полифонического вариационного цикла. При этом тема перерождается сначала ритмически (первые два проведения), а потом и интонационно (последующие три):

Ритмическое «выравнивание», а затем и интонационная нивелировка темы, усиление в ней гаммообразных и диатонических моментов при сохранении только двенадцати различных звуков говорит о «приспособлении» темы фуги к типичным старинным формулам *basso ostinato* (по своей фактуре и ритмическому оформлению эти басовые ходы напоминают басы «Crucifixus» из мессы Баха), выразительным уже в своей типической обобщенности. Сквозное развитие темы на протяжении ора-

тории объединяет, скрепляет форму в целом, придает ей черты симфонического развития.

Щедрин в этой оратории, как и вообще в своем творчестве, тяготеет к полифонии и постоянно обращается к ее ресурсам. Особое значение приобретают имитационно-канонические формы в своей наиболее характерной разновидности — стреттной. Многоголосные стретты пронизывают и оркестровую, и хоровую ткань. Особенно впечатляюще использован этот прием в хоровом фугато из «Ламенто 1-го». Оно создает трагический образ потрясающей силы, ассоциируясь с взволнованной, стихийно нарастающей реакцией массы. Тема фугато основана на лейтмотивации оратории — «плачущих» полутонах. Нисходящие три малые секунды составляют ядро темы, которое не изменяется на протяжении всего раздела. Благодаря стреттному вступлению других голосов («тема *attacca*») ядро сокращается до «стонущего» полутона и все внимание сосредоточено на охвате этой интонацией звукового пространства, на расширении и заполнении его. Многократно повторенная, как эхо, она создает поразительный стереофонический эффект.

Примененная здесь полифоническая форма довольно своеобразна. Четыре раздела фугато воспринимаются как четыре проведения темы разными группами. Только каждый раздел в свою очередь представляет стреттное экранирование темы. Первый раздел — четырехголосная стретта басов и теноров:

Второй раздел — шестиголосная стретта с добавлением альтов и вторых сопрано. Третий раздел — четырехголосная стретта сопрано и альтов (спеобразное обращение первого) и последний, кульминационный — восьмиголосная «туттийная» стретта, где тема в обращении и в основном виде образует расходящуюся линию в крайних голосах.

Другой интересный пример — заключительное оркестровое стретто «Рассказа красногвардейца Бельмаса». Оно также является заключительно-кульминационным моментом этого полного драматизма рассказа. В нем дается контрапункт трех тем. Верхняя тема представляет нисходящую по хроматической гамме восьмиголосную стретту от *g* до *c* первых и вторых скрипок. У контрабасов и виолончелей проводится, тоже по хроматизму, восходящая восьмиголосная стретта другой темы (от *b* до *des* и затем от *ges* до *a*). И одновременно с ними у альтов *divisi* проходит «унисонно», только от разных звуков — *h, c, cis, d*, — третья тема. Это оригинальный прием современного линейного оркестрового *tutti*, в котором эффект динамического *crescendo* и *diminuendo* убеждает даже графически.

Щедрин использует и формы полифонического развития, непосредственно применяемые серийной техникой. Строго по этому принципу построен один из разделов «Рассказа Бельмаса» (ц. 23).

Таким образом, соответствующая жанровая ориентация наделяет ораторию чертами лирического реквиема. Но и пассакалья, и ламенто, и хорал носят здесь скорее вспомогательный характер. В жанрообразующем же значении выступает народный плач-причет. Именно он задает общий тон оратории, привнося с собой современное, высоко напряженное эмоциональное звучание. Именно этот глубоко национальный элемент русской культуры синтезирует жанры, сообщая неповторимое своеобразие оратории.

Обратимся к образной драматургии сочинения.

Первую часть — «Вступление и ламенто 1-ое» отличают глубоко трагедийные образы. В центре простой трехчастной формы полное драматической силы хоровое фугато, в котором дается ряд волн нагнетания к возрастающему взрыву отчаяния в кульминации: «Не стало товарища Ленина!». Этими же словами завершаются

и крайние разделы формы, только скандируются они на *ppp* в полном оцепенении.

Большое значение в оратории, и в первой части особенно, имеют звукообразительные моменты, которые при театральной конкретности музыкального языка Щедрин вообще обладают здесь особой образной символичностью. «В первой части, — говорит композитор, — я пытался воссоздать картину всенародных похорон Ленина, используя, в частности, такой прием, как имитация звуков заводских, паровозных гудков — печальный звуковой символ, мимо которого невозможно пройти музыканту»<sup>4</sup>. Другим таким символом становится имитация горестного вздоха толпы, застывшей в скорбном молчании. Это выполнено уже чисто хоровыми средствами:

<sup>4</sup> Из авторской аннотации к концерту.

Музыкальный фрагмент с вокальной партией и оркестром. Текст песни:

пти за гу ну ли...

де ли пла тье чер но е...

у слы ха ли о ни весть не ра дост ну..

как при шла то весть то из Го рок все

Такие иллюстративные моменты становятся символами психологического состояния. Они проникают в музыкальную ткань легко, свободно, вводятся очень органично, оттеняя общую эмоциональную атмосферу, а в первой части усиливая впечатление острой экспрессии.

Во втором номере — «Рассказе красногвардейца Бельмаса» — происходит включение в действие конкретных образов. Поэтическое и музыкальное начало здесь соединены по принципу равноправия: прозаический текст воплощен в разговорно-вокальной мелодике. Очень выразительная гибкая мелодия непосредственно связана с речевыми интонациями. Свободная текучесть, эмоциональная насыщенность приближают ее к вокальному монологу.

Номер состоит из двух частей, соотношенных между собой как речитатив и ария. Первая, «речитативная» часть построена по принципу рондо особого рода: свободный речитатив неоднократно прерывается звенящими

«военными» фанфарами оркестра (валторны, трубы, тромбоны в тесном расположении в высоком регистре создают своеобразное звенящее вибрато). Этот отыгрыш имеет символическое значение, конкретизирующее образ.

Вторая, основная часть, повествующая о драматических событиях, резко контрастна предыдущей. Меняется характер вокальной партии: рисунок ее становится прерывистым, сотканным из микромотивов; он передает торопливую взволнованность говорящего. В свою очередь в этой части различаются три раздела, воспринимающиеся как три волны, устремленные к своим кульминациям, где вновь достигнутая кульминация превышает предыдущую. При этом каждый раздел как бы повторяет предыдущий на новом, более высоком динамическом уровне, постепенно переводя трагедийно-драматическое начало в патетико-драматическое. Этому немало способствуют приемы развития, к которым прибегает Щедрин. Композитор строит весь номер по принципу контрастно-составных форм, но скрепляет его общими принципами полифонического развития, используя своеобразную цепь из «малых полифонических форм» (термин В. Протопопова). При этом прослеживается определенная линия развития в усложнении избранных полифонических приемов от раздела к разделу. Так, quasi-фугированному началу второго раздела (ц. 20) отвечает «серийный вариант» четырнадцатиголосного фугато в начале третьего раздела (ц. 23). Семнадцатиголосный имитационный эпизод второго раздела (ц. 21), построенный по типу остинатных вариаций, где тема проходит наподобие *cantus firmus*, повторяется в ц. 25, усложненный каноническими проведениями основной темы, и завершается уже описанным двадцатиголосным контрапунктом трех тем, из которых две даются восьмиголосной стреттой каждая, а третья — в четырехголосной гетерофонной одновременности.

Таким образом, единая линия полифонического развития охватывает всю вторую часть номера, образуя «большую полифоническую форму» (термин В. Протопопова). Этим достигается определенное единство. При этом текучесть полифонической ткани сопровождения соответствует принципам свободного развертывания вокальной партии (хотя вокальная и оркестровая партии

развиваются в известной мере самостоятельно и интонационные репризы одной из них не всегда сопровождаются повторами соответствующего материала другой).

Третий номер оратории — «Ламенто 2-ое», — открывающийся эпическим зачином вступления, выдержан в народном духе. Лирика этой части подчеркнута народно-песенного происхождения, а эпический склад придает ей обобщенный характер. Черты «подлинности» можно усмотреть и в диатонике темы альтов, и в очень выразительных форшлагах, и в структуре пары периодичностей  $aa_1$ ,  $vv_1$ , распространенной в народной песне. Простая трехчастная форма номера не вносит ярких контрастов. Следует отметить только упомянутый ранее сонористический прием многоголосной хоровой гетерофонии в средней части и хорал деревянно-духовых инструментов (своеобразный отыгрыш), в котором мудрая сдержанность песенной темы оборачивается тяжким оценением (см. примеры 3, 5, 6).

Четвертый номер — «Рассказ работницы Наторовой» — во многом перекликается со вторым. Сходство улавливается во многих приемах. Оно проявляется и в обращении к свободной вокальной декламации, и в сходном использовании иллюстративных моментов — звон высоких деревянных духовых, челесты, арфы и флажолетов струнных, ассоциирующийся с заводской атмосферой, неоднократно прерывает вокальную партию. Сама же она представляет собой свободные вариации темы флейты, открывающей номер. При этом инструментальной теме придана вокальная трактовка (ремарка «*sotto voce*», быстрый темп, упорное возвращение к одним и тем же интонациям говорят о ее связи с интонационной сферой взволнованного речевого высказывания), а вокальной — инструментальная (широкие скачки). Возникает вариационный цикл из темы и трех вариаций:

**Allegretto** (♩. = ca 108-112)

12 [Тема]

Fl. *pp sotto voce*

*Senza metrum, lo stesso tempo*  
(♩. = ♩.) *leggero, molto semplice*

(1 var.) II I

К нам на за-вод при-ез-жа-ет Ле-нин.

VI III IV

Мно кричат: „На-то-ро-ва, ты примеешь пальто.“ Вилубежарко - Ле-нин.

V *mf*

стал го-во-рить, ски-нул пальто на стул. Я схва-ти-ла да.

[2 var.] *pp come sopra* II

в гар-де-роб-ну-ю. Ви-жу, у ле-вой по-лы.

вдвиг-ной пу-го-ви-цы нет. Я от сво-ей жа-кет-ки о-тор-ва-ла пу-гов-

II II V

ну ца на ле-нин-ско-е паль-то :ри-ши-ла.

V *mf* *p ten.*

тол-стым но-ме-ром, что-бы на-дол-го.

[3 вар.]

IV

II

(*p*)

Он у - е - хал да не за - ме - тил. А пу - гов - ка

II

VI poco espress.

не мно - жко не та - ка - я. И так мне э - то лест - но,

ppp

а ни - ко - му не от - кры - ва - ю свой еек - рет.

В целом весь номер также построен по принципу контрастно-составных форм, в которой вариации образуют первую часть (сходную с первой повествовательной-«речитативной» частью «Рассказа Бельмаса»). Вторая часть в свою очередь делится на два раздела. Первый из них чрезвычайно импульсивен: быстрый темп, учащенная ритмическая и метрическая пульсация, экспрессивный восходящий хроматизм, текучее хроматизированное полифоническое сопровождение. В завершающем же разделе особо концентрированное выражение получает ламентозное начало. Жалобные, горестные, почти цитатные причитающие интонации, обрамляющие вторую часть, «стонущая» хроматика в мелодии, хорал струнных с темой пассакаля у контрабасов и виолончелей — все это создает образ глубокой скорби.

Пятый номер — инструментальный «антракт» оратории — «Симфония» — драматическая кульминация цикла. В воплощенном здесь высокотрагедийном образе экспрессия и патетика находят свое крайнее выражение. Суровая пассакалья, обрамленная хоралом струнных, — это горестная, полная отчаяния и страдания исповедь струнных и деревянных. Лирико-напряженное звучание оркестра в кульминации напоминает страницы партитур Онеггера, Шостаковича. В момент кульминации в упругую, непрерывно поднимающуюся мелодию врывается страстный патетический монолог трех труб.

Венчает цикл широко льющаяся песенная мелодия лирической колыбельной «Эпилога». Покойно, светло, трогательно-проникновенно звучит голос певицы, как бы говорящей от лица народа: «Мы с тобой, Ильич, не расстанемся. Вечно будет про тебя споминаньце». «Эпилог» написан специально для Людмилы Зыкиной. «Цитатное» включение народного голоса — удивительная тембровая находка Щедрина. То отношение композитора к человеческому голосу как к особому тембру, наблюдавшееся в трактовке хора на всем протяжении оратории, получило естественное завершение в коде.

Остановимся на особенностях драматургии оратории, на характере связей, развития и взаимопроникновения ее образов.

В оратории нет резко конфликтной драматургии. Контрасты между частями в основном чисто музыкального характера — это контрасты между сольными и хоровыми номерами, вокальными и инструментальными тембрами, монодически-гомофонным и полифонически-линейным изложением, речитативно-декламационным началом и песенным. Специфика контрастов обусловлена тем, что в оратории дан один развивающийся образ, представлено одно чувство — чувство бесконечной любви простых людей к своему вождю, которое и вводит своеобразную сюжетность эмоционального плана. Эта «программность», передающая и личные переживания, и само дыхание всенародной скорби о любимом вожде, в каждой части показывает как бы новый оттенок, новую грань этого чувства.

Определяется следующий план движения эмоциональных состояний: трагизм первой части сменяется драматизмом второй, им обеим противостоит сдержанно-повествовательная лирика третьей; импульсивная ламентозность, патетическая всенародная скорби и светлый проникновенный лиризм отражают соотношение трех последних частей.

Основу драматургии образует принцип параллельного сквозного проведения двух линий, при этом каждая из них имеет свою кривую развития. Одна линия выявляет трагическую направленность содержания произведения; к ней относятся первый, второй, пятый номера оратории. Их отличает крайняя экспрессия, получающая наивысшее выражение в «Симфонии». Другая линия

связана с лирико-эпическим народным началом. Она прослеживается в третьем, отчасти четвертом номерах и кульминирует в шестом номере. Оказываясь завершающей, она тем самым становится и определяющей в оратории.

И все же это еще не объясняет, не раскрывает полностью логики движения образов и объединения частей. Ведь шестичастный цикл обладает монолитной целостностью, где каждая часть ошутимо воспринимается именно как часть целого, где высоконапряженный ток сквозного развития чувствуется от первого такта до последнего. Этому немало способствует обращение композитора к принципам симфонизма. Симфонизм в оратории нашел отражение не только в высокой обобщенности содержания, но и в использовании методов и логики симфонического развертывания, в широте и целостности музыкального мышления.

Органичному объединению частей оратории в единое целое способствует зеркальная симметричность пятичастного цикла. Центром этой симметрии становится «Ламенто 2-е» (третий номер) с его лирико-эпическим тоном. Крайние части (первую и пятую) сближают и «крупный план», и массовый характер, символизируемый хоровым и оркестровым началом, и общие черты трагизма, экспрессивной патетики. Более того, возвращение тематического материала «Ламенто 1-го» в «Симфонии» наделяет пятую часть свойствами динамической репризы по отношению к первой. По степени же симфонической обобщенности материала эти части приобретают значение главной партии. Сольно-вокальные вторая и четвертая части, связанные со сферой личных, субъективных переживаний, — своего рода побочная партия. Уже отмечалось сходство этих частей в характере, построении, в принципах развития. Четвертая часть еще больше углубляет, индивидуализирует черты, намеченные во второй части. Все это позволяет воспринимать четвертый номер как своеобразную репризу побочной партии. Таким образом, возникают сонатные соотношения с динамической зеркальной репризой и лирическим эпизодом вместо разработки. Зеркальный характер репризы придает особую стройность и замкнутость всей конструкции. «Эпилог» же играет роль коды, важной в смысловом и драматургическом отношении.

Хотя он является логическим продолжением и завершением линии центрального эпизода, тема его настолько неожиданна, озаренно-светла, чиста и утверждающая, что, явственно связываясь с основной мыслью произведения, становится ярким воплощением его главной идеи. В подлинной народности, в глубоко интимном и духовном, что слышится в этом напеве, кроется большая степень обобщенности, и не случайны здесь возможные подсознательные воспоминания о теме побочной партии Шестой симфонии Чайковского. Ведь любые ассоциации приносят с собою поток уже пережитых и вновь возникающих эмоций, мыслей и чувств. Этот музыкальный образ давно стал символом совершенства и чистоты человеческих стремлений, порывов и надежд. Благодаря этой ассоциации время воспринимается как бы в крупном плане: возникает удивительное ощущение незыблемости, вечности человеческих идеалов. Это придает завершенность и целостность всей художественной концепции произведения, о которой шла речь в начале статьи.

Все вместе взятое позволяет определить ораторию как вдохновенную лирическую музыкальную поэму, которая, обладая редкой силой воздействия, встречает неизменно взволнованный отклик у слушателей.

Секрет такого воздействия заключен в известной мере и в выразительных возможностях ладогармонических средств оратории. Щедрин владеет всеми тайнами современного музыкального языка. Его музыка — пример того синтеза двух типов ладотонального мышления (старой и новой тональности), о котором ведется сегодня речь в теоретическом музыкознании<sup>5</sup>. Мы встретим у него и народную диатонику, и тональный хроматизм («хроматизм вразбивку»<sup>6</sup>, равно как и «диатонику вразбивку»), атональный хроматизм и хроматизм серийно организованный. Все эти разновидности образуют живой органический сплав и в разбираемом сочинении.

Какие же средства упорядочения хроматики использует композитор? Таких средств множество, и каждый

<sup>5</sup> См.: Тараканов М. Е. Новая тональность в музыке XX века. — В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 1. М., 1972.

<sup>6</sup> Термин А. Кастальского.



композитор по-своему «укрощает» эту стихийную силу. Вспомним, что у Стравинского в такой роли выступали короткие многократно повторяемые диатонические попевки в народном духе, у Веберна — особые интервальные группы<sup>7</sup> и т. д.

У Шедрина такой способностью может обладать характерная метроритмическая формула, многократное «секвентное» повторение которой создает прочную ритмо-секвентную основу темы, вуалируя, делая незаметным любой хроматизм. Так построена тема пассакальи (см. пример 2). Ее ритмоформула с активным пунктирным ритмом объединяет две фигуры: одну — из трех звуков (диатонический трихорд), вторую — из двух, взятых скачком, при этом интервал скачка, равно как и направление, варьируется. Характерная ритмическая остринатность придает теме цельность, завершенность, качественную определенность образа. Интересно, что тех же свойств тематизма Стравинский, например, добивался совершенно противоположными средствами: активным метрическим варьированием интонационно-остинатной основы темы. Возвращаясь к теме пассакальи, следует заметить, что диатонические трихорды придают ей внешне тональный облик (можно говорить об однотерцовых тональностях Es-dur, e-moll), но в целом тема, конечно, хроматическая.

В подобной роли могут выступать и определенные «ключевые» интонации, повторяемые часто на той же высоте, как это происходит в вокальных вариациях темы флейты в «Рассказе работницы Натеровой» (см. пример 12). В таких случаях часто привлекаются имитационно-полифонические формы, охотно применяемые композитором в разделах с атональной хроматикой.

Весьма характерно для Шедрина, что он почти никогда не придерживается строгого порядка интервальных соотношений в построении мелодических линий даже там, где он обращается к приемам серийной техники. Композитор многократно варьирует используемые им в качестве «строительного материала» ключевые попевки и интонации. Темы, производные от других, он часто выводит не по принципу трех серийных модифи-

<sup>7</sup> См.: Холопова В. Н. Об одном принципе хроматики в музыке XX века. — В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 2. М., 1973.

каций, а скорее по принципу свободного комбинирования микромотивов темы, достигая при этом определенной интонационной общности, как, например, в разбиравшемся контрапункте тем в заключении второго номера:

Важным фактором упорядочения, приведения к общему знаменателю уже самых разных типов ладогармонической организации является система «осевых» звуков. Это один из принципов современной звуковысотной организации, восходящий к единому интонационному комплексу, обычно открывающему произведение. Таким интонационным комплексом, определяющим весь ладогармонический план композиции, является четырехтактное вступление оратории:

S.  
A.  
T. *pp*  
B. *pp*  
*pp*  
Tuba *pp*

Ве - ли - ко не - сча - сти - е у нас слу - чи - ло - ся...

Первоначальный «пустой» аккорд, из которого как бы изъята середина (ибо он представлен только крайними регистрами), образует кварту *es—as*. Второй такт (валторновое пополнение недостающей «сердцевины» аккорда) добавляет кварту «сверху»: *as—des*. Третий такт дополняет это созвучие как бы еще одной квартой, только снизу: *b—es*. И в четвертом такте звучит тритон, образованный *h* тубы и *f* арфы. Таким образом, возникает следующий квартаккорд, центром которого является созвучие *es—as—des*, от которого симметрично вверх и вниз расположены еще по две кварты, так что крайними звуками оказывается тритон *f—h*:

15

Начальному аккорду предшествует возглас трубы — своеобразный форшлаг на звуках *g—as*. Это становится лейтинтонацией всей первой части. Она открывает хорovou зачин (который вводит еще звук *fis*; см. пример 14), лежит в основе хорового фугато (см. пример 10), завершает (в ракоходном варианте) первую часть:

16 Tempo I (Lento)  
*ppp*

He ста - ло то - ва - ри - ща Ле - ни - на...

Таким образом, вступление дает пример наиболее употребительных аккордовых созвучий. Действительно, аккорды, встречающиеся в первой части, и далее повторяют структуру этого комплекса — кварто-квинтовую или секундовую, или объединяют ту и другую:

17  
*ff*

Интервальные «образцы» свидетельствуют о преобладании интервалов в их узкообъемном варианте от секунды до квинты, и это будет выдержано в мелодической линии на протяжении всей оратории. Интервальный шаг редко превышает указанный объем, и все случаи «нарушения» выделены особой патетикой звучания. О роли отдельных интонаций говорилось уже неоднократно.

Звуки основного интонационного комплекса выступают и в качестве «осевых». Как правило, они открывают и завершают разделы. Так, например, в такой роли неоднократно выступает звук *b* в первой части; звук *as (gis)* является остинатной основой третьего и отчасти четвертого номеров. На стыках частей оратории, идущих *attassa*, эти звуки получают и тоникально-тональное истолкование. Так, звук *g*, завершающий «Ламенто 1-ое», воспринимается как III ступень *Es-dur* — начала следующего номера. Звуком *gis* (в паре со звуком *dis*), которым оканчивается третий номер (*Cis-dur*), открывается тема флейты четвертой части (тональности *gis-moll—cis-moll*).

Тональности третьего номера As-dur, Cis-dur также обусловлены основным квартовым комплексом *es — as* и *gis — cis* (*as — des*); звукоряд темы, завершающей этот номер, совпадает со звукорядом схемы (ср. пример 15):



Таким образом, отдельные звуки и их комбинации служат своеобразной осью и могут получить тональную реализацию или просто оставаться интонационным стержнем.

Как же связаны тональности «Эпилога» D-dur — h-moll с начальным комплексом? Самыми примечательными звуками темы являются верхний звук *h* — «воздушная» секста, на которой повисает мелодия, и нижний звук *f*, создающий на близком расстоянии от исходной высокой терции *fis* эффект терцовых биений (см. пример 4). В них мы узнаём звуки, которые одновременно завершали четырехтактное вступление, представляли крайние точки квартаккорда нашей схемы и которые неоднократно реализовывались на протяжении сочинения.

Впечатлению целостности цикла, стало быть, немало способствует интонационно-тематическое и ладогармоническое единство.

\* \* \*

Итак, была прослежена жанровая, драматургическая, интонационно-образная характеристика оратории Щедрина.

Несомненно, сказано вдохновенное, новое, самобытное слово, найдены новые принципы творческих решений и в воплощении темы высокого гражданского звучания, и в трактовке ораториального жанра, и в использовании фольклора — этого поистине неиссякаемого источника творческих открытий. И здесь следует отдать должное художественной зоркости композитора.

В заключение хочется подчеркнуть, что Щедрин обладает удивительной способностью не только находить и «открывать» материал (и здесь он в своих находках неистощим), но и органически обрабатывать его. Композитор умеет увидеть незаметную простому взгляду многомерность явлений, охватить общие свойства, казалось бы, разных по своей природе вещей и создать из них новые высококачественные сплавы. Тонкость и оригинальность замысла, глубина мысли, значительность художественных концепций в произведениях Щедрина всегда сочетаются с яркой образной выразительностью его музыки. Эти неотъемлемые качества подлинного искусства в полной мере проявлены в оратории, которая, бесспорно, принадлежит к вершинам художественной Ленинианы.

## О НАЦИОНАЛЬНОМ СТИЛЕ ГЕРМАНА ГАЛЫНИНА

Наше музыковедение все реже вспоминает о художнике, чье творчество, казалось бы, только еще вчера почиталось за крупное явление современной советской музыки. Прошло лишь несколько лет как умер Герман Галынин, а критическая мысль в своей неспешности уже словно бы готова молчаливо отнести его фигуру к «забытым страницам» отечественного искусства. О Галынине за все время его недолгой, но до краев наполненной музыкой и творчеством жизни не написано ни одной, хотя бы краткой, исследовательской работы<sup>1</sup>.

Верно, конечно, что «свое величие и жизнеспособность произведения получают с течением времени, в «опыте своей исполнительской жизни», а не через словесные патенты, выдаваемые современниками»<sup>2</sup>. Но не обязаны ли современники по крайней мере сохранить для будущего профессионально аргументированную память о значительных художественных событиях своего дня, не искушая их историческую судьбу? Кроме того, «исполнительскую жизнь» творчества все же трудно вовсе изолировать от состояния современной критики. Лучшие произведения Галынина живут поныне, и для

Статья отредактирована Л. И. Левиным.

<sup>1</sup> Кроме многочисленных заметок и двух-трех небольших статей «по случаю исполнения или присуждения», а также эпизодических упоминаний в общих исторических обзорах можно было бы вспомнить статью М. Сабининой «О творчестве Г. Галынина» («Советская музыка», 1955, № 2); она не выходит, однако, за рамки критических набросков. Единственной монографией о композиторе остается брошюра Е. Мнацакановой («Герман Галынин», М., 1965) — работа, содержащая немало проницательных наблюдений, но не преследующая цели иной как научно-популярная.

<sup>2</sup> Асафьев Б. В. Избранные труды, т. 5. М., 1957, с. 41.

меня, как для многих почитателей его искусства, нет сомнений в их прочной долговечности. Отсутствие же или неполнота «словесных патентов» характеризуют в данном случае не галынинское наследие, но, повторяю, нашу музыкально-критическую науку, ее все еще недостаточную инициативность в исследовании живых и жизненных процессов советской музыки.

Сказанное продиктовано отнюдь не традиционно-вступительными соображениями и непосредственно соотносится с темой настоящей статьи. Стоит окинуть внутренним взглядом творчество композитора, вновь вслушаться в его интонацию, проникнуться его мыслью и самым строем его чувствования, как перед всяким непредубежденным слушателем во всей своей национальной неделимости раскроется лик русского мастера, русского музыканта. Раскроется не просто как приметная черта прекрасной музыки, но как основа и одна из главных причин ее воздействия<sup>3</sup>.

Галынин успел создать сравнительно немного. Как известно, основные его сочинения написаны в консерваторские годы — в пятилетие 1945—1950 в классах Шостаковича и Мясковского. В дальнейшем, вплоть до смерти в 1966 году болезнь лишь эпизодически оставляла ему возможность для творчества, но и в этот непомерно затянувшийся мучительный период Галыниным создано несколько произведений высокой художественной ценности. Диапазон национального видения композитора при этом очень широк, а точки пересечения с народным мелосом никогда не однозначны, всегда подвижны и подчас трудно уловимы. Установление их тем более затруднительно для тех, кто за современными обобщениями народной интонации не склонен распознавать ее живой, обновленной струи. Так произошло в свое время с Первым фортепианным концертом — произведением весьма самобытного национального склада, — в ко-

<sup>3</sup> У Галынина мы встретим единственный пример претворения национального элемента — мелодические приметы Востока во второй (финальной) части Второго фортепианного концерта. Однако они не получили здесь оригинального развития: ориентальные образы, воспринятые через музыку Рахманинова и, более всего, Хачатуряна, выглядят экзотической инкрустацией «общеевропейского» виртуозно-концертного стиля. Но, как будет видно дальше, это исключение — лишь подтверждение высказанного выше правила.

тором критика не усмотрела «ни одной интонации, хотя бы отдаленно связанной с национальным мелосом»<sup>4</sup>.

Правда, примерно в то же время были и вовсе иные (хотя и не столь часто публиковавшиеся) отклики на это знаменитое теперь гальнинское сочинение. Приведу здесь один из них, даже рискуя несколько отвлечься в сторону, — потому только, что данный отклик принадлежит Д. Шостаковичу. 8 марта 1955 года, на следующий день после выступления А. Ведерникова с оркестром под управлением С. Самосуда (на Восьмом пленуме правления СК СССР), Шостакович писал Н. А. Шумской — жене композитора: «Концерт Германа произвел на меня сильное впечатление. Это лишнее доказательство его огромного таланта. Таланта могучего, яркого, глубоко содержательного и умного. В концерте есть все то, что, с моей точки зрения, необходимо для художественного произведения. Его полнокровное здоровье и настоящий оптимизм, оптимизм философский, — поразительны. Поразительны, ибо концерт был им создан в юные годы, в самом начале жизненного пути (в 1946 году, когда композитору было 24 года. — Д. Ф.)... Я радуюсь тому, что концерт прозвучал так убедительно и с таким большим успехом. Я радуюсь и горжусь тем, что Герман ко мне хорошо относился, ибо я имел счастье знать его и наблюдать за расцветом его огромного таланта»<sup>5</sup>.

Высокой оценки удостоился концерт и в статье Д. Кабалевского о произведениях, исполненных в дни названного пленума. В частности, автором была проницательно подмечена внутренняя связь сочинения с эстетической характерностью русского народного творчества<sup>6</sup>.

Так или иначе сомнения в национальной почвенности концерта отпали, и в отношении музыки Гальнина утвердился единственно верный взгляд как на искусство, искони связанное с самобытными пластами отечественной культуры, будь то материал русского музыкального фольклора или профессиональное классическое насле-

<sup>4</sup> Ярустовский Б. М. Концерт молодых композиторов. — «Советское искусство», 1947, 23 мая.

<sup>5</sup> Письмо Д. Шостаковича любезно предоставила мне мать Н. А. Шумской — Е. И. Смелъницкая.

<sup>6</sup> Кабалевский Д. Б. Дискуссионные заметки о симфонизме. — «Советская музыка», 1955, № 5.

дие (Глинка, Мусоргский, Бородин, отчасти Глазунов и Чайковский). При этом подчеркивался творческий характер «ретроспективных» переработок Гальнина, выпуклая индивидуальность и современная стилевая направленность в освоении им национальной поэтики.

Последнее представляется исключительно важным при определении народно-национального склада музыки Гальнина. В самом деле, обращается ли композитор к «летописным» истокам фольклора — к его древнейшему пластинному слою, вслушивается ли в классические модели народной музыки, он вольно или невольно просецирует эти исторические «организмы» в созвучный ему эмоциональный и образный строй, по-своему развивает их, переинтонирует с замечательным распевным мастерством. В этом Гальнин верен традициям советской музыкальной классики, выступая талантливым восприимчивым принципом нового национального русского стиля — стиля Мясковского, Прокофьева, Шапорина.

Между тем, как уже можно судить по нашему вступлению, констатация этого ценнейшего качества гальнинского метода покуда «не доросла» до научно аргументированного обобщения. Столь ли необходимо, однако, такое «монографическое» обобщение, могут возразить мне, коль скоро речь идет о безусловно незаурядном, но не этапном явлении нашей музыки, о явлении, не породившем своей традиции; не правильнее ли рассматривать национальный стиль и метод Гальнина как некий дополнительный штрих к известной и достаточно хорошо изученной области современного фольклоризма?

Вопрос поставлен заведомо неверно. Во-первых, яркая знаменательная частность и сама по себе достойна обобщения. Во-вторых, талантливое развивающее дополнение к крупному общеисторическому явлению содержит в себе не только доказательство принципиальной плодотворности данного явления, но часто и залог его дальнейшей жизненной силы и творческого здоровья. В-третьих, наконец, полезно вспомнить посреди не столь уж многих ценностей фольклоризма памятных послевоенных лет длинную череду мнимонациональных и псевдонародных поделок, авторам которых время, если его уподобить неутерпным судьям-мейстерзингерам, вы-

несло уже свое «Versungen und vertan!» («Пропел и провалился!») — вспомнить, чтобы понять и оценить идейную, в высоком значении слова, несокрушимость творческих принципов художника, по сути только еще начинавшего жизнь в искусстве. Он пропел и остался...

Музыка Галынина глубоко национальна по своему языку и своей психологии, а современное чувство Родины отзывается в ней картинами общенародного бытия. Картины эти — обыкновенно не жанровые бытописания, но современное осмысление искусства, жизни и истории народа. «Эпическая поэма» для симфонического оркестра, оратория «Девушка и Смерть», сюита для струнного оркестра, струнные квартеты<sup>7</sup>, фортепианное трио, «Ария» для скрипки и струнного оркестра — все это различные грани единого, цельного облика русского художника-гуманиста. В этом Галынин — прямой наследник Глинки, Мусоргского, Бородина, в меньшей степени — Балакирева, преемственность с которым, исходя из эпизодических жанровых «совпадений», порою подчеркивают излишне настойчиво.

Эпический строй мышления Галынина и эпические же формы его выражения — одна из самых примечательных черт музыки композитора. Это тоже исконно русское начало, со всей своей мощью представшее в классических полотнах-памятниках. Внеличность, объективность, стройная уравновешенность эпических образов предполагают некую отстраненность художника от предмета повествования: «Здесь не видно поэта; мир, пластически определенный, развивается сам собою, и поэт является только как бы простым повествователем того, что совершилось само собою»<sup>8</sup>. Но эпос предполагает также «эпическое состояние мира, героическую ступень его развития, большие коллизии народов, народные войны, храбрость как настоящую эпическую добродетель...»<sup>9</sup>. Были ли «простыми повествователями» в своих эпических полотнах Бородин и Мусоргский, яв-

<sup>7</sup> Начальное *Andante maestoso* первого квартета легло затем, в чем-то образно дополненное, в основу первой части Второго фортепианного концерта. В целом, однако, эту «перейнструментовку» нельзя признать творчески оправданной.

<sup>8</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 5, М., 1954, с. 9.

<sup>9</sup> И. Соллертинский о гегелевской концепции эпоса. См.: Соллертинский И. И. Исторические этюды. Л., 1963, с. 343.

ляются ли таковыми наши Мясковский, Прокофьев, Свиридов?..

И Галынин насыщает народно-эпическую палитру динамикой драматических коллизий, напряженным раздумьем, драматизирует и психологизирует эпос, вводя его в круг сегодняшних идейно-общественных и этических проблем. Утонченный интеллектуализм и вместе с тем страстно взыскующая мысль художника — не отстраненного свидетеля, а участника величайшей битвы XX века, Великой отечественной войны, — вот что составляет жизненную основу эпической сферы Галынина. К нему никак не подойдут слова английского поэта-романтика С. Т. Кольриджа о Гамлете, «у которого подстегнута мысль и парализована действительность»<sup>10</sup>, и точно так же не подойдут слова Гамлета о ненавистной ему манере «рвать страсть в клочья». Действенная, преобразующая мысль и осмысленная, сдержанная страсть — истинно современное качество галынинского эпоса, восходящее к нравственным основам социалистического гуманизма и уходящее своими корнями в эстетику русского фольклора.

Не пытаясь дать сейчас целостную характеристику национального стиля композитора, отмечу еще одну замечательную черту его музыки. Концентрируя в себе различные мелодические истоки — от архаичных «старин» и потешных «скоморошин» до интонационно различных романсов современного города, примет советского музыкального быта, — песенность определяет ладово-интонационный строй творчества Галынина, природу тональных и гармонических связей, приемы развития, построение и разветвление структур (прежде всего полифонических), инструментальную фактуру, самую семантическую выразительность.

Разумеется, наиболее непосредственно песенная распевность предстает в лирических эпизодах. Галынин владеет редкостным лирическим даром, «способностью длить чувство безмерного» (Б. Асафьев). Это типично национальная особенность, тем более яркая и достоверная в нередком соединении с эпическим складом музыки (симфонизм Бородина или, в советской музыке, —

<sup>10</sup> См.: Урнов М. В., Урнов Д. М. Шекспир. Его герои и его время. М., 1964, с. 135.

Прокофьева). С другой стороны, Галынин возрождает в своей лирике, на иной идейной основе, баховскую культуру целостного переживания, высокий дух философски нерушимого длительного эмоционального состояния. И бережно переносит этот сплав на собственную интонационную почву.

При всей сокровенности лирического тона, который порою достигает у Галынина волнующих высот поэтического самовыражения, главным в галынинской лиризации эпоса остается чувство сродства личного и общенародного. Это также типичная особенность русского эпического искусства. При этом Галынин, как и всякий эмоционально встревоженный русский человек, а тем более пронзительно типизирующий национальный художник, склонен высказываться через песню. В песне же — и это не раз убежденно доказывал Б. Асафьев — с особой непосредственностью и психологической оправданностью происходит перерастание «субъективно-индивидуального в индивидуальное как личную форму («свой почерк») выявления массового»<sup>11</sup>. И этот процесс не только сполна освоен композитором, но и усвоен им как нечто национально непреложное.

Галынин не часто прибегает к цитатному методу. «Эпическая поэма» (на темы из сборников Балакирева), первый струнный квартет с вариациями на тему «Эй, ухнем» в третьей части<sup>12</sup>, оратория «Девушка и Смерть», в четвертой и шестой частях которой использована старинная протяжная песня, услышанная автором в Тульской области, — вот, пожалуй, и весь круг претворенных Галыниным конкретных фольклорных впечатлений. Нужно, однако, сказать сразу: не цитирование как таковое определяет национальный характер его стиля, но именно глубинно народная и притом индивидуальная основа галынинского стиля-мышления ведет музыканта к фольклорным подлинникам. Тут мы имеем не просто совпадение стилистических устремлений композитора с качествами народного искусства, а взаимопрорастание

<sup>11</sup> Асафьев Б. В. Избранные труды, т. 5, с. 29.

<sup>12</sup> Здесь цитирование устанавливается с некоторым «допущением»: намеренная неточность «цитаты» может подсказать мысль о более широком, типологическом воспроизведении интонаций определенного круга протяжных народных песен.

стилевых зерен одного могучего целого. Об этом следует помнить, чтобы не упрощать достоинств «фольклорных» страниц Галынина и не ошибаться, как бывало при оценке его сочинений, не выказывающих прямых ассоциаций с фольклорными источниками. Впрочем, это общее положение современной реалистической фольклористики, о котором хотелось только напомнить в связи с Галыниным — одним из самых русских среди русских музыкантов.

В связи с творчеством Галынина может быть поставлен целый ряд вопросов, волнующих нынче наших фольклористов. И, в частности, важнейшие: в чем коренятся возможности современных фольклорных переосмыслений? как «далековатость» (выражение Ломоносова) сохраняет свои масштабы и пафос сегодня, в пределах иного мироощущения? где «критический предел» соединения старого и нового, прорастания одного в другое?..

На примере «Эпической поэмы», более остальных произведений Галынина пронизанной русским мелосом (точнее, пронизанной более непосредственно), отчетливо может быть прослежена «связь времен» в галынинской музыке<sup>13</sup>.

Точность слышания народной интонации ощущается и осознается в «Поэме» повсюду.

К подлинным народным песням композитор подходит как к целостной интонационной драгоценности, исключительно бережно, но творчески. Он берет их, в основном, без существенных изменений (сохраняя даже тональность — в двух случаях из четырех), а если таковые вводятся (мелодико-интервальные, темповые, метроритмические, изредка структурно-масштабные), то они заметно направлены на укрупнение образов. Это согласуется с эпическим замыслом «Поэмы» и во многом обусловлено характерной стилистической чертой автора, который обычно мыслит обобщенными, свободно и крупно выписанными образными пластами и у

<sup>13</sup> «Эпическая поэма» написана в 1950 году 28-летним композитором к окончанию консерватории (в классе Н. Мяковского). Впервые исполнена 22 октября 1950 года в Москве симфоническим оркестром Московской областной филармонии, дирижер Г. Рождественский. В 1951 году удостоена Государственной премии. Издана партитура (М.—Л., 1951; М., 1965). Имеется грамзапись (симфонический оркестр Всесоюзного радио, дирижер А. Гаук).

которого детали никогда не существуют сами по себе, в своей звуковой самоценности. При этом достигается внутренняя концентрация особенно существенных эмоционально-выразительных свойств напевов. Дальнейшее развитие последовательно и естественно реализует этот семантический концентрат.

В развитии преобладает вариационный и вариантный принцип, народное происхождение которого утверждает вся логика галынинского его прочтения. Партитура насыщена имитационным движением голосов и подголосков, среди которых нет, кажется, ни одного «случайного», «внетематического». Возникающие новые, образно законченные темы — это мелодически производное дополнение или производный контраст к основным напевам. Даже вспомогательные, чисто инструментальные по своей природе связки строятся на их интонациях. Автор словно бы постоянно находится под воздействием «остинатных» мелодических мыслей, «заданных» фольклорным тематизмом, что наряду со стойким ощущением народной подлинности в развитии создает высокое единство интонационной атмосферы сочинения. Вывод о творческой памяти к глинкавским открытиям напрашивается сам собою (напоминает о себе отчасти и характерный для творчества Балакирева 60-х годов метод свободного обращения с первоисточниками — «лепка» музыкальных тем из различных фольклорных напевов или их отдельных участков).

О мастерстве песенной распевности и ее проникающем воздействии в произведениях Галынина уже говорилось, и «Поэма» иллюстрирует это качество множеством примеров. Не будет преувеличением сказать, что песенность как типизация интонационной сути народной песни, и в частности данных конкретных напевов, выступает в «Поэме» неким магнитом, к которому устремлено все, что может быть сказано и развито. Это и длительный распев лирического чувства, и широкое вариантное распевание отдельных «островков» мелодии, и выявление в суровом былинном сказе (главная тема) его песенно-психологического склада, и перерастание игривой свадебной песни в протяжную лирическую кантилену (в коде). Это и характерная структура гармонии (вертикальные обобщения песенной горизонтали) с «поющим» голосоведением и мелодической логикой

межаккордовых соединений, и напевность ладотональных перетеканий. Это, наконец, вокальная по природе инструментальная фактура с характерными дублирующими последованиями, вплоть до выразительнейших «хоровых» звучаний, — перед нами явление глубоко русское, в особенной степени присущее мастерам Могучей кучки с их инструментализацией песенности и песенно-эмоциональной окраской инструментальных тембров.

Ладогармонический строй «Поэмы» во многом происходит от жанровых примет избранных песен — старинного былинного напева или крестьянской свадебной песни, хороводной мелодии или духовного стиха (иногда автор заимствует гармонизацию Балакирева, но тонко переосмысливает ее). Преобладает диатоника в разноладовых проявлениях, с обильными элементами натуральных ладов. Широко представлена аккордика побочных ступеней — трезвучная или вариантно-септаккордовая. Плагальность выступает как общеинтонационная основа. Типична параллельная переменность со «скользящим» ладотональным центром, с неясностью, латушеванностью ладовых опор (протянутые педали в разных голосах, «отвлекающие» задержания), с «мерцающими» тонами-вариантами одной ступени. Тональные переходы мыслятся как сопоставления широких внутрिलाдовых пластов. В гармонических и тональных сменах действует крупный план, широко выписанный эпический штрих, позволяющий «обстоятельно» и сполна использовать те или иные тонально-гармонические возможности.

Метроритмическая структура очень пластична. Неквадратные смешанные размеры ведут к типично национальной переменчивости, сглаженности, внутренней подвижности метрической сетки.

Гибкая система педализирующих тембров подсказана национальной инструментальной традицией. В оркестре то и дело возникают звучания народных инструментов — гармоники и балалаек, жалеек и гуслей, рожков и характерных ударных. Вообще заметно пристрастие к деревянным духовым — это наиболее индивидуализированная в композиционном и образно-мелодическом отношении оркестровая группа, а она, как известно, довольно точно передает тембры русских народных инструментов.



Это то, что касается точности гальнинского слышания народной интонации. Известно, однако, что индивидуально своеобразное явление никогда не ограничивается систематизацией, пусть достаточно полной и стилистически точной, тех или иных типических форм искусства. Такое явление непременно обнаружит свой «жизненный нерв», свою «новую ценность» (Л. Мазель). И композитор смело раздвигает традицию (народно-национальную, классическую профессиональную) собственными приемами; за ними встает объемный мир народных образов, до мелочей, казалось бы, знакомый и вместе с тем отличный своим неповторимым обликом. Существенно, что раздвижение это носит отчетливый центробежный характер, исходит изнутри традиции, отталкивается от нее. Каким бы необычным ни был прием, сколь бы непривычны и неожиданны ни были «повороты» в развитии, они предстают как стилевые варианты народной системы выразительности, лишенные при этом всякого налета намеренной модернизации. Фольклор в какой-то своей частице продолжает здесь изначально присущую ему вариантную жизнь. Движение современного фольклоризма — как крупнейшего завоевания искусства XX века — изобилует открытиями нового в старом и вечного в новом. Важно, что Гальнин не только не остался в стороне от этого движения, но и сумел сказать в условиях, когда многое уже открыто и сказано, свое примечательное слово.

Современно-индивидуальные черты гальнинского метода будут названы ниже в последовательности, соответственной уже известным нам, более традиционным чертам. Разумеется, это условное деление, продиктованное требованиями анализа; как и любое истинно художественное явление, фольклоризм Гальнина — целостный и неделимый творческий организм.

Подлинные народные песни, взятые в основу «Поэмы», здесь не только и не просто материал для свободного раскрытия собственной семантики народного мелоса, какой она сложилась исторически к моменту ее «документальной» фиксации, но прежде всего живой, больше того — одушевленный признак общеисторической национальной связи. Поэтому фольклорные мелодии, поначалу оставаясь как бы «вещью в себе», столь естественно сближаются в дальнейшем с сегодняшней

интонацией, вплоть до интонаций современной советской песни.

Вариационный и вариантный принцип, подчиненный гальнинской логике движения мысли, тесно смыкается с другими, более динамическими формами развития, в частности сонатного типа. Примечательно также раздвижение народно-полифонического элемента до сложных форм профессионального контрапункта. То и другое вновь напомним нам об идеях Глинки, но в характерно современном аспекте.

Все это воздействует на характер песенности. Она проникается чувством сопричастия драматическому пульсу времени — динамизируется. «Динамизация стиля распевности» — новое качество интонационного обобщения народного мелоса, в высокой степени свойственное советскому этапу русской музыки; оно многократно характеризовалось Б. Асафьевым. Ученый утверждал: «...весь стиль былой распевности и опевания тонов лада, сохранив принципы попевочно-подголосочной техники, решительно сдвинулся: динамизировался»<sup>14</sup>. В «Эпической поэме» Гальнина указанный сдвиг представлен как бы в своем историческом становлении, и тем ярче выказывается его динамическая природа. Здесь только заметим это, а затем поясним на анализе музыки.

С задачей песенной динамизации во многом связан выбор выразительных средств. Ею определяется и степень индивидуальной модификации народно-выразительной системы. Так, широко простирает свое действие мелодизм гальнинского мышления. Неожиданные модуляционные сдвиги имеют в своей основе мелодическую логику, при этом ясность общего тонального плана, народно-ладовое сопряжение его опорных «единиц» придают этим сдвигам, нередко явно колористическим (особенно заметно плагальное колорирование), строгую композиционную осмысленность и национальную обоснованность. На мелодические связи опираются многочисленные тонально-гармонические подмены (эллипсисы). Часты «мнимые» отклонения и острые перемены, возникающие в линейном, в частности «ленточном», движении голосов и целых гармонических пластов; по краям этого движения, как правило, — четкие гар-

<sup>14</sup> Асафьев Б. В. Избранные труды, т. 5, с. 29.

монические опоры, в крупном плане и в общем своем последовании сохраняющие полную народно-ладовую определенность. Отсюда особый характер преобладающей в произведении диатоники (обновленная, или расширенная, диатоника): хроматизм сплошь и рядом трактуется как альтерационное расширение диатонической сферы, как способ вводнотонного обогащения ее национально примечательных свойств (в особенности это относится опять-таки к плагальности). «Мерцающие» тона-варианты даются иногда в одновременном звучании (например, «спрессованная», двуладовая терция) — как оригинальное обобщение ладовой переменности. Те же тенденции — в аккордике, усложненной полифункциональными сочетаниями (например, сложные многотерцовые структуры) или побочными тонами, вплоть до свободно перемещающихся «гроздьев» внеаккордовых хроматизированных призывков. Между тем в контексте ладово четкой «горизонтальной» диатоники такие созвучия, оставаясь функционально или фонически напряженными, теряют свою альтерационную исключительность.

Речь идет, по существу, о типической тенденции нового национального русского стиля, определившейся уже в русской классике XIX века, и наиболее отчетливо у Мусоргского и Римского-Корсакова. Это тенденция выведения сложных гармонических явлений из народно-ладовых структур, возникновения самостоятельных диссонирующих последований при гармонизации народно-песенных мелодических упоров (по В. Цуккерману, принципы «стержня» и «автономной неустойчивости»). В современной русской музыке данная тенденция утвердилась — на исторически новом уровне и на качественно ином материале — в музыке Мясковского и Прокофьева и получила самобытное продолжение в творчестве Свиридова. Индивидуальное и во многом перспективное ее развитие наблюдается сейчас в творчестве русских авторов более молодого поколения (Р. Щедрин, С. Слонимский, В. Гаврилин, А. Николаев, Ю. Буцко). Галынин чутко воспринимает этот современный «знак» искусства и свободно, по-своему «переводит» его в живую ткань своей музыки.

В метроритмических и темповых характеристиках автор исходит из соответствующих особенностей основ-

ного тематизма, но, когда надо, непринужденно трансформирует их или вовсе отменяет, вводя чисто «галынинские» ритмо-формулы и типы движения. Впрочем, ритмический дар композитора не проявился здесь в том замечательном многообразии, которое отличает многие сочинения Галынина, что, разумеется, связано с собственно эпическим содержанием музыки.

Расслоение фактурных пластов в оркестре, возникновение своего рода подвижной «обрамляющей рамки» — при повышенной эмоциональной нагрузке тех или иных однородных, зачастую национально окрашенных тембров — ведет порою к утонченному, пленэрному ощущению пространственной перспективы.

Названные черты галынинского метода, прежде всего его современная характерность, в той или иной мере свойственны всем сочинениям Галынина, претворяющим национальную тематику. Так, в русле указанной динамизации распевности протекает развитие темы «Эй, ухнем» в третьей части Первого квартета; сходны и некоторые конкретные приемы динамизации (обилие линейных линий, последовательное усложнение гармонии). Правда, взаимосовмещение разных стилевых «модулов» не достигает в квартете той органичности синтеза, которая свойственна «Эпической поэме»: варьирование темы отмечено гармонической и тембровой изысканностью, которая может показаться несколько преувеличенной. Но тут немаловажно то, что тема с самого начала излагается образно переинтонированной в сравнении с фольклорным первоисточником (или с другими сходными фольклорными прототипами). Ее хроматически заостренные интонации, заметно инструментализированная интервалика, самый оттенок несколько рафинированной элегичности естественно «задают» развитию (варьированию) соответствующий характер.

Еще примеры. В четвертой части оратории весьма своеобразно динамизируется старинный напев: в условиях злобещей статичности «колыбельной» Смерти протяжная песня звучит с непреклонностью *cantus firmus*'а, постепенно разрастаясь (нагнетание «ирреальных» гармоний, «жуткие» пришептывания хора) в фантастическое панихидное пение. Или напомним о динамизированном восхождении скорбной, очень русской (хотя без рельефных локальных примет) лирико-романсовой те-

мы «Скерцо» струнной сюиты — к кульминации в репризе, к напряженному контрапункту со стремительной главной темой (услышим в этой части и отзвуки психологически обостренной лирики Чайковского).

Но вернемся к «Эпической поэме».

«Новая ценность» сочинения более всего обнаруживает себя, пожалуй, в содержании драматургического движения фольклорных образов, в характере современной динамизации народно-интонационного «действия». В этом движении и в этом «действии» — активное осмысление нашим современником вековых проблем родной истории. Подобно Бородину, композитор мог бы сказать сегодня: «Прошлое, очень давнее русское прошлое, сейчас в людях живо...»<sup>15</sup>. И в том же движении, в том же «действии» — «чувства и мысли советского человека, связанные не только с далеким прошлым, но и с историческими событиями Великой Отечественной войны, с героикой и бытом наших дней», что придает «старинному народному мелосу новое качество, подчиненное общему музыкально-драматургическому развитию замысла». Это говорит сам автор о своей «Поэме»<sup>16</sup>.

Напомню о главных темах «Поэмы».

Первые три взятые из сборника Балакирева «30 песен русского народа» (1900) — сборника песен русского Севера. Исключительно яркий и самобытный севернорусский мелос, непривычный, однако, для русских музыкантов, не нашел, как известно, широкого отражения в классической музыке. Балакирев и Ляпунов, а до них Мусоргский и Римский-Корсаков (в жанре лишь былинного эпоса), дали первые выдающиеся образцы творческого освоения северного русского песенного фольклора. В дальнейшем эта традиция не получила должного развития. Записи же Балакирева, в отличие от его волжского сборника 1866 года, оставались почти не использованными профессиональным творчеством. До Галынина к ним обращались, вероятно, только дважды: Ляпунов в «Торжественной увертюре на русские темы» (мелодии свадебных песен «Пивна ягода по сахару плыла» и «Ты река ли моя, реченька») и Мясковский

<sup>15</sup> См.: Асафьев Б. В. Избранные труды, т. 3. М., 1954, с. 265.

<sup>16</sup> Галынин Г. Г. Оправдать высокую награду. — «Советский музыкант», 1951, 16 апреля.

в финале Восьмой симфонии (мелодия исторической песни «Гришка-Расстрижка»). Галынину, стало быть, принадлежит заслуга возрождения в советской музыке интереса к одному из глубинных пластов родной культуры.

Типичнейшие для севернорусского песенного искусства эпичность, суровая сдержанность, умудренная взвешенность мысли, чуждой повышенной эмоциональной взволнованности (не только в былинах и исторических песнях, но и во всех других жанрах, вплоть до игровой и обрядовой лирики), как нельзя лучше соотносились с эпической идеей «Поэмы». И вместе с тем, в силу остродраматической трактовки эпического начала в «Поэме», обращение к севернорусскому мелосу выдвигало перед автором задачу специфической сложности.

Первая, главная тема — напев быliny (или «старинны») «Кострюк»; в подзаголовке — «О женитьбе Ивана Грозного». Это великолепный образец северного крестьянского мелодического сказывания. «Высшую степень» оригинальности этой песни отмечал Кюи<sup>17</sup>. Речевая выразительность интонаций вновь подчеркнута у Галынина — медленным темпом (в народном оригинале — «Довольно скоро»), крайней скупостью сопровождающего, точнее оттеняющего, фона, хрипловато-«мужским» тембром «сказывающего» фагота (примечательна и сама транспозиция в «баритоновый» регистр теноровой партии оригинала). «Скандирующий говорок» фольклорного напева пластично переизлагается в размеренный сказ, сближенный в чем-то с протяжной песней, но сохраняющий характерную декламационность первоисточника:



<sup>17</sup> Кюи Ц. А. Избранные статьи. Л., 1952, с. 500.

Чуть быстрее

*V. pi*

*p*

Первый темп

*mf*

*Org. solo*

*f*

Вторая тема — игривая мелодия свадебной («величальной») песни «Есть на горочке деревцо». Гальнин освобождает ее от вокально-слоговых распеваний на сильных долях, «выравнивая» тем самым метричность, графически подчеркивая танцевальный элемент. Контраст с первой темой выявляется ярче:

2

быстро

*mf*

*Ob. solo*

*simile*

Третья тема — напев духовного стиха «Страшный суд». Возникает она как непосредственное продолжение свадебной песни: поначалу как ее жанрово-производный подголосок, а затем как самостоятельный тематический контраст, однако в той же жанровой обстановке. Мелодика напева восходит к знаменным песнопениям. Но, сохраняя в целом интонационно-ладовую характерность песни, композитор переинтонирует ее в энергичный, эпически мужественный пляс с явным «скифским» оттенком. «Плясовые напевы в русских духовных стихах новеллистического характера встречаются постоянно...» — пишет Е. Гиппиус<sup>18</sup>. «Мирская» плясовая мелодика, при всей жесткости антitanцевальной тенденции церковного богослужения, проникала и в самый знаменный распев, а далее — в партесное многоголосие<sup>19</sup>. В итоге, принося в духовную песню подчеркнuto бытовой элемент и вызывая совершенно новые образные ассоциации, вопреки образам религиозного текста, композитор исходит из исторически выверенного чувства. Вот она, эта тема, изложенная у Гальнина плотными «эпико»-параллельными аккордами в быстром темпе (в оригинале — «Умеренно»), с динамическим усилением оркестрового tutti, с метрически акцентированными «притоптывания-

<sup>18</sup> Гиппиус Е. В. Сборники русских народных песен М. А. Балакирева. См.: Балакирев М. А. Русские народные песни. М., 1957, с. 225.

<sup>19</sup> См.: Скребков С. С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века. М., 1969, с. 32—35, 71, 88. Черты народно-танцевальной периодичности в древнерусских культовых напевах установлены и другими советскими учеными.

ми» аккордов медной группы, с общей метрической переменчивостью (в оригинале от начала и до конца  $5/4$ ):

[Быстро]

Четвертая тема — хороводная («круговая») «Стой, мой милый хоровод» из балакиревского «Сборника русских народных песен» (1866). «Что, например, может сравниться с молодцеватостью и спокойной уверенностью песни... «Стой, мой милый хоровод», так мягко и красиво заканчивающейся», а в целом сохраняющей «силу и могучесть», — писал Кюи<sup>20</sup>. Мелодию этой песни, как известно, использовал Мусоргский в «Хованщине» (тема боевого гимна раскольников «Победихом, посрамахом»), а фортепианное сопровождение к ней Балакирева послужило основой лейтмотива тридцати трех богатырей в опере Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». У Галынина, в отличие от «по-мужски» энергичного характера балакиревской обработки и соответственного склада народно-песенного образа у Римского-Корсакова, а также в отличие от чисто «мужской» хоровой трактовки песни Мусоргским (под воздействием балакиревской интерпретации)<sup>21</sup>, она предстает в бо-

<sup>20</sup> Кюи Ц. А. Избранные статьи, с. 80—81.

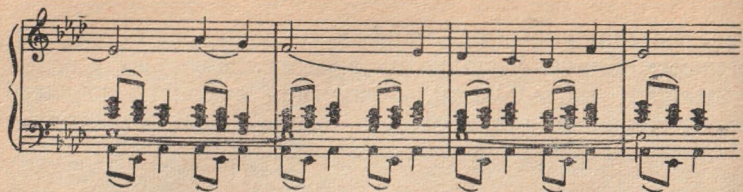
<sup>21</sup> Подобная трактовка мелодических образов хороводных песен, основанная на обобщенном восприятии мятежного духа волжской вольницы, типична для названных авторов — в обработках или в симфонических и оперных произведениях.

лее традиционным для народного исполнения «женственным» облике. Мелодия излагается привольно, в долях удвоенной длительности, с участием высокого певучего виолончельного регистра, на очень плавном, мягко «покачивающемся» фоне струнных<sup>22</sup>:

[Быстро] Ob, Fag, V-c. *f cantabile ed espressivo*

<sup>22</sup> Примечательна здесь ритмическая формула «качалка» (♩ ♩).

характерная для былинных и плясовых жанров русского фольклора, в значительной степени отличающая русский хоровой стиль XVIII—XIX веков, вплоть до «Слався» Глинки. Та же ритмическая фигура — в экспозиционном проведении второй темы фуги из фортепианного трио Галынина (четвертая часть, раздел *Più mosso*); тема близка в интонационном и жанровом отношении к данной хороводной песне.



Интонационно-драматургическое развертывание тем-образов придает «Поэме» определенность программного замысла, связанного, как мы помним по авторскому высказыванию, с героикой Великой Отечественной войны, с осмыслением этих великих и трагических событий советским человеком. Мирные, любовно опозитизированные картины Родины, исполненные «разножанровых» красок и эмоциональных оттенков; вторжение огненного дыхания истории и драматический пафос преодоления, высокое утверждение духа героической личности и общенародного подвижничества; гимническое провозглашение победы и глубокое осмысление происшедшего, — таковы веховые линии образной драматургии «Поэмы», таков ее общий музыкально-композиционный план. При всей кажущейся традиционности «военно-патриотического цикла» и симфонической трактовки «темы преодоления», галынинская «Поэма» обнаруживает свое отношение к этой вечной теме искусства, решает ее в нестандартных драматургических формах. Это отношение и эти формы во многом определяет семантика фольклорного тематизма — не сама по себе, а в тесном единении с авторской правдивостью исторического чувства.

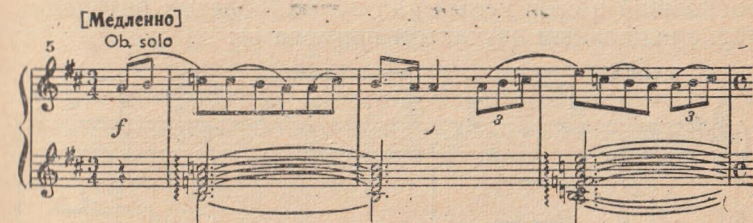
Проследим кратко образно-композиционное строение «Поэмы», а затем дополним и обобщим наблюдения.

В первом разделе экспонируются и последовательно развиваются (варьируются) уже известные нам фольклорные темы.

Напев былины «Кострюк» — лейтмотив сочинения, в своем общем композиционном движении приобретающий значение музыкального символа Родины, несгибаемой силы народного духа. В характере начального развития «произносимой мелодии» — драматургическое «зерно» всего произведения. Первая часть напева (h-moll), его главный, образно-композиционно законченный участок (начальная периодичность в «паре периодичностей» — а а<sub>1</sub>; см. первые девять тактов примера 1) сохраняет и

умножает свое «позитивное» содержание; соответственно варьируются средства громкостные, фактурно-тембровые, ладотональные, масштабная структура, а также подголосочный фон.

Между тем вторая часть напева, эпически резюмирующая и, по былинной традиции, мало индивидуализированная (вторая периодичность — b, b<sub>1</sub>, b<sub>2</sub>) варьируется гораздо более существенно, обнаруживая известную «негативность» своей образной направленности (серединная вариация, цифры 2—6): вариантное распевание поначалу замкнутой в терцовом диапазоне двутактной фразы ведет к широко развернутой, эмоционально обостренной песенно-речевой кантилене. Динамизируется аккордовая фоника (терпкие фактурные наложения, острые задержания). Тонические педали переводятся в доминантовые. Тонально-гармоническая уравновешенность и натуральная ладовость с ее мягкой плагальностью сменяются тональной неустойчивостью, учащенной гармонической пульсацией, и при этом акцентируется динамика автентических кадансов. В тональных сопоставлениях действует «омрачающий» принцип одноименных и «низких» тональностей (D — d, a — B, B — G). Тот же принцип — в интонационных трансформациях мелодии, заставляющих вспомнить ладовый хроматизм минорной мелодики Шостаковича<sup>23</sup>. Наконец, неброская пастораль или сдержанная повествовательность деревянных духовых и «звонкая» звучность меди оттесняются экспрессивным звуковедением струнных (они, кстати, и возводят решающий эмоциональный сдвиг в развитии; см. цифру 5). В этом напряженном разливе мелодического чувства — затаенная острая боль, тревожное и скорбное предвидение трагических времен:



<sup>23</sup> Аналогичное понижение ступеней в миноре — одно из средств динамизации народной мелодии в Первом квартете Галынина.



И далее (ср. оба примера с заключительным шеститактом примера 1):



После интонационных коллизий этой второй периодичности с особой утвердительностью и мужественной собранностью звучит в репризной вариации (D-dur, цифры 7—10) фактурно и динамически «окрепший», масштабно расширенный (варьированно-удвоенный участок «а») главный тематический комплекс напева, вобравший в себя целый ряд новых, волевых интонаций (ср. с начальным двутактом примера 1):



В интонационной драматизации темы нет еще, конечно, того накала, который будет свойствен разработочному разделу произведения, а в ее местной репризной утвердительности нет еще гимнической мощи и величественной монументальности общей репризы «Поэмы». Общий тон ее здесь — эпическая созерцательность, напряженная статика, наконец драматизированное повествование — по Б. Асафьеву, «стиль динамизированных раздумий». «Очевидно, в подобные статические моменты в человеке происходит собиране сил и рост самосознания личности через ощущение тишины в себе, но не бесстрастия», — писал Б. Асафьев, характеризуя, в частности, русский эпико-философский симфонизм<sup>24</sup>.

Присмотримся внимательней к отмеченной двойственности темы-образа. Если развитие первого, интонационно основного участка темы есть объективное «собиране сил и рост самосознания личности» (добавлю — личности героической, соединяющей в себе общенародные черты) и воспринимается оно как становление некоей целостной позитивной идеи, то второй, «второстепенный» участок выступает в своем развитии содержательным противоположением к первому «лику» образа, воспринимается как знак к распаду его интонационной цельности. Эта драматургическая «бифункциональность» образа не выходит за пределы выразительно многозначного контраста, не перерастает в открытый конфликт. Однако значение устанавливаемого тут принципа эпического двуединства с последующим выведением «позитивного результата» очень велико для эпико-драматической концепции произведения и многое поясняет в фольклорном методе автора...

<sup>24</sup> Асафьев Б. В. Симфония. — В кн.: Очерки советского музыкального творчества. М.—Л., 1947, с. 70.

Далее — два цикла оркестровых вариаций. Вторая и третья темы образуют один вариационный цикл (h-moll, цифры 10—20): напев духовного стиха варьируется как второй тематический элемент свадебной песни (к концу вариаций оба элемента сливаются воедино), благодаря чему полностью вовлекается в жанрово-бытовую, танцевальную стихию<sup>25</sup>. В вихревом движении плясовых мелодий «пробивается» и разработочный принцип (вычленение и развитие начальной квартовой интонации свадебной песни, уход в далекие тональности, их быстрая смена):



Свободным вариационным развитием четвертой, хороводной песни (As-dur, цифры 20—24) венчается первый, наиболее развернутый раздел «Поэмы».

Четыре разные темы, четыре различных образа — в полном согласии с духом и принципами эпической драматургии цельные сами по себе и в своем экспозиционном развертывании (безусловно целиком в своем контрастном двуединстве и развертывание первой, былинной темы): чередование структурно обособленных вариационных циклов-картин с развитием внутренне дополняющего, но не преобразующего типа. И между собою они соотносятся как образы контрастные, но не конфликтные (первые три темы, мы видели, идут даже в одной тональности!), как завершенные разножанровые характеристики объемного, многосоставного, но монолитно цельного национально-эпического образа.

В сравнительно небольшом разработочном разделе (цифры 24—36) — концентрированное становление мужественного духа преодоления, стремительный разворот интонационно-драматического «действия». В кульминации оно достигает напряжения высокой героической решимости и силы подлинного трагизма. Примечательно

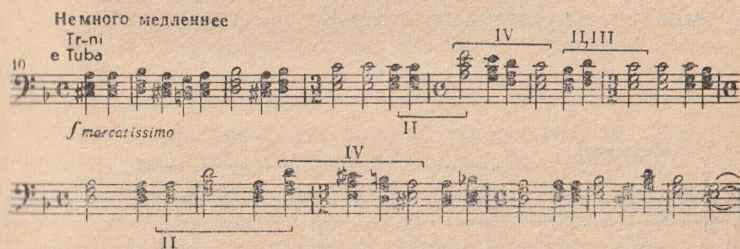
<sup>25</sup> В дальнейшем тема «Страшного суда» не появляется, и интонации ее лишь угадываются в обобщающей мелодике новых тем разработочного раздела. Жанрово-«вспомогательная» ее роль в общем развитии очевидна.

отсутствие интонационной персонификации вражеского, «злого» начала. Образ борьбы воплощен средствами основного тематизма (на материале двух песен: свадебной — «Есть на горочке деревцо», и хороводной — «Стой, мой милый хоровод»), а конфликтность «действия» передана через интонационное участие в нем лишь «главных героев» произведения.

Вторая, после экспозиции, разработочная «волна» свадебной песни еще более заостряет разработочный вариант ее начального мотива (см. экспозиционные вариации и пример 8). Производный ритмо-образ становится в разработке сквозным, воплощаясь в формулу героической поступательности — в виде главного «действующего лица» или полифонически-драматического фона «действия». Мелодия же хороводной песни предстает в светлом вариационном «наплыве»-воспоминании (цифра 30). Наряду с этим новые темы и тематические построения в различных комбинациях сплавляют интонационные признаки экспозиционных тем, внося новые оттенки образности, — будь то, например, мягко-волнообразная, почти буколическая мелодия:



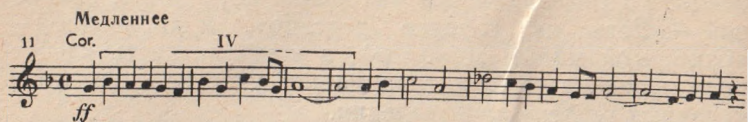
архаизированный хорал, исполненный скорби, но и мужественной решительности, — в том и другом символически сближенный с католической секвенцией *Dies irae*<sup>26</sup>:



<sup>26</sup> В сходном идейно-эмоциональном значении эта древняя секвенция-хорал использована в третьей части Второй, «военной» симфонии Хачатуряна.



или ратный клич-стон в кульминационной зоне:



В общей репризе (цифры 36—42) — победное шествие главной, былинной темы, кульминационный итог предшествующей борьбы, ее «позитивный результат». Здесь та же мысль, что была заложена в драматургическом движении первой «картины» экспозиции. И сама реприза в D-dur — динамически развернутый вариант динамизированной репризы главной темы в экспозиции с усилением всех прежних элементов динамизации. Так, варьированно удваивается уже удвоенный там участок «а» первой периодичности, а обретение новых, волевых интонаций ведет к возникновению новой синтетической темы, близкой, как и некоторые другие производные темы, современным массовым песням (см. первые четыре такта цифры 37).

Кода (от цифры 42) — редкостный по своей волнующей теплоте и человечности лирический «ноктюрн». Шутливая, энергично-танцевальная в экспозиции и драматически-поступательная в разработке, мелодия свадебной песни медленно и проникновенно вступает, «продлеваясь» в распетой фразе хороводной песни, «обвиваемая» тончайшим кружевом имитационных подголосков (ср. с примерами 2, 8 и 4):



А «продлясь», мягко вливается в самый распев хороводной песни — в удивительной красоты созерцательно-поэтический канон.

В музыке коды и лирическая умиротворенность победившего духа, и горькая память о прошлом, просветленная скорбь («ничто не забыто»), и озабоченный взгляд в будущее...

Одним из первых естественно возникает вопрос: как согласуется в «Поэме» принцип современного эпико-драматического симфонизма с древними фольклорными образами, сколь органична и убедительна их эмоциональная трансформация?

Вопрос существен тем более, что предметом симфонизации стали песенные образцы сугубо эпического по своей эмоциональной природе севернорусского фольклора, казалось бы, менее всего допускающие элемент профессиональной («извне») драматизации. Иное дело — напряженно-драматические песни волжских бурлаков (первый балакиревский сборник). Но как раз единственная волжская тема «Поэмы» (хороводная), в отличие от классических ее трактовок, остается за пре-

делами драматизации, больше того — постепенно отходит в план лирического чувства<sup>27</sup>.

Данный вопрос важен еще и потому, что главный исторический прецедент обращения к севернорусскому эпосу — балакиревские обработки — при всей своей интонационно-жанровой чуткости к стилистике русских северных песен, не был все же безупречен в эмоционально-стилевом отношении. Балакирева не раз упрекали в психологически неоправданном введении в северную песню драматической напряженности, получающей подчас трагическую окраску. Это особенно заметно в обработках свадебных песен, и в частности песни «Есть на горочке деревцо». Но она именно, как мы знаем, и становится в разработке «Поэмы» сквозным элементом развития, отмеченного резкой нотой трагизма. Ясно, конечно, что перед Балакиревым и автором «Поэмы» стояли существенно разные творческие задачи: инструментальная обработка (гармонизация) народной песни много больше связана в своих средствах с фольклорным оригиналом, нежели разработка (симфонизация) той же песни в самостоятельной музыкальной композиции. Однако проблема сохранения общей правды музыкальной речи остается в обоих случаях равно определяющей.

Галынину удается сполна сохранить эту правду при смелом расширении эмоциональных границ фольклорного материала. Принцип динамической драматизации организован и последовательно проведен так, что фольклорные образы не только не искажаются, но, без принуждения вовлеченные в новую для них «ситуацию», частью усиливают внутренне им присущее семантическое качество.

Вспомним характер динамизации главной темы-образа — былинного напева «Кострюк». Эмоционально цельная поначалу, тема драматургически расслаивается затем на два контрастных элемента. При этом драматизируется элемент «второстепенный», не имею-

<sup>27</sup> От самого характера экспозиционного цитирования и варьирования через праздничное «осветление» в разработке к проникновенной созерцательности в коде. И лишь однажды она предстает в сумрачно-тревожном освещении: сравните отголосок минувших битв в коде (два такта перед цифрой 45) с «шутливой» (ремарка автора) экспозиционной вариацией (цифры 22—23). Эпизодичность этого превращения очевидна.

щий самостоятельной образной нагрузки, тогда как элемент главный — интонационный концентрат эпического начала — сторонится всякой драматизации; его динамическое «прорастание» получает направление, обратное развитию «второстепенного» элемента. Психологическое обострение именно дополняющих свойств темы чутко «корректирует» общий эпический строй музыки, гарантирует ее от возможного здесь эмоционально-стилевого диссонанса с фольклорным первоисточником. Между тем, как мы видели, это обострение несет в себе явно современную идейно-выразительную направленность. В процессе, казалось бы, антиэпической поляризации контрастов и утверждается эпическое величие темы, ибо главный ее элемент не только незыблем в своей эпической цельности, но приумножает ее, «отрицая» свое «отрицание» в элементе побочном. Динамика эпического самоутверждения образа чрезвычайно выразительна: от местной утвердительности в репризной вариации экспозиции («отрицается» драматизм «второстепенной» периодичности) к мощному, гимнически-торжественному провозглашению эпического *credo* в общей репризе (через новое «отрицание» драматизма в разработочном разделе).

Во многом отсюда — указанные ранее особенности конфликтного «действия» в разработке. Внесенное автором в экспозиционное развитие главной темы контрастное двуединство, внутренняя эпичность которого подтверждена типическим чередованием в экспозиции всех тем, дает побудительный импульс к дальнейшей конфликтности и вместе с тем определяет ее эпический характер. Интонационная конкретизация «злого» начала, противопоставление различных групп контрастных образов могли бы придать развитию чуждую фольклорной основе «Поэмы» эмоциональную экзальтированность.

Какова же «конфликтная ситуация» свадебной песни? Ее вариационно-разработочное развитие последовательно направлено к утверждению героико-эпического начала, что выражается, например, в динамическом становлении маршевого элемента. Это трудное «восхождение ступамями» (примета «волновой драматургии»): новые, все более экспрессивные темы не противостоят «образу в движении», но, наоборот, словно вбирают в себя энергию

этого движения, выступают его динамическими «опорами»; в них — результат одного этапа «действия» и одновременно побуждение к следующему, более напряженному этапу. Так, после хоральной темы, возвышенной в своей почти литургической сосредоточенности до григорианского песнопения (тут и прямые стилистические ассоциации; см. пример 10), маршевая инструментализация песенной мелодии достигает полной жанровой определенности (см. цифру 32). Новые темы не получают развития, вновь доказывая этим свое обобщающее значение в музыкальной драматургии.

Знаменательно, что, в противовес жанровой трансформации ведущего здесь образа, новые темы с каждым разом усиливают свою песенную выразительность<sup>28</sup>, достигая распевной экспрессии большой эмоциональной силы.

Таким образом, драматургический конфликт строится по принципу взаимодополняющего внутреннего контраста: фольклорная мелодия драматизируется больше не на основе собственных тематических возможностей, а через посредство (в контексте) глубокой драматизации нового, общепроизводного тематизма.

Нельзя, разумеется, утверждать, что севернорусский мелос не может быть претворен, в силу тех или других индивидуальных требований содержания, в значительно более экспрессивных формах — например, в сфере конфликтно-драматического симфонизма. Но это будет иное решение задачи, намеренно или невольно эмансипирующее образное развитие от конкретных фольклорных первоисточников<sup>29</sup>. Такое решение, если убедительно общая художественная концепция произведения, будет скорее вообще художественно убедительным.

<sup>28</sup> См. второй, «песенный» план разработки: от первой попевки у гобоя в цифре 28 через темы в цифрах 29, 31 (примеры 9, 10) и 33 к ладовой обостренной кантилене в цифре 34 (пример 11).

<sup>29</sup> Таковым в известной степени оказался финал Восьмой, «разинской» симфонии Мясковского, главная тема которого — мелодия песни «Гришка-Расстрижка» из севернорусского сборника Балакирева — получает повышенную альтерационно-динамическую трактовку. Показательно, однако, что автор, по собственному признанию, работал над симфонией, забыв о том, что это балакиревская тема и ошибочно решив, что она связана с Разиным, — «и уже сочинял именно в этом плане» (см.: Иконников А. А. Художник наших дней Н. Я. Мясковский. М., 1966, с. 146).

Тут мы неизбежно касаемся более широкой проблемы современного бытования фольклора. Нет нужды, однако, напоминать о широчайших возможностях профессиональной переработки фольклорного материала (конкретного или творчески типизированного), как и о том, что в данном процессе любое, даже «экстрасовременное», средство будет не только эстетически оправдано, но и необходимо — как частица субъективно-личного в народном, — если оно опирается на верное семантическое слышание народной интонации, вырастает из нее. Вне современного композиторского опыта и невозможно продуктивное освоение фольклора профессиональным творчеством («Когда настоящее оперто только на прошедшее, оно дурно оперто», — говорил Герцен<sup>30</sup>). Так было всегда — взять ли, например, «мелодизированный» хроматизм Бородина или «наряженную в заморские уборы» (В. Цуккерман) русскую песенность у Римского-Корсакова, своеобразный ладово-«атональный» фольклоризм Бартока и Стравинского или яркую импрессионистскую характерность южноиспанского фольклора у Дебюсси и Равеля. Так происходит и сегодня — стоит лишь сравнить, скажем, таких разных советских авторов, как Р. Щедрин (оратория «Ленин в сердце народном»), А. Бабаджанян («Шесть картин» для фортепиано), Г. Няга («Пять пьес» для скрипки и фортепиано).

Метод Галынина, по нашим временам вполне «умеренный» стилистически, не отходит в целом от избранной фольклорной основы и вместе с тем поднимает музыку к новым, современным по своему идейному содержанию образным и стилевым обобщениям. Это одно из возможных и весьма перспективных решений проблемы современного претворения фольклора в творчестве, в частности — проблемы симфонизации народного эпоса...

С чутким, эмоционально выверенным следованием народно-песенной первооснове связываются многие композиционные особенности «Поэмы» как произведения национально-патриотической тематики. Разумеется, эти особенности в меньшей степени подсказаны складом собственно галынинского мышления. Впрямую связаны

<sup>30</sup> Герцен А. И. Письма об изучении природы. — Соч. в 9 т., т. 2. М., 1955, с. 94.

они и с определенным жанровым направлением русского советского симфонизма. Однако в единении с живой народной интонацией — как мы видели, не только верно отраженной, но и повсюду характерно подчеркнутой — традиционная оборонная идея обретает широкую историческую перспективу и обобщающую силу подлинности.

Композиционный метод «Поэмы» близок несюжетной программности эпико-драматического типа. Как известно, широко утвердилась она в советском симфоническом творчестве конца войны и послевоенных лет, выдвинув, вслед за идеями лирико-драматического и конкретно-конфликтного (сюжетно-повествовательного) симфонизма, концепцию аналитического, объективно-исторического осмысления эпохальных событий войны. «Героическая трагедия» нашего времени, храня свой пафос и свою психологическую остроту, но отвлеченная от эмоциональной «сиюминутности», была возвышена до величественной эпической фрески, поставлена в ряд с другими этапными явлениями родной истории. Так осуществлялась художественно-историческая преемственность общенациональных традиций. Примеры хорошо известны.

«Поэма», как мы могли бы убедиться выше, отразила многие типические черты данного типа симфонической драматургии. Подчеркну здесь некоторые из них. Музыкальное развитие менее всего увлекает внешняя достоверность событий, в частности батальная звуко-символика. Отсюда, в свою очередь, особый характер выражения острых жизненных противоречий: отсутствие «картинных» интонационных антитез при высокой драматической сущности и психологической углубленности одного, ведущего образного плана. Отсюда же свойственные эпосу внеличная масштабность мысли, историческая объемность образов, свободных от слишком определенных временных признаков: динамизация народного мелоса, сближение его с современной интонацией не приводит к подчеркнuto конкретным песенным параллелям.

Но и тут Галынин не ограничивается одной лишь систематизацией драматургических принципов современной эпико-героической симфонии (вообще же правомерность такого сравнения определяется убедительной творческой концентрацией в одночастной «Поэме» характерных

композиционных линий соответствующего по жанру симфонического цикла). Так, в отличие от типичных жанровых форм финальных обобщений (Пятая и Шестая симфонии Прокофьева, Пятая Шербачева, не говоря уже о многочисленных одночастных «военных» симфонических произведениях), окончание «Поэмы» решено в характере скорбных лирических медитаций, содержательная выразительность которых в произведении героико-драматического плана не нуждается в специальных пояснениях. В этом заключительные страницы «Поэмы» сближаются с присущей трагедийно-конфликтному симфонизму идеей финального лирического катарсиса. Ближайший пример — кода финала Восьмой, «военной» симфонии Шостаковича, стоящей на сложном пересечении жанров — лирической трагедии и героико-трагической эпопеи: напоминание о прежних потрясениях в трепетном пасторальном созерцании... Народно-бытовой тематизм «Поэмы», особенно же связанный со свадебной песней, в героико-эпическом контексте развития давал, казалось бы, многократно испытанный логический повод и непосредственный материал для яркой финальной жанровости. Но композитор избрал путь психологически высоко оправданной субъективизации народно-героического начала — разумеется, при сохранении общей и основной объективной повествовательности. Здесь это — этическое возвышение личности как персонифицированного элемента общенародного. При всех прочих возможных решениях «финальной» проблемы в симфонических произведениях национально-драматического склада (циклических или одночастных), оригинальное галынинское решение представляется одним из самых убедительных, наиболее соответствующих жизни и историческому духу народного героического эпоса.

Не совсем обычны для эпико-драматического замысла «пути и перепутья» композиционного движения главного образа от архаически размеренного сказа к жанру торжественного гимна-шествия, к мощному выражению прокофьевской идеи «величия человеческого духа». Эти пути отмечены признаками сквозного действия — коренной черты философского симфонизма. Однако здесь оно эпически опосредованно. Частично мы уже наблюдали это на примере интонационных «взаимоотно-

шений» главного и «второстепенного» элементов былинной темы в экспозиции и общей репризе. В разработке же автор действительно «отказывается от главного, былинного напева»<sup>31</sup>. Но, установив это для себя сполна и без оговорок, мы упустим нечто чрезвычайно важное в образной драматургии разработки, равно как и всего целого. «Закулисное» присутствие главной темы ощущается постоянно. Ее интонации — в новых темах (см. пример 9). От особенностей ее ладо-интонационного развертывания в экспозиции — обилие экспрессивных понижающих альтераций в мелодии и аккордике, вплоть до столь типичного для мелодики Шостаковича понижения VIII ступени минорного лада (см. пример 11 — метрически подчеркнутое *des* в *d-moll*). Отсюда же омрачение празднично звенящего «наплыва» хороводной песни в *A-dur* неожиданным сдвигом в *B-dur* (такт 14 цифры 30). Да и весь внутренне конфликтный строй, самый пафос драматического восхождения музыки в разработке — не возвращают ли они нас, на новой ступени «действия», к замеченному ранее образному противоположению в развитии главной темы, не выступают ли «предметной» реализацией ее предчувствия «недобрых», трагических времен? Здесь, в эпическом освещении конфликтного развития, это не просто незримое присутствие и композиционное раздвижение (прогрессирующее раскрытие) начального драматургического плана, но и в ощутимой степени иновоплощенное, «режиссерское» участие второго, поначалу, казалось бы, всего только дополняющего элемента главного образа...

Выяснив теперь в целом значение драматургической бифункциональности, введенной автором в повествовательно неделимую систему фольклорного первоисточника, можно предположить известную перспективность этого, как мы убедились, во многом специфического и частного галынинского опыта.

Композитор воспринимает народную тему как высокую эстетико-интонационную данность, явственные и определяющие черты которой он бережно хранит и, насколько это обусловлено эпическим складом его мышления и художественской индивидуальностью, при-

<sup>31</sup> Штейнпресс Б. С. Эпическая поэма. — В кн.: Советская симфоническая музыка. М., 1955, с. 449.

умножает в своей музыке. Таковы черты, заключенные в первой — основной — части былинного напева. Но одновременно он чрезвычайно чуток к не приметным, вспомогательным элементам темы, при поверхностном взгляде лишенным какого-либо интонационного интереса, и в них распознает скрытые возможности для длительного, эмоционально емкого музыкального развития: из скромной мотивной ячейки автор «выводит» самостоятельный образ большой впечатляющей силы. Таков «второстепенный», дополняющий участок песни. Динамическое продвижение, симфонизация с виду совершенно непритязательной фольклорной «модели», как мы знаем, и определяет в конечном счете драматургическое своеобразие сочинения: общий эпический, объективно-устойчивый строй музыки проникается субъективно-психологическим началом с его остросовременной идейной характерностью. Подобная модификация фольклорного оригинала, казалось бы, непосредственно не предусмотрена его конкретным образным и выразительным содержанием... Но в этой исходной непредугаданности дальнейшего развития фольклорной ячейки, в сближении и совмещении в ней (на расстоянии) резко отличных, даже полярных по своему образному и жанровому складу выразительных моментов (размеренная речевая повествовательность — лирико-психологическая кантиленная экспрессия) — собственное, хотя бы и скромное, художественное открытие данного приема. Вспомним у Л. Мазеля: «...художественное, как и техническое, открытие, почти всегда может быть представлено в виде некоторого совмещения в одном предмете существенных свойств, ранее встречавшихся только порознь... И сила открытия измеряется не только плодотворностью совмещения, его ценностью, содержательным смыслом, но и его неожиданностью и трудностью. Чем дальше друг от друга совмещенные свойства, чем меньше угадывалась заранее сама возможность их сочетания и чем менее очевидными и более трудными были пути реализации этой возможности, тем выше, при прочих равных условиях, творческая сила открытия»<sup>32</sup>. Творческая сила и поучительное значение галынинского приема прежде всего состоят в том, что он не про-

<sup>32</sup> Мазель Л. А. Эстетика и анализ. — «Советская музыка», 1966, № 12, с. 22.

сто декларирует приверженность автора к народным истокам, но всем развертыванием музыки выказывает острую наблюдательность, исследовательскую пытливость композитора в освоении им фольклорного тематизма. Каждый, даже внешне «проходной», мотив, каждая, будто бы несущественная, структурная клетка цитатной мелодии — для него материал, таящий в себе недюжинную потенциальную силу самораскрытия.

Мы не склонны преувеличивать оригинальность данного принципа. Однако, претворенный Галыниным ярко и творчески убедительно, он вновь напоминает, посреди незатухающих споров о современном бытовании фольклора в творчестве: оно, это бытование, несводимо к выявлению (пусть стилистически чуткому) и разработке (пусть стилистически верной) лишь непосредственных — «заданных», «портретных» черт народного искусства; оно, это бытование, может быть несказанно обогащено творческой фантазией мастера, предрасположенного к инициативному «фольклорному» наблюдению и способного в малом и неприметном вскрыть нечто яркое и художественно значительное. Само собой разумеется, что успех подобного подхода к народному материалу в свою очередь неотрывно связан со стилистически чутким и семантически верным композиторским слухом-мышлением. Словом, галынинский опыт дает нам впечатляющий пример не потребительского (в обобщенном — не обязательно обидном смысле), но действительно изыскательского отношения профессионала к фольклору...

Римский-Корсаков говорил, что каждая народная песня была для него «целой программой». Это справедливо и для музыки Галынина, в частности — для его «Эпической поэмы».

Можно видеть, как повсюду, в стилистике ли музыкальной речи или в композиционной своей жизни — вернее же, в единении того и другого, — народно-интонационные образы дают глубокие и многозначные побег, претворяясь в семантически родственные и притом оригинально интерпретированные виды профессионального искусства. Пришедшие «из глубины веков», они вновь возвращаются народу и его поэтике — такими, какими увидел их и полюбил всем своим щедрым серд-

цем наш пронизательный современник. Так воспринимает художник священный лик Родины, такую слышит ее — «новую и ясную, с чертами древней, вечной красоты» (Аветик Исаакян).

Посреди грандиозных достижений советского симфонизма и открытий современного русского фольклоризма «Эпическая поэма» Галынина и его фольклорный метод могут, естественно, показаться частными, не во всем и законченными звеньями в общем движении нашего искусства. Но именно в частности нередко «испытывается на прочность» то или иное монументальное явление, поверяются его ретроспективная почвенность и перспективный потенциал.

Вот почему, заключая статью, хочу повторить: творчество Галынина — материал, очевидно не предназначенный для каталога «забытых страниц» нашей музыки. И сегодня здесь не распознано еще много ценного...

### ВОКАЛЬНАЯ ЛИРИКА Н. ПЕЙКО И ЕГО ЦИКЛ НА СТИХИ Н. ЗАБОЛОЦКОГО

В разнообразном и интересном творчестве Николая Ивановича Пейко вокальная музыка занимает едва ли не центральное положение. Несколько вокальных циклов — на слова Блока, Есенина, Суркова, Заболоцкого, Аполлинера, американских поэтов; ряд отдельных песен и романсов — вот та группа камерных вокальных произведений, которая нисколько не уступает иным жанрам в творчестве композитора — симфониям (их шесть), циклам камерной инструментальной музыки (два квартета, квинтет, децимет) и другим.

В вокальном жанре Пейко предстает и как лирик, и как публицист, и как художник-мыслитель, стремящийся познать окружающий мир во всех его контрастах, подчас трагических противоречиях. Воссозданные и прочувствованные композитором в монументальных симфонических полотнах, те же мысли в камерной вокальной музыке в связи с поэтическим словом раскрываются конкретно и точно.

Известно, что камерная вокальная музыка всегда, в творчестве любого композитора — Глинки, Чайковского, Мусоргского, Шуберта и многих других — была жанром, наиболее полно выражающим сокровенный мир композитора. Здесь, где поэтическое слово так много способно дать музыке, а музыка помогает по-новому осмыслить внутренний строй стихотворения, и раскрываются глубинные тайники творческой природы художника, его мировоззрения.

В истории классической музыки, в сущности, почти не было композиторов, так или иначе не прибегнувших к «помощи» поэтического слова — в опере, в вокально-симфонических жанрах, в симфонии с текстом, в камер-

ной вокальной лирике. В разные эпохи, естественно, слово давало музыке разную направленность — вспомним пафос идей бетховенской Девятой симфонии, глубоко личную лирику романтиков, философскую аллегорическую поэтику симфоний Малера. В XX веке эти тенденции продолжают жить, плодотворно и многогранно преломляясь в творчестве художников самых различных направлений — Мясковского, Шостаковича, Прокофьева, Свиридова, многих и многих более молодых композиторов. То взаимовлияние жанров, которое сложилось еще в музыке прошлого столетия, наблюдается в целом ряде стилей XX века — упомянем для примера хотя бы Тринадцатую и Четырнадцатую симфонии Шостаковича, «вокальные» симфонии Вайнберга, Локшина.

Пейко — «традиционалист» в хорошем смысле этого слова: жанр циклической симфонии остается у него столь же «чистым», строго инструментальным, как вокальный цикл — лишь произведением для голоса с фортепиано; никаких новых звучностей — в составе ли сопровождения, в приемах вокальной партии — он не «изобретает». Старые, теперь уже можно сказать — «вечные», формы становятся в руках композитора выразителями глубоких чувств, волнующих и важных. Умение сказать свое слово не отменяя сказанного ранее, а умело используя его, чутко реагируя на события современного мира, оставаясь при этом самим собой, — отличительная черта творческого облика Пейко в целом; в жанре камерной вокальной музыки эти свойства проявились, может быть, ярче и полнее, поскольку здесь композитору «помогают» прекрасные стихи, использованные в романсах.

Композитор, сочиняющий вокальную музыку, чаще всего ищет тексты в творчестве поэтов-современников; актуальная тема, выраженная соответствующими поэтическими средствами, заставляла композиторов прошлого века обращаться к Шиллеру, Гейне, Гёте; русские композиторы XIX века отдали дань Пушкину, Лермонтову и другим современным поэтам, «созвучным» им не только в лирике гражданской, но и в средствах выражения личных переживаний. «Открытость» и пылкость чувств, свойственная романтической эпохе прошлого века, породили порыв и страстность романсов Шумана, Глинки, Чайковского; в вокальном творчестве некоторых более

поздних авторов, например Метнера, стоящем на рубеже двух столетий, и особенно — Танеева, ощущается уже известное «похолодание» лирики, объективное начинает все больше довлеть над субъективным, и это явление в значительной степени можно распространить на советскую камерную вокальную лирику. «Открытость» лирического высказывания становится отныне почти исключительно уделом жанров эстрадных, имевших в прошлом много меньшее распространение, теперь же ставших едва ли не ведущими в области лирики.

Разумеется, за этим стоят важные социальные причины, коснувшиеся и темпа нашей жизни, и роли в ней грандиозных событий мирового значения, создавших общую тенденцию к возросшей роли «общего», а не «личного». Данная тенденция заметна, конечно, не только в области камерной вокальной лирики, но здесь она ощущается особенно, ибо сам жанр, предполагающий лирическую сферу выражения, наиболее остро реагирует на сужение личного, чувственно-открытого, романтического выражения эмоций. Вокальное творчество Пейко также заметно отражает эту общую закономерность эпохи. В связи с ней встает важная проблема отношения современного композитора к поэзии, к выбору текстов для романсов, наконец, проблема взаимоотношения текста и музыки в новых условиях. Разумеется, полное решение ее невозможно в данной работе. Попытаемся лишь наметить ее наиболее существенные аспекты в связи с вокальной лирикой Пейко в целом, и более детально — на примере его «Восьми вокальных поэм» на стихи Н. Заболоцкого.

\* \* \*

Выбор текста для композитора, сочиняющего вокальный цикл или отдельный романс, связан со многими факторами, среди которых наиболее важные — творческое кредо художника, его внутреннее психологическое состояние, иногда — какой-то важный момент личной жизни. Но всегда для того чтобы такой субъективный элемент приобрел более объективный характер, и сам текст, и авторское прочтение его в музыке должны нами ощущаться как нечто «личное» и «внеличное» одновре-

менно. Всякая настоящая поэзия всегда заключает в себе эту особенность, и художественный образ, рожденный словом и музыкой, воспринимается тогда особенно объемно и обобщенно. Даже в тех случаях, когда поэтический текст по своим достоинствам ниже романа, созданного композитором (известны многие классические романсы на сравнительно слабые стихи), музыка порой «возвышает» смысл таких стихов до значения высокохудожественного произведения.

В поэзии XX века, и в частности, в той, что послужила основой для романсов Пейко, композиторы продолжают искать все те же образы и настроения, что искали и находили в поэзии художники прошлого: глубоко личные мотивы, выражение душевных переживаний через образы природы, наконец, осознание наиболее важных событий современности, выраженное в психологической и эмоциональной реакции на них.

Пейко — композитор, в творчестве которого обобщенно-созерцательное, объективно-философское начало в целом преобладает над открыто эмоциональным. Его симфонические циклы — это произведения, скорее тяготеющие к лирико-эпическому жанру: в них очень существенна выразительная роль тем повествовательно-балладных, а действенность, отражающаяся в драматургии, иногда носит почти «картинный» характер. Нередко в воображении слушателя возникает некая «цепь событий» скрыто программного содержания; выражением такой событийности в симфониях часто служит тонко и богато развиваемый композитором вариационно-вариантный принцип, использующий не множество тем, а различные модификации подчас единственного тематического источника. В этом проявляется органичная связь музыки Пейко с русской классикой, с принципами ее симфонической драматургии. Разумеется, эти связи обнаруживаются прежде всего в самом интонационном складе тематизма, нередко близкого русской эпической песне.

Все эти особенности констатируются здесь не случайно, но в связи с вокальной музыкой; и «картинность», и событийность, и общий повествовательный тонус, в противовес собственно чувственному, запечатлеваящему открытое душевное выражение, в высшей степени характерны для романсов Пейко. Лирика, про-



низывающая их от начала и до конца, почти всегда связана с образами природы, придающей любому переживанию тот оттенок «внеличного», о котором говорилось выше. И в этом видно большое сходство, почти слияние образов словесных и музыкальных — образы природы, присутствующие в стихах почти всюду, порождают целый комплекс средств музыкальной звукописи, имеющих в инструментальной и вокальной музыке одно и то же происхождение. Если в оркестровых звучаниях они весьма разнообразны по тембрам и краскам, то в музыке романсов такие средства уже весьма ограничены по своим возможностям. Тем не менее многочисленные образы природы композитор запечатлевает весьма искусно, добиваясь желаемого художественного эффекта иногда очень скромными средствами. Приемами звукописной образности, имеющей глубоко выразительный смысл, пронизан, в частности, вокальный цикл на слова Есенина. Наиболее характерный пример такого рода — романс «Снежная равнина», где фонический эффект аккордовых «пятен» фортепианной партии достаточно красноречив...

В связи со звукописью очень важен момент иллюстративный — подчас музыка, подчиняясь тексту, прямо стремится запечатлеть некоторые детали его, иногда, впрочем, нарушая ту меру обобщенности, которая так важна в этом жанре. В ранних романсах Пейко такие прямолинейные «соответствия» музыки и текста подчас обращают на себя внимание. Например, в романсе «Сожженный сад» (цикл «Из лет войны» на слова А. Суркова, 1943) эти детали еще достаточно заметны («лишь кружат галки черным листопадом» — эффект кружения в мелодии здесь несколько нарочит и поэтому может показаться назойливым). Сам склад фактуры и вокальной партии в романсе слишком прямо следует за текстом, меняясь более часто, чем того требует обобщенный образ целого.

Иллюстративные моменты присутствуют и в других, более поздних циклах, но приобретают в них сугубо выразительный смысл, а не только изобразительный (см., например, «Брошен», «Штиль на море», «Летняя ночь» из цикла «Звуки ночи Гарлема» на стихи поэтов США). Тонко детализированная фактура, обилие звукописных приемов в этих романсах служат единому цельному ху-

дожественному замыслу, не «разбивая» восприятие музыки и не подчиняя его деталям. Проблема соотношения музыки и текста в этом плане весьма трудна; известно, сколь прямолинейны, порой наивны были ранние опыты Даргомыжского, и даже у Мусоргского далеко не все песни и романсы в этом отношении художественно равноценны.

Соотношение музыки и текста порождает другую проблему — взаимодействия собственно вокальной партии, раскрывающей смысл слов прямо, и партии сопровождения, его «досказывающей»; иногда фортепиано и голос действуют «параллельно», иногда, и это бывает значительно чаще, по принципу одновременного контраста или взаимодополнения. В романсах Пейко он обращает на себя особое внимание: вокальная партия обычно более объективна, философски созерцательна, повествовательна (отсюда — частое употребление речитативных интонаций), партия же сопровождения развита гораздо более широко, детально разработана фактурно, порой виртуозна и нередко даже противостоит солисту метрически, гармонически и т. д., создавая в единстве с ним сложный многогранный образ, раскрывающий «подтекст» стихотворения. Эти тенденции очень характерны для цикла на стихи Блока (см. романс «Снег крутит»). Иногда различие в таких случаях зиждется на жанровых сопоставлениях — как в одновременности, так и в последовательности (в цепи куплетов или эпизодов). В цикле на стихи Заболоцкого, о котором речь впереди, эти особенности сконцентрированы весьма заметно. Жанровые истоки, ясные и однозначные, используются композитором очень умело и тонко — будь то интонации городского романса в цикле на слова Блока («Хожу, брожу понурый» — стилизация игры на шарманке) или цирковой марш в «Бродячих акробатах» на слова Аполлинера. В одних случаях они определяют собой облик романса в целом, если этого требует текст, в других же — вкрапливаются незаметно или нарочито, в зависимости от внутренней структуры текста и музыкальной формы, им порожденной. Использование жанровых элементов способствует выпуклости, яркости художественного образа, однако без примитивности, нередко свойственной музыке других авторов в сходных ситуациях.

Особого внимания заслуживает форма романсов, возникающая у Пейко непосредственно и в теснейшей связи с текстом, с формой стиха. Авторское прочтение стихов порой настолько органично и прочувствованно, что возникает ощущение — если вчитаться в стихотворение отдельно, — что оно единственно верное и художественно оправданное. Однако этот вопрос мы считаем целесообразным поставить в связи с циклом на стихи Заболоцкого, наиболее совершенным, с нашей точки зрения, в вокальном творчестве Пейко. Здесь же встает и другая, не менее важная проблема — построения цикла в целом. Прочие циклы Пейко гораздо меньше по масштабу — три, четыре, пять романсов, не более. Здесь же восемь частей, своеобразно поставленных в соподчинение друг с другом. Обратимся к этому произведению.

\* \* \*

Цикл на стихи Заболоцкого для среднего голоса и фортепиано написан в 1971 году. Он весьма сложен и тонок по содержанию, и прежде всего должен быть раскрыт со стороны стихотворной. Композитор обращается к творчеству Заболоцкого не впервые<sup>1</sup> — в 1951—1952 годах им была написана кантата на его стихи под названием «Строители грядущего»; финальная часть цикла — «Утро» создана в 1956 году и органично вошла в созданный недавно цикл из восьми поэм.

Замечательный русский советский поэт Николай Заболоцкий — интереснейшее явление отечественной литературы. Поэт-гражданин, воспевающий суровые испытания своего народа в годы войны, трудовые подвиги предвоенных лет, наконец, сам испытавший тяжкие годы изгнания; тонкий лирик, проникновенно чувствующий природу, раскрывающий свой эмоциональный мир в тесном единении с ней; человек, глубоко понимавший и любивший музыку, — ему принадлежит, например, замечательное стихотворение «Бетховен», кончающееся пламенными словами:

И сквозь покой пространства мирового  
До самых звезд прошел девятый вал...  
Откройся, мысль! Стань музыкою, слово,  
Ударь в сердца, чтоб мир торжествовал!..

<sup>1</sup> При жизни поэта Пейко был хорошо знаком с ним.

В одной из своих кратких статей Заболоцкий пишет следующие знаменательные слова: «Мысль — Образ — Музыка» — вот идеальная тройственность, к которой стремится поэт<sup>2</sup>.

Общий сдержанный тонус, эпический колорит его стихов, особенно там, где преобладают несколько сумрачные ноты, оказались близки творческой натуре композитора, складу его художественного мышления и творческому методу.

Пейко — превосходный знаток русской классической литературы и поэзии, он умеет наслаждаться красотой и гибкостью слова, глубоко чувствует и содержательную, и выразительную сторону стихотворения — будь то Блок, Аполлинер или Заболоцкий.

Восемь стихотворений, выбранные композитором, — «Оттепель», «Журавли», «Слепой», «Птичий двор», «В тайге», «Где-то в поле», «Сентябрь», «Утро», — не связаны какой-либо определенной сюжетной линией, но соединены, в то же время, очень явственно по своему внутреннему глубинному смыслу, через художественный подтекст. Образы природы здесь истолкованы как образы светлой надежды:

Скоро проснутся деревья,  
Скоро, построившись в ряд,  
Птиц перелетных кочевья  
В трубы весны затрубят.  
(«Оттепель»)

Венчающий цикл романс «Утро» возвращает нас к настроению светлой радости, создавая своеобразное репризное обрамление.

Два романа связаны с «птичьими» мотивами — «Журавли» и «Птичий двор»; композитор тонко использует здесь аллегорию стихов, в первом романсе раскрывающую идею бессмысленной людской жестокости, тем более разительной в сопоставлении с гордым и свободным парением журавлиной стаи:

Столб огня ударил в сердце птичье,  
Быстрый пламень вспыхнул и погас,  
И частица дивного величья  
С высоты обрушилась на нас.

В «Птичьем дворе», напротив, образы злобно-суетливых индеек, гусей и уток содержат совершенно иной

<sup>2</sup> Заболоцкий Н. А. Избранное в 2-х т., т. 2. М., 1972, с. 387.

подтекст, связанный с мыслью о самодовольстве и тупости, глупой напыщенности:

Их сердца послушно бьются  
По желанию людей,  
И в душе не отдаются  
Крики вольных лебедей.

Романсы «Слепой», «В тайге», «Где-то в поле» — повествование о трагических людских судьбах, об одиночестве, о тяжелом труде, о безвременной кончине. Трагические ноты, концентрируясь в шестом романсе — «Где-то в поле», постепенно исчезают. «Сентябрь» просветляет общий мрачный колорит, предвосхищая радостное «Утро».

Стихи великолепно подчиняются в чередовании друг с другом закономерностям циклической вокальной формы: эпическое вступление («Оттепель») сменяется группой из последующих трех романсов («птичья» тематика, в центре — глубоко человеческий образ одинокого старика — «Слепой»); максимальный контраст музыкальных средств «Птичьего двора» словно рассекает цикл на две половины — следующие три романса отнюдь не аллегоричны, с кульминацией трагического в зоне «золотого сечения» (пятый — шестой романсы из восьми), с постепенным просветлением к финалу.

Музыкальное прочтение стихов в цикле, на наш взгляд, замечательно. Тип вокальной партии, соотношение ее с партией сопровождения, музыкальная форма романсов, наконец, сами выразительно-образительные средства заслуживают поэтому особого внимания.

В вокальной партии почти всюду ощущается суровая эпическая повествовательность тона, выраженная либо средствами сдержанного речитатива, либо интонациями балладного типа. Чистой песенности в романсах мало, и композитор умело пользуется ею для создания ярких контрастных вторжений, «наплывов», гибко следуя за текстом.

Характерная особенность музыки Пейко вообще — тяготение ее к крупным «былинным» размерам ( $5/4$ ,  $6/4$  и др.). Такие темы русского характера в изобилии встречаются в его инструментальной музыке; здесь, в романсах, крупные размеры, с одной стороны, связаны с речитативом эпического плана — например, в «Оттепели»:

*Sostenuto, poco pesante*

От-те-пель после ме-те-ли,

*mf*

*sempre con pedale*

толь-ко у-тих-ла пур-га,

С другой стороны, не столько сами по себе крупные размеры, сколько чередование их с обычными создает особую гибкость мелодики; переменность такта способствует ощущению живого дыхания, вкраплению различного рода изобразительных моментов. Если учесть особую интонационную «сдержанность» цикла, обилие остинатных мелодических фигур, то намеренные «ограничения» такого рода окупаются разнообразием метрико-ритмической стороны.

Под интонациями балладного типа подразумеваются речитативно-аризные мелодические фразы сравнительно небольшого дыхания, вращающиеся в ограниченном диапазоне, изобилующие повторениями звуков, как это вообще присуще темам балладного характера. Это романсы «Журавли», «Где-то в поле»; некоторые черты балладно-повествовательной мелодики содержатся и в романсе «Слепой».

2 [Moderato] «Где-то в поле»

*p*

Где - то в по - ле воз - ле Ма - га да на

*pp*

по - сре - ди о - пас - но - стей и бед,

Песенные «наплывы» потому и становятся здесь совершенно необходимым средством контраста, «разрывающим» нарочитую сдержанность и скупость интонационных средств.

В романсе «Слепой» начало второй строфы совпадает с ярким словесным переключением:

А вокруг старика  
Молодые шумят поколенья.  
Расцветая в садах,  
Сумасшедшая стонет сирень.

Музыка немедленно реагирует на это ярким ладовым контрастом, вальсовый ритм словно «оживает» в ней вместе с интонациями бытового романса, ведущими прежде заставшую мелодию к кульминации:

[Moderato con moto]  
Poco più mosso

А во - круг ста - ри - ка мо - ло - ды - е шу -

*p*

*poco con ped.*

- мят по - ко - ле - нья, Рас - цве - та - я в са -

*poco a poco cresc.*

- дах, су - ма - шед - ша - я сто - нет си - рень.

Здесь песенность проникает в целый раздел формы (середина простой трехчастной). В других случаях она вспыхивает на миг, лишь оттеняя какую-либо деталь текста, важную для общего смысла. Так возникает, например, фраза «два несчастных русских старика» в романсе «Где-то в поле», неожиданно вводящая интонацию, характерную для русских протяжных песен. Между тем мелодический рисунок романса очень лаконичен, почти монотонен:

[Moderato]

два не - счаст - ных рус - ских ста - ри - ка,

Характеризуя в целом мелодическую сторону романсов, упомянем еще об одной, достаточно важной детали. В ряде случаев композитор прибегает к фанфарным интонациям трезвучного типа, желая подчеркнуть призывный или волевой характер некоторых строк — аллегорических в тексте и прямых по своему смыслу в музыке. Жанровый фанфарный элемент оказывается уместным и потому, что он, вместе с ранее названными приемами, противостоит скупости и лаконизму вокальных интонаций в целом (см. конец «Оттепели», «В тайге»).

Как правило, такие фанфарные «кличи» вводят мажор. В общем сумрачном колорите цикла, обусловленном также преобладанием либо минорных тональностей, либо сильно альтерированных, «затемненных» ладов, ясная и яркая мажорная краска воспринимается подобно вспышке света:

5 [Sostenuto, poco pesante] «Оттепель»

птиц пе-ре-лет-ных ко-че-вья

в тру-бы вес-ны за-тру-бят.

The score consists of two systems. The first system features a vocal line with a melodic phrase of eighth notes and a piano accompaniment with sustained chords. The second system continues the vocal line with a similar melodic pattern and piano accompaniment. The tempo is marked 'Sostenuto, poco pesante'.

Выразительная сторона романсов в большой степени зависит от принципа взаимодополнения или одновременного контраста, упоминавшегося ранее. Здесь, в связи с характерными особенностями вокальной партии —

сдержанной суровостью, интонационным лаконизмом, — на сопровождении лежит особо важная функция — допознания, досказывания, раскрытия подтекста стихов. При речитативном характере интонирования это, как правило, происходит всегда; вспомним оперы, тяготеющие к речитативному складу с повышенной ролью оркестра, далеко выходящего за рамки лишь сопровождения. Романсы на стихи Заболоцкого не случайно названы поэмами — этот жанровый признак уже предполагает развитость фортепианной партии, и ее самостоятельность.

Такие контрасты в цикле весьма разнообразны. В романсе «Журавли», например, предельно скованная вокальная партия, основанная на секундах в размеренном балладно-повествовательном ритме, контрастирует стремительному бегу триолей в аккомпанементе, обыгрывающих также секундовые интонации, но в совершенно ином плане; фон приобретает и тематическое значение (общая интервальная структура), и изобразительно-выразительное (полет, легкость движения), и оттеняюще-контрастирующее:

[Allegro molto]

Вы-ле-тез из Аф-ри-ки в ап-

-ре-ле к бе-ре-гам о-

The score consists of two systems. The first system features a vocal line with a melodic phrase of eighth notes and a piano accompaniment with a rapid triplet accompaniment. The second system continues the vocal line with a similar melodic pattern and piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro molto'.

Относительная самостоятельность фона обнаруживается также в появлении сольного эпизода у фортепиано (перед репризой, вслед за словами: «журавли рванулись в высоту»). Имеющий здесь значение связующей части, фон в то же время продолжает оставаться важным выразительным элементом, «досказывая» повествование о трагических событиях, дорисовывая общую картину.

Большой развитостью фактуры, ритмически контрастирующей вокальной партии, отличается также романс «Сентябрь», сходные элементы содержатся и в финальном романсе «Утро».

В тех случаях, когда партия фортепиано более близка функции лишь сопровождения, явно не контрастируя вокальной, она все же всегда заключает в себе собственный выразительный элемент — будь то эффекты звукописи романсов «Оттепель» и «В тайге» (аккордовые «пятна» с регистровым расслоением) или «пустые», словно ощупьюдвигающиеся синкопированные созвучия романса «Слепой»; можно было бы привести и другие аналогичные примеры.

Более конкретная изобразительность возникает там, где композитор нарочито обнажает прямой смысл стихотворения. «Птичий двор» весь пронизан непрерывным движением «гомонающих» синкопирующих аккордов, то «взвизгивающих» по-петушину, то «клокочущих»; если сравнивать функции голоса и фортепиано с точки зрения выразительности, то предпочтение надо отдать, разумеется, фортепианной партии — по развитости гармонии, ритмики и т. д. Вокальная сторона лишь «повествует», вращаясь в сфере скромных интонаций и ритмов, произносимых говорком, в речитативной манере:

Полное единение выразительных средств голоса и фортепиано можно видеть, пожалуй, лишь в шестом романсе — «Где-то в поле». Суровая сдержанность вокальной линии, интонационно близкой солдатской песне, ложится здесь на равномерный фон сопровождения, символизирующий то ли вечный ход времени, то ли шаг заключенных, бредущих под конвоем в заснеженном поле (см. пример 2).

При сходном эмоциональном колорите романсы отличаются большим разнообразием выразительных средств. В то же время оно сочетается с обилием интонационных связей, вплоть до «цитат» внутри цикла. Тонко инкрустированные, они создают внутренний контраст, оттеняя смысл тех или иных слов и связывая «подтекст» стихотворений на расстоянии. Так, например, в «Птичьем дворе» на словах:

Будь бы я такая птица,  
Весь пылая и дрожа,  
Поспешил бы в небо взвиться,  
Ускользнуть из-под ножа —

на миг возникает «цитата» из «Журавлей»:

8 [Presto]

Будь бы я та-ка-я

пти-ца, весь пы-ла-я и дряжа

Тонкое прочтение композитором стихотворного текста сказывается в большой мере на форме романсов. Пейко не изобретает здесь ничего принципиально нового, как не делает этого в своих стихах и Заболоцкий. Стихи эти очень просты, но в то же время ставят перед композитором (и читателем, разумеется) сложную художественную задачу — увидеть и понять тонкую аллегоричность, почувствовать авторское отношение к повествовательному тону, выделить главную мысль в описанных событиях. Пейко нередко сокращает стихи (например, в «Слепом»), иногда даже изменяет некоторые строки, если они кажутся ему выпадающими из общего замысла цикла. От этого стихи не теряют своей содержательности, лишь более подчиняясь музыкальному замыслу.

Большинство романсов имеет ясную строфическую (куплетную) форму вариантного типа. Чем больше куплетов, тем более тонки и разнообразны внутренние изменения в мелодике, в сопровождении; порой они приобретают черты сквозного развития.

В романсе «Журавли» сама трактовка куплетно-вариантной формы находится в зависимости от общего замысла — более чем сдержанная, почти монотонная

вокальная партия здесь от куплета к куплету смещается, начинаясь от *фа-диез*, от *ля*, от *си* и т. д. Рост напряжения в балладно-повествовательном характере достигается простым, но сильно действующим средством.

Разумеется, в развитых строфических формах возникают укрупнения на основе общей репризной трехчастности, столь обычной в вокальных композициях такого рода.

Однако важно не это: существенно то, как ясная куплетная форма изнутри «откликается» на смысл текста и подтекста, как создается общая кульминация в романсах. Иногда само стихотворение подсказывает схему музыкальной формы. В романсе «Слепой» уже отмечался контраст на словах: «А вокруг старика...»; реприза же (смысл аллегории раскрывается именно здесь) возвращает музыку начала, но со значительно усилившейся экспрессией в интонациях, с акцентом на речитативно-декламационной стороне.

В «Журавлях» трижды повторяется гимническая фраза, разрушающая монотонию вокальной строчки: «и частица дивного величья с высоты обрушилась на нас»; «мысль, что никогда бесчеловечность человеку не простит земля»; «и заря над ним образовала золотого зарева пятно». Сходные мелодические обороты вносят в музыку черты рефрена, подчеркивающего, акцентирующего не событийную, а внутренне-смысловую сторону стихотворения. И в этом — замечательное авторское прочтение его, помогающее сполна понять прекрасное стихотворение, средствами музыки как бы приобретающее более глубокий характер, «вдвойне» опозитизированный смысл.

В некоторых романсах кульминация совпадает с концом («В тайге», «Сентябрь»). Здесь ярче ощущается принцип сквозной вокальной формы, без четкой строфической структуры, и направленность развития к концу очень естественна, она прямо вытекает из содержания стихов, где в последних строках содержится оптимистический вывод, неожиданный и подобный озарению:

Значит, даль не совсем занавешена  
Облаками, и, значит, не зря,  
Словно девушка вспыхнув, орешина  
Засияла в конце сентября.

(«Сентябрь»)

Цикл на стихи Заболоцкого вобрал в себя лучшее, что было достигнуто композитором в прежних его работах, — от есенинского цикла сюда пришла выразительная, подлинно русская интонация; романсы на слова Блока и Аполлинера подготовили глубокое, многогранное и многослойное прочтение стихов; звукописные элементы скорее всего связаны с циклом «Звуки ночи Гарлема». Разумеется, эти связи не столь прямолинейны, они скорее «перекрестны», поскольку и ранее написанные циклы тонко и сложно связаны друг с другом. Но определенная обобщенность, понимаемая как истинная зрелость и мастерство, в «Восьми вокальных поэмах» чувствуются очень отчетливо. Более того, монументальность цикла, его содержательная значимость, ощущаемая в эпическом тоне, в трагедийной концепции, кажутся нам связанными также и с другими жанрами музыки Пейко — в первую очередь с его симфоническим творчеством. Будучи оригинальным по замыслу, значительным по содержанию, характерным и ярким по выразительным средствам, цикл на стихи Заболоцкого является одним из лучших вокальных циклов советской музыки последнего времени.

## ДРАМАТУРГИЯ И МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ В КАНТАТЕ С. ГУБАЙДУЛИНОЙ «НОЧЬ В МЕМФИСЕ»

Среди произведений советской музыки 60-х годов как одно из ярких и впечатляющих выделяется кантата Софии Губайдулиной «Ночь в Мемфисе». Произведение весьма показательное для советского творчества наших дней благодаря сохранению в условиях нового интонационного языка, новых типов и средств музыкальной композиции самобытных черт классической национальной культуры, благодаря глубоко органичному соединению национального с многонациональным.

Кантата «Ночь в Мемфисе» — вершина творчества Губайдулиной (до настоящего времени), к которой ведет долгий путь становления ее индивидуального стиля. Губайдулина — автор балета «Бегущая по волнам» по роману А. Грина (1963), вокального цикла «Фацелия» по Пришвину (1956), квинтета для фортепиано и струнных (1958), «Интермеццо» для 16 арф, 8 труб и барабанов (1961), чаконь для фортепиано (1962), ряда других инструментальных сочинений. Ее музыке всегда присущи темпераментность ритма, интеллектуальная напряженность полифонии, техническая точность выполнения композиции. Но порой недоставало интонационной полноты выражения. Качественный сдвиг, и именно в тембро-интонационном ощущении музыки, принесли написанные в 1965 году «Пять этюдов» для арфы, контрабаса, ударных и соната для фортепиано. Первое из этих произведений — по общему замыслу цикла, по отдельным выразительным элементам — явилось непосредственной подготовкой кантаты «Ночь в Мемфисе», почему ему и было дано не случайное название — этюды. Идея воплотить один или сходный замысел сначала в камерном, потом в симфоническом произведении пов-



торилась в создании еще двух опусов: «Музыки» для клавесина и ударных из коллекции М. Пекарского (1971) и «Ступеней» для оркестра (1972).

«Ночь в Мемфисе» (1968) на тексты из древнеегипетской лирики, в переводе Анны Ахматовой и Веры Потаповой, для контральто, мужского хора и оркестра, в семи частях, — произведение большой эмоциональной силы, воздействующее и яркой тембро-интонационной выразительностью, и экспрессией подлинно концепционной драматургии.

Кантата Губайдулиной обладает концепционностью симфонии, заостренной и конкретизированной текстом. Сама постановка концепционной темы в циклическом произведении говорит и о продолжении музыкальной тематики классического европейского симфонизма XVIII—XIX веков, и о продлении одной из основных линий советской, особенно русской советской музыки, выдвинувшей больше, чем какая-либо другая творческая школа, композиторов-симфонистов в XX веке. Решение концепции достигается освященными веками средствами контрастной драматургии. В этом отношении замысел Губайдулиной противоположен новой тенденции к открытым формам с их статикой бесконечности (идея открытой формы воплотилась в те же 60-е годы, например, у польских композиторов). Содержание стихов, составивших поэтическую основу кантаты, отражает вечные проблемы человеческой жизни, которые всегда волновали и будут волновать людей. В переводах с древнеегипетского предстает человек с его раздумьями, сетованиями, мечтаниями, мудростью, человек, говорящий о себе с обезоруживающей откровенностью. Посвятив произведение лирико-философской теме, Губайдулина отобрала из сборника «Лирика древнего Египта» (М., 1965) стихотворения и отрывки только из разделов, озаглавленных «Раздумья» и «Гимны и плачи», не взяв ни одного из самого изобильного раздела «Любовь».

Выбор стихотворений, строф и расположение их в семи частях кантаты таковы:

Части кантаты	Стихотворения
I часть — «О ночь, даруй мне мир»	«К ночи», без первой строфы.
II часть — «Мерные наши удары — для тебя»	«Песнь семи Хатор», строфы I и 2;

«Плач Исиды по Осирису», строфа 2;  
«Песнь семи Хатор», строфа 7.

III часть — инструментальная  
IV часть — «Кому мне открыться сегодня?»

«Спор разочарованного со своей душой», вторая жалоба, строфы 1, 12, 15, 16;  
«Песнь семи Хатор», последняя строфа.

V часть — инструментальная и «Фараон приходит плясать»

«К богине Хатор», II, начальные строфы.

VI часть — «Мне смерть представляется ныне исцелением большого»

«Спор разочарованного со своей душой», третья жалоба, строфы 1, 3, 5, 6.

VII часть — «Утешь свое сердце»

«Песнь из дома усопшего царя Антефа, начертанная перед певцом с арфой», вторая половина стихотворения с пропуском некоторых строк.

Основа контрастной драматургии — противопоставление личного и внеличного, эмоций индивидуальных и коллективных. В эти две линии выстраиваются все отображенные композитором стихотворения, строфы, образуя quasi-сюжет, по обобщенности подобный чисто инструментальной, симфонической драматургии. Дуализм контрастов нашел выражение и в отборе вокальных средств (контральто и мужской хор), и в тембровом сопоставлении живого — неживого (живой исполнитель и записанный на пленку хор), и в пространственно-акустическом замысле: солистка и оркестр — на эстраде, хор из репродукторов — в противоположном конце зала (по словам автора, «реальный субъект на сцене и отчужденный хор на горизонте»). Таким образом, на основной смысловой контраст нацелен и один из современных приемов театрализации концерта — звуковой стереоэффект, музыкальная пространственность.

Концепционная драматургия кантаты проходит следующие стадии: обобщенная «заставка», экспозиция контраста, параллельное развитие каждой из контрастных линий до кульминации, итог.

Заставка — это первая часть, вводящая в основной колорит произведения (контральто с оркестром):

О ночь, даруй мне мир —  
И я подарю тебе мир!  
О ночь, даруй мне отдых —  
И я подарю тебе отдых!..

Экспозиция контраста — вторая часть, в трехчастной форме:

1-я часть — внеличное (мужской хор):

Мерные наши удары — для тебя,  
Мы пляшем для величества твоего...

2-я часть — личное (контральто):

Небо смешалось с землей. Тень легла на землю.  
Сердце мое горит от злой разлуки.  
Сердце мое горит, потому что стеною отгородился ты от меня,  
Хотя не было зла во мне...

3-я часть — внеличное (мужской хор):

Мы радуемся величеству твоему каждый день...

Развитие контраста идет в четвертой части<sup>1</sup>, где к основному лирическому разделу добавлен, как рефрен кантаты, «отчужденный хор»:

Основной раздел — личное (контральто):

Кому мне открыться сегодня?  
Братья бесчестны,  
Друзья охладели...

Рефрен — внеличное (мужской хор):

Ты владычица венков, повелительница хороводов...

Кульминация контраста — рефрен, добавленный к пятой части, и вся шестая часть:

Рефрен в пятой части — внеличное (мужской хор):

Фараон приходит плясать,  
Приходит воспевать тебя...

Шестая часть — личное (контральто):

Мне смерть представляется ныне  
Испеленьем больного,  
Исходом из плена страданья...

Итог — последняя, седьмая часть (контральто с оркестром):

<sup>1</sup> Инструментальная третья часть обобщает растущее драматическое напряжение в беспокойной фуге с ее *crescendo* громкости и оркестровой плотности.

...Утешь свое сердце,  
Пусть оно забудет  
О приготовленьи к твоему просветленью.

Свершай дела свои на земле  
По веленью сердца своего.

Причитания не спасают от могилы.  
А потому празднуй прекрасный день  
И не изнурай себя.

Тема судьбы личного чувства — вечная человеческая тема, составляющая драматургический стержень кантаты, — перерастает по мере своей интенсификации и углубления в столь же вечный вопрос антропологической философии: жизнь и смерть, жизнь или смерть. Дилемма жизни — смерти заняла, как известно, одно из центральных мест в европейском симфонизме. В симфониях Чайковского она возросла до главной концепционной проблемы, после чего составляла «основной вопрос» симфонических концепций Малера, а в XX веке приобрела новое звучание в циклах Шостаковича и Онеггера, особенно в их «военных» симфониях. Таким образом, в самом обращении к дилемме жизни — смерти автор «Ночи в Мемфисе» продолжает богатейшую общеевропейскую и русскую традицию симфонической мысли. Ее решение здесь во многом ново и индивидуально.

Положив в основу финала «Ночи в Мемфисе» строки «утешь свое сердце», «празднуй прекрасный день», автор нашел далекую параллель своему философскому взгляду в мировоззрении безымянных создателей древнеегипетской лирики. Хотя в лирике древнего Египта уже появляется мотив, прозвучавший затем во всей мировой литературе: «все люди смертны» (он есть и в «Песни из дома усопшего царя Антефа», на которой основан финал кантаты), древние египтяне были далеки от предпочтения загробного существования земному бытию и хотели бы возвратиться в цветущий окружающий мир<sup>2</sup>.

В «Ночи в Мемфисе» сплетение этих мотивов предстает как мудрое примирение с двойственностью человеческой судьбы, как приятие жизни, несмотря на ее бренность, как растворение личных страданий в прекрас-

<sup>2</sup> Об этом пишет И. Качнельсон во вступительной статье к сборнику «Лирика древнего Египта».

ном дне. Такова основная идея финала, философский итог лирической драматургии кантаты. Эта идея образно воплотилась в музыке финала, особенно в его примечательном темпо-ритмическом движении: автор нашел здесь психологически верную пограничную линию между импульсом действия и покоем созерцания. Такой финал оказался именно разрешающим итогом, покоряющим своей человеческой правдой.

Кантата Губайдулиной — один из примеров характерного для современной музыки нового бытования симфонической концепционности в иных жанрах и эмоциональных сферах. Здесь — это сфера внутреннего мира женской души, глубоких лирических раздумий. Эмоциональный строй кантаты индивидуален и вместе с тем показателен и как проявление некоторых новых образных тенденций второй половины XX века, и как сохранение традиций русской классики. Возьмем кульминацию произведения, его эмоциональный центр: «Мне смерть представляется ныне исцелением больного...». Казалось бы, к какой экспансивности чувства мог бы предрасположить этот текст! Авторское же решение прямо противоположно. Вокальная партия сведена к пению на двух низких нотах, почти к псалмодированию, как к предельному сопротивлению экспрессии, какое только возможно для певицы. Та же предельная мнимая бесстрастность и у оркестра, чья партия представляет собой строгий ряд 12-звучных вертикалей. В этой сдержанности, в отстранении от открытого страдания (по выражению Губайдулиной, «в способности сознания стать над реальным страданием») — характерный штрих после-экспрессионизма или над-экспрессионизма, ставшего очевидной тенденцией в музыке второй половины XX века.

Эмоциональный тон кантаты оказался родствен той напевности, которой напоена русская классическая музыка, почитавшая высшим образцом искусства русскую протяжную песню. Интонационность протяжных песен — а это создание русского женского творчества, — воспетая и эстетизированная также в русской художественной литературе («Певцы» Тургенева), составила самобытную черту русского искусства как национального явления. Именно эта стихия русско-женской напевности пробила себе путь в музыке кантаты Софии Губай-

дулиной, слившись с лирическими строками перевода Анны Ахматовой и Веры Потаповой и подчинив себе многочисленные современные виды композиционной техники (а ими хорошо вооружен неустанно работающий композитор 60-х годов XX века). Музыка такой задушевной интонации немислима в круге Булеза или Штокхаузена. Она — глубоко почвенное русское явление, имеющее национальную определенность и в наше время.

И, как это было свойственно русскому стилю еще со времен «Арагонской хоты» и «Ночи в Мадриде» Глинки, произведение тонко колорировано интонационными элементами. Правда, в «Ночи в Мемфисе», в связи с пониманием древнего как вечного и общечеловеческого, единственным намеком на «локальный колорит» было введение тремоло мандолины, которое, впрочем, неразделимо слилось со всей изысканной тембровой звучностью кантаты. Включение интонационного в русскую традицию, которой придерживается Губайдулина в своем творчестве, произошло без специальных намерений композитора. Хотя Губайдулина, уроженка Казани, не экспонирует татарской этнографии в своей музыке, не цитирует подлинных песен и т. д., во многих элементах ее творчества ощутимо проступает татарская характерность. В кантате она выражается в обращении к восточному Мемфису, причем не как к экзотике<sup>3</sup>, в характере ритмического темперамента (особенно в славильных танцах с мужским хором), возможно, и в той указанной раньше сдержанности в музыкальном выражении эмоций, которая сохраняла и сохраняет в татарской, как и во многих восточных культурах, господство пентатоники. В кантате Губайдулиной мы видим типичный для современной советской музыки синтез национального и многонационального, отпечатывающийся в индивидуальном стиле, индивидуальном произведении.

Один из важнейших секретов воздействия кантаты — полная органичность интонационного наполнения и композиционной структуры составляющих ее музыкальных форм.

<sup>3</sup> Следом за «Ночью в Мемфисе» написана кантата «Рубайят» на слова восточных поэтов Хакани, Хафиза, Хайяма (1969).

Автор пользуется здесь додекафонно-серийным методом. История сочинения музыки с применением этого метода показывает, что органичность именно в указанном плане была камнем преткновения начиная с первых шагов додекафонной музыки у Шенберга. В своей наиболее догматической додекафонии периода третьего квартета Шенберг так и не смог ликвидировать «ножницы» между новой атональной звуковысотностью и классическими типами форм. Для каждого последующего композитора, обращавшегося к додекафонии, проблема единства интонационности и формы вставала вновь и вновь, становясь всякий раз пробой профессионального таланта.

Полная органичность интонационности и формы, отнюдь не всюду достигнутая при использовании додекафонии в первой половине XX века (исключение — творчество Веберна), стала общим достоянием композиторов второй половины столетия, для которых додекафонная серийность служит гибким и послушным инструментом. Эта свобода главным своим условием имеет новые звуковысотные закономерности, обеспечивающие, в частности, действительное единство вертикали и горизонтали в музыкальной ткани. Определенные звуковысотные закономерности как общих для XX века, так и специфических для второй его половины, объясняет и интервальную структуру серий, и принципы их распорядка (диспозиции), и строение гармонических вертикалей, и логику новых додекафонно-серийных форм.

Укажем на две фундаментальные закономерности, которым подчинена вся звуковысотная система разбираемой кантаты Губайдулиной и музыка многих ее современников.

Первая — конструктивная роль полутона (или 11-полутонового интервала) и строение серии по принципу полутон плюс любой интервал. Эта полутоновая система в XX веке надежно выполняет роль ладовой, берется ли она в чистом своем виде (например, во всем творчестве Веберна) или в элементах, соединяющихся с другими звуковысотными системами: с мажорно-минорной тональностью (как у Прокофьева), с диатоникой, пентатоникой, трихордами (у Стравинского), с народными ладами (у Бартока, Хачатуряна), с ладами

ограниченной транспозиции (у Мессиана) и т. д.; полутоновая система оказывается общим гармоническим признаком в стилях всех ведущих композиторов XX века.

Вторая закономерность стала характерной для второй половины столетия — это нормативность 12-звучных комплексов, означающая достижение хроматической тотальности. Ее мы наблюдаем, из советских композиторов, у Пярта, Тищенко, Шнитке, Щедрина, Слонимского и многих других авторов их поколения.

В соотношении горизонтали — вертикали вторая закономерность поглощает первую, открывая путь всевариантности 12-тоновой хроматики — вертикали при хроматической тотальности не только предоставляет свободу фактурных решений, но и естественно подводит к качественно новому явлению в 12-тоновой серийности, неизвестному ни Шенбергу, ни всей первой половине XX века, — к 12-ступенным формам. Выведение попевок мелодии, гармонических вертикалей, оркестровой ткани, наконец, самой формы из одного и того же интонационно-структурного источника говорит об органичности музыкального языка, о новых потенциалах выразительности у композиторов 60-х годов.

Обратимся к серии «Ночи в Мемфисе», питающей и интонационность, и формы кантаты:



Прежде всего, мы констатируем, что она строго выдержана в полутоновой системе и может быть разделена на тройки звуков, сочетающие полутон с другим интервалом. 12-звучность серии указывает на возможность хроматической тотальности.

На основе серии Губайдулина строит интонационную драматургию, все стадии которой точно отвечают общему драматургическому профилю произведения, охарактеризованному раньше.

Неодинаковость интервалов серии композитор заостряет до контраста, до интонационного конфликта двух драматургических сфер: личное воплощают малые и

большие секунды (включая большую секунду между звуками 12—1), внеличное — кварта и тритон. Единственная терция примыкает к первой сфере. Автор то смешивает, то разделяет эти сферы, следуя в интонационной драматургии за quasi-сюжетом.

«Заставка» развертывает все интервалы серии, с повторением секунд вначале; фразы 1, 2, 4 основаны на «микрорадовых» ячейках — тройках звуков с полутоном:

2 Lento  $\text{♩} = 69$  I часть

О ночь да-руй мне мир - и я по-да-рю те-бе мир!

Здесь же отметим кольцевой принцип серии в «Ночи в Мемфисе»: серия рассматривается как замкнутый круг, по которому можно двигаться от любой точки. Вступление контральто в первой части начинается со второго звука серии R cis<sup>4</sup> (см. пример 2).

Экспозиция контраста приносит интонационное расщепление: цепи кварт с тритоном (соединенные полутоном и окаймленные большой септимой) — отчужденное, внеличное в славильном рефрене; преобладающие большие секунды (с добавлением терций) — субъективное, личное у солистки:

3 Con moto eguale  $\frac{9}{8} = 56$  II часть

3 Timbr. p

Не бо сме-ша-лось с зем-лей

4 Calmo  $\text{♩} = 60$  II часть

sub. f

Не бо сме-ша-лось с зем-лей

В добавлении к характеристическим квартам серии соседнего полутона сказывается действие полутоновой

<sup>4</sup> R cis — ракоход (retroversus) от cis.

системы (пример 3). Чистая диатоничность больших секунд и терций (пример 4) получает много полутоновых дополнений в оркестре и также не отключается от полутоновой системы.

Развитие контраста осуществляется в сопоставлении тех же неизменных кварт и тритонов (пример 3) с высобожаемыми секундами в четвертой части:

Penseroso  $\frac{3}{4} = \text{♩} = 84$  IV часть

p

Ко-му мне от-крыть-ся се-го-дня? Ко-му мне от-крыть-ся се-го-д-ня?

Кульминация — пение только на одной вычлененной большой секунде (см. пример 7).

К полутоновой системе вычлененный интервал подключается благодаря хроматической тотальности в оркестре.

Примирающий итог драматургии — плавный распев всех интервалов серии (см. пример 8).

Как видим, интонационный язык, которым непосредственное всего говорит музыкальное содержание, очень многообразен и точно направлен на раскрытие концепции произведения. В то же время, при сколь угодно свободном преобразовании интервального ряда единственной серии, он целен и един благодаря неизменному присутствию высотной системы с конструктивным полутоном.

Гибкие, выразительные формы семи частей «Ночи в Мемфисе» так же нацелены на выявление основной концепции кантаты, как и интонационная драматургия.

Прежде всего, драматургическому замыслу отвечает строение частей в самом крупном плане. Части, в которых экспонируется и развивается контраст, написаны как составные: вторая — АВА<sub>1</sub>, четвертая — АВ, пятая — АВ, шестая — АВ. Первая часть, «заставка», и седьмая часть — однородные сквозные формы, следующие за текстом.

Крупные разделы составных форм второй, четвертой, пятой и шестой частей, а также инструментальная

третья часть представляют собой самостоятельные, замкнутые формы, в контрасте между которыми развивается основная драматургическая идея произведения.

Главный контраст — внеличного и личного — выражен через сопоставление форм, определяемых ритмом (с неточной звуковысотностью), с кластерами, алеаторическим гиперноголосием, и форм, определяемых звуковысотностью (с точной ее фиксацией).

Формы, определяемые ритмом, — это внутренний рефрен кантаты, пляска со славильным мужским хором, в его появлениях во второй (A и A<sub>1</sub>), четвертой (B) и пятой (B) частях.

Среди форм, определяемых звуковысотностью, специальные и точные 12-ступенные формы, основанные на серии, — вся третья часть и первый раздел шестой части, более свободные 12-ступенные формы — второй раздел шестой части и в определенной мере седьмая часть.

Еще один конструктивный принцип форм вызван вокальным жанром, присутствием текста. Это строфичность, особенно четкая в основном разделе четвертой части (A).

Чтобы конкретно охарактеризовать драматургическую направленность форм кантаты, мы разберем только три самые показательные формы: ритмические вариации второй части (экспозиция внеличного), 12-ступенную форму шестой части (кульминация личного) и сквозную форму седьмой части с участием 12-ступенного принципа (итог концепции).

Вторая часть, первый раздел (A) — первое вступление внеличного, одного из полюсов контрастной драматургии; славильный текст «Мерные наши удары — для тебя» на фоне плясового ритма. Основной звуковой материал — «хор на звуках неопределенной высоты». (примечание в партитуре), упомянутые раньше квартотритоновые сцепления, а также удары по струнам рояля. Единственная «мелодическая» партия исполняется литаврами, в то время как у рояля высота приблизительноная<sup>5</sup>. Организующий стержень этого «шума» (таким кажется внешний мир погруженной в себя героине) — ритм; он складывается в систему ритмических вариаций, расположенных концентрически (тема и одиннадцать

<sup>5</sup> Обозначена стрелками.

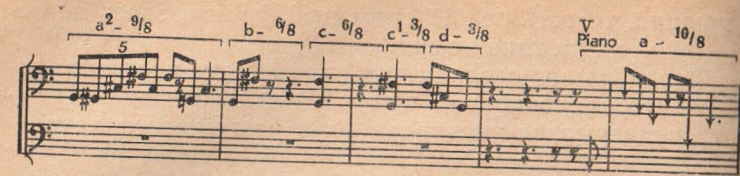
вариаций, то есть род 12-ступенной формы, здесь не описанной ни на какой серии).

Форму мы определяем как ритмические вариации потому, что ее движущей динамической основой выступает непрерывное варьирование протяженности начальной фразы, в остальном изменяющейся лишь по мере ритмического развития.

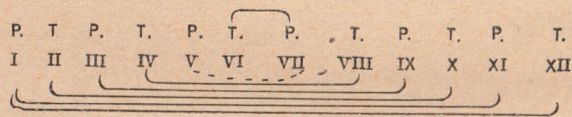
Начальная «тема» равноправна с последующими вариациями, это лишь исходная точка ритмического развития, первая из двенадцати ступеней ритмической формы. Развитие формы с варьированием протяженности фразы на каждой ступени (это достигается при помощи вставок мотивов-вариантов) можем видеть на следующем примере, охватывающем пять ступеней формы (выписаны только ведущие партии рояля и литавр, ступени обозначены цифрами I, II и т. д., ритмические мотивы — a, b, c, d, протяженность мотивов —  $10/8$ ,  $6/8$  и т. п.):

The musical score consists of three systems of piano and timpani parts. The tempo is marked 'Con moto eguale' with a quarter note equal to 58 (♩ = 58). The key signature has one sharp (F#).

- System I:** Labeled 'I Piano'. It shows four rhythmic motifs: 'a-10/8', 'b-6/8', 'c-6/8', and 'd-3/8'. The piano part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, while the timpani part has a simpler, more percussive pattern.
- System II:** Labeled 'II Timp.'. It shows a single motif 'a-10/8' for the timpani, which plays a series of rhythmic pulses.
- System III:** Labeled 'III Piano'. It shows four motifs: 'a<sup>1</sup>-9/8', 'b-6/8', 'c-6/8', and 'd-3/8'. The piano part continues with its complex rhythmic patterns.
- System IV:** Labeled 'IV Timp.'. It shows two motifs: 'a-10/8' and 'a<sup>1</sup>-9/8' for the timpani.



В варьировании протяженности фраз соблюдается определенный формообразующий принцип — crescendo — diminuendo: от наименьшей длины фразы (I) к наибольшей (VII) и снова к наименьшей (XI, XII). При этом ступень VIII=IV, IX=III, X=II, XI и XII=I. Таким образом, ритмические вариации складываются в концентрическую форму (не вполне точную, но со строгим чередованием рояля и литавр на четных и нечетных ступенях 12-ступенной формы (P. — рояль, T. — литавры):



Ритмически динамичная, темпераментная вторая часть использует минимум интонационности, и только из «внеличной» сферы — звуки серии 3—6 в основном виде и в инверсии, неизменно у литавр, без каких-либо транспозиций и октавных передвижений. Партия рояля (по струнам) не обладает фиксированной высотой. Нет никакого вокального распева, мужской хор декламирует текст ритмически точно, высотно-приблизительно, к тому же дан в записи на магнитной ленте. Таков один из крайних полюсов драматургии, воплощенный в 12-ступенной ритмической форме.

Шестая часть, основной раздел (A) — кульминация личного, входящая в область кульминации

главного драматургического контраста кантаты, текст у певицы — «Мне смерть представляется ныне исцелением больного». Вступление кульминации личного подготовлено сильнейшим в кантате динамическим нарастанием формы предыдущей пятой части. Первый, основной раздел пятой части (A) являет собой энергичную фугу (ремарка автора *conminando* — идя, шагая) с волевым тиратным взлетом заглавного мотива, многократно усиленного в заключительной 17-голосной стретте. Второй раздел (B) — кульминационное проведение славильного рефрена с канонем литавр и рояля, играющих ритмические вариации, и с наслоением восемнадцати алеаторических партий. На смену этой звукоритмической динамике приходит статика лирической кульминации, статичная 12-ступенная форма шестой части (основной раздел A). Материал этой формы — псалмодическое пение контральто, фиксированные 12-звучные вертикали струнных с аперiodичной инкрустацией звуко-точек изысканных тембров: флажолетов арфы, тремоло мандолины, *pianissimo* колоколов, *frullato* флейты, *frullato* трубы, флажолетов виолончели и контрабаса. Все параметры этой формы определены звуковысотной серией, ее 12-ступенностью. Форма представляет собой как бы квадрат-акростих, с одной и той же 12-звуковой серией по горизонтальной и вертикальной координате. Двенадцать ступеней формы — это последование 12-звучных аккордов-кластеров в равномерном ритме крупными длительностями, каждая из которых равна двенадцати четвертным. Как мы уже говорили об этой психологической кульминации, ее сущность не в разворачивании экспрессии, а в преодолении, возвышении над ней. Соответственно складываются все элементы и структура формы. 12-звучные вертикали — это предельно сжатые во времени 12-нотные мелодии, звучащие своими двенадцатью ступенями в застылых кластерах. Движение их ритмически нейтрально-равно; оно противостоит даже монотонности пения на двух нотах у солистки. И сама 12-ступенная форма шестой части — бесконтрастная, непротиворечивая, однородная; она исчерпывается после достижения в верхнем голосе струнных двенадцатого звука серии.

Примечательно соотношение авторского обозначения темпа и записанного ритма. Проставленный в партитуре

темп — Presto con spirito — самый быстрый в семи частях кантаты. Presto не является указанием на действительный темпо-ритм; оно свидетельствует о том же, о чем и 12-звучные аккорды: о преобразовании внутренней экспрессии во внешне сдержанные формы выражения.

Строение квадрата-акростиха на основе серии RI<sub>1</sub><sup>6</sup> в 12-ступенной форме шестой части следующее:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2
4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3
5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4
6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5
7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6
8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7
9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8
10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9
11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

Вот начало шестой части у контральто и струнных (см. пример 7).

Таков противоположный драматургический полюс. Седьмая часть, Tranquillo — финал концепции, ее разрешающий итог. В вокальной партии, следующей за текстом путем сквозного развития в одном настроении, примиряются интервалы двух контрастных интонационных сфер. Особую семантико-конструктивную роль играет pizzicato контрабаса, которое своим убаюкивающим движением пронизывает седьмую часть и выделяет ее как финал. Как уже говорилось, семантика этой череды мерных «шагов» — словно созерцание ровного пути, уходящего в бесконечность и примирение с вечностью, поглощающей брэнность земного бытия. Pizzicato контрабаса по ритму — неуклонно мерное, по высоте — как бы из неповторяющихся звуков. Это ни в коем случае не basso ostinato с его постоянным возвращением к началу. Идея неповторяемости звуков, заложенная в самой конституции серий, возведена в ранг всей формы, для чего автор нашел определенную систему диспозиции серийных вариантов.

Во-первых, Губайдулина здесь также применила принцип 12-ступенности формы. В партии контрабаса

7 Presto con spirito  $\text{♩} = 144$  VI часть *pp*

Canto

Мне

con sord.<sub>1</sub> *pp*

con sord.<sub>2</sub> *pp*

con sord.<sub>3</sub> *pp*

con sord.<sub>4</sub> *pp*

con sord.<sub>5</sub> *pp*

con sord.<sub>6</sub> *pp*

con sord.<sub>7</sub> *pp*

con sord.<sub>8</sub> *pp*

con sord.<sub>9</sub> *pp*

con sord.<sub>10</sub> *pp*

con sord.<sub>11</sub> *pp*

con sord.<sub>12</sub> *pp*

Arch

<sup>6</sup> RI<sub>1</sub> — ракоходная инверсия (retraversus — inversus) от *f*.



смерть предст\_ля\_ет\_ся ны\_не ис\_це\_лень\_ем боль\_но\_го

от каждого звука серии в ее основном варианте (O dis) — *dis, e, h, b, f, c, fis, d, g, a, gis, cis* — даны также 12-звучные проведения серии в соответствующей высотной позиции. Причем эти проведения даны двукратно, то есть 24 раза; в финале сложилась двойная 12-ступенная форма.

Во-вторых, для избежания даже транспонируемого basso ostinato 12-звучной серии Губайдулина использовала богатейшие вариантные возможности кольцевого принципа серии: каждое из двадцати четырехведений начинается с иного номера звука, чем соседние, а при вторичном следовании двенадцати ступеней формы на каждой дублирующей ступени серия вступает непременно с нового номера звука.

Схема двадцати четырех начал серий такова (все варианты — от основного вида серии O, обозначение *dis* — 5 — начало серии от *dis* с пятого звука, *e* — 9 — начало серии от *e* с девятого звука и т. д., I, II... — ступени формы):

I	II	III	IV	V	VI
dis—5,	e—9,	h—12,	ais—3,	f—9,	c—5,
VII	VIII	IX	X	XI	XII
fis—10,	d—9,	g—1,	a—4,	gis—9,	cis—8,
I	II	III	IV	V	VI
dis—3,	e—12,	h—5,	ais—5,	f—8,	c—12,
VII	VIII	IX	X	XI	XII
fis—11,	d—1,	g—3,	a—9,	gis—2,	cis—12

Результатом этих двух приемов является такая тщательная перетасовка звуков в каждом новом варианте серии, что на соседних ступенях формы с трудом отыскивается хотя бы пара нот, сохраняющих прежнюю очередность, и, конечно, тонуших в потоке обновления. В то же время непрерывное присутствие единственной серии удерживает обновляемый поток в одном интонационном русле и в одной высотной системе — полутоновой. Выстроенные по принципу неповторяемости (или наименьшей повторяемости), 288 четвертных длитель-

ностей и создают ощущение прямой, уходящей в бесконечность.

По тому же принципу обновляемых вариантов построена и вокальная партия. Но благодаря распевам отдельных фрагментов серии и речитирующим повторам звуков она заключает только шесть проведений серии R1: fis—8, h—5, b—8, c—1, f—1, cis—12.

Приводим начало финала, только партии контральта и солирующего контрабаса, с указанием вариантов серии и номеров звуков:

Tranquillo  $\text{♩} = 56$  VII часть

8 Canto R1fis  $p$  8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 1

У - тешь сво - е серд -

C-b. pizz.  $p$  5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 1

O dis

R1h 5 6 7

- це. Пусть о - но за -

8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 1 12

O h

8 9 10

- бу дет о при - го - тов - ле - ны

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 4 5

O ais

Двойная 12-ступенность в партии контрабаса и 6-ступенность в вокальной партии с точки зрения композиции чрезвычайно значительны: они точно отмеряют пределы формы и создают ее внутреннюю логику. Но форма финала отличается от чистой 12-ступенности разде-

лов в других частях: ритмических вариаций второй части, не разбиравшейся фуги с двенадцатью вступлениями в инструментальной третьей части, квадрата-акростики шестой части. В этих частях есть та или иная 12-моментная оstinатность — повторение ритмической фразы, полифонической темы или созвучия, — которая расчерчивает форму на двенадцать слышимых ступеней. В седьмой же части эта ступенчатость формы намеренно преодолена, и на первый план выступила ровность бесконечности. Главенствующая вокальная партия, как мы говорили, следует за текстом без повторов и реприз. Поэтому это сквозная вокальная форма с участием 12-ступенного принципа<sup>7</sup>.

В форме седьмой части есть еще одна особенность, также отвечающая ее значению примиряющего итога. Согласно классической традиции замкнутых форм, в финале получает отражение тематизм предыдущих частей. Губайдулина возвращает здесь вступительный мотив первой части, обрамляя кантату и, кроме того, напоминает то, что составляло кульминацию контраста в кантате, — энергичную фугу пятой части и статичные созвучия шестой части. Но каков их облик? Теперь контраст между ними полностью сглажен и примирен. Волевой тиратный взлет главного мотива фуги превращен в задумчивый флейтовый наигрыш, а сжатые в вертикалях 12-звучия приобрели воздушную легкость. И то, и другое включается в спокойную череду тематических смен на фоне мерного pizzicato. Таков драматургический итог.

<sup>7</sup> Бесконечная вариантность звуков в партии контрабаса избавляет музыку не только от ассоциаций с повторностью basso ostinato, которая дала бы несколько иной поворот концепционному решению финала, но и от совершенно чуждой смыслу кантаты ассоциации, способной перечеркнуть все драматургические усилия автора. При всяком равномерном pizzicato солирующего контрабаса у исполнителя и слушателя XX века неизбежно возникает мысль о джазовом музицировании, перешедшем в эстраду и ставшем дешевой разменной монетой. В финале кантаты отсутствие мелодико-тематического ostinato (благодаря звуковой вариантности в течение всей формы) и пребывание в замкнутой внетональной и внедиатонической полутоновой системе отстраняет явную ассоциативность с «легкой музыкой» и не позволяет философскому финалу стать обыкновенным танцевально-бытовым (хотя, заметим, тембро-ритмический облик pizzicato контрабаса все же способен отбросить тень неприятельного бытовизма).

Краткий анализ даже трех форм семичастной кантаты показывает, насколько выразительны, семантически определены эти новые формы, каким гибким инструментом воплощения авторского замысла они являются. Основная драматургическая идея столь же непосредственно воплощается в формах кантаты, как и в интонационном процессе. Формы так же «интонируют» музыкальный смысл произведения, как мелос.

Эта общность интонирования, органически связывающая мелос и формы, имеет единую структурную основу в виде 12-звучной серии, от которой производится то и другое. И поскольку полутоновая система, организующая серии, подобные серии «Ночи в Мемфисе» Губайдулиной, функционирует как ладовая, органически вырастающие из серии формы имеют под собой закономерный и прочный звуковысотный фундамент.

Свободно владея средствами интонации, формы, тембра, фактуры (на последних мы не имели возможности остановиться в рамках данной статьи), направленных к одной содержательной цели в условиях структурно точной композиции, Губайдулина в своей концепционной кантате, совместила, казалось бы, две крайности: задушевный песенный женский лиризм и крайнюю хроматическую тотальность. Второе она подчинила первому. Достигнутый художественный результат свидетельствует о новых стилистических находках советских композиторов, сохраняющих глубокие национальные традиции на современном пути развития.

А. ХАНБЕКЯН

## НАРОДНАЯ ДИАТОНИКА И ЕЕ РОЛЬ В ПОЛИТОНАЛЬНОСТИ А. ХАЧАТУРЯНА

Проблема политональности давно уже волнует исследователей. В чем существо политональности как системы? Какова внутренняя архитектоника этого нового явления гармонии? Каковы выразительные возможности политональности как художественного приема? Эти и многие другие вопросы требуют своего разрешения.

В настоящей статье делается попытка анализа диатонической политональности у Арама Хачатуряна — композитора ярко национального и, вместе с тем, интернационального облика, чей богатейший творческий опыт со всей убедительностью неспровергает в наши дни буржуазные теории наций-гегемонов, теории плюрализма и консервации музыкальных культур малых народов.

Сила его творческой индивидуальности, подобно большинству выдающихся мастеров современности, — в крепких связях с национальным мелосом, с народной песней, в данном случае — с армянской, ладовая специфика которой, будучи преломленной на основе европейского функционального мажоро-минора, ведет к интернациональным и в то же время совершенно оригинальным, новаторским формам гармонической логики. Подобная логика взаимодействия элементов лада выдвинула в число средств музыкальной речи XX века прием политональной гармонизации.

Статья ставит целью не только осветить характерные для Хачатуряна приемы политональной гармонии, ее драматургическое назначение, но и вскрыть — это прежде всего — существо политональности как системы нового типа организации функциональных связей в данной ладовой системе. Каковы корни этого нового явления гармонии XX века, и почему именно «фольклорные» ком-

позиторы столь обильно и многосторонне пользуются политональностью, достигая высоких художественных результатов? Что это — взаимозаимствование, дань новому или же закономерность, истоки которой предстоит еще изучать? Возможно ли теоретическое обоснование генезиса этого явления, самой его природы, и где нужно искать отправную точку для объяснения подобной «организованной» политональности? <sup>1</sup>

Опираясь на концепцию Ю. Тюлина о переменной тоникальности ладовых полуустоев, развиваемую его последователями <sup>2</sup>, мы истолковываем политональность как сочетание в одновременности разных тональностей, выполняющих роль составных частей единой ладовой системы. Иначе говоря, политональность как ладовая система есть система расширенной тональности на основе рассредоточенных побочных тональных центров, выполняющих роль временной тоники и подчиненных единому, основному тональному центру. Способность тоникальности любой ступени и созвучия лада дает ключ к объяснению явления политональности на ладовой основе. И если «классические» отклонения и модуляции это движение к временному тональному центру по горизонтали, то политональность есть та же модуляция и отклонение, но по вертикали.

С этих позиций мы будем рассматривать диатоническую политональность Хачатуряна, ее генетические ладовые истоки.

Основа музыкального мышления Хачатуряна прежде всего — народная диатоника <sup>3</sup>. Именно это определяет яркий национальный облик композитора.

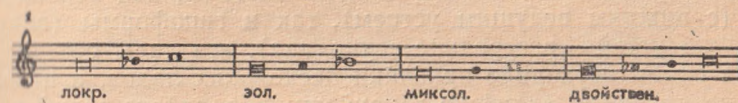
<sup>1</sup> Здесь будет рассматриваться политональность, «организованная» народной диатоникой. См. дискуссию о политональности на страницах журнала «Советская музыка» за 1957—1958 годы.

<sup>2</sup> Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. М., 1966, гл. VII; Адам Л. О некоторых ладообразованиях в современной музыке. — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века. М., 1967; Паисов Ю. Еще раз о политональности. — «Советская музыка», 1971, № 4.

<sup>3</sup> Имеются в виду диатонические лады (точнее, полилады или полидиатоника) армянского мелоса. Вместе с тем гармоническое мышление Хачатуряна широко использует однотерцовую и тональную хроматическую системы. См.: Мазель Л. А. О расширении понятия одноименной тональности. — «Советская музыка», 1957, № 2; Тифтикиди Н. Ф. Теория однотерцовой и тональной хроматической систем. — В кн.: Вопросы теории музыки, вып. 2. М., 1970.

Фундаментальный труд Х. Кушнарера <sup>4</sup> дает не только классификацию, но и теорию ладов армянской народной песни. Отталкиваясь от таких явлений кантилены, как многосоставность (полиладовость или полидиатоника) звукорядов ладов и переменность побочных ладовых опор, то есть переменная тоникальность полуустоев, развивая положения Х. Кушнарера, можно подвести теоретический фундамент под явление организованной политональности, наблюдаемое в армянской профессиональной музыке.

Как известно, основой ладов армянской народной песни являются локрийский, эолийский, миксолидийский трихорды и так называемый двойственный тетрахорд <sup>5</sup>:



Объединение этих первичных ладовых структур образует более сложные лады, централизованные единым (ведущим) тоническим устоем:



<sup>4</sup> Кушнарер Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958.

<sup>5</sup> Термин Х. Кушнарера характеризует типичный для армянской городской и, реже, крестьянской народной музыки тетрахорд с увеличенной секундой. Двойственность, то есть мажорность или минорность тетрахорда, обусловлена наличием двух равнозначных тоник соль и до. То или иное ладовое наклонение выявляется в ходе развития ладо-интонаций кантилены. Так, если ведущим устоем становится нижний устой тетрахорда (тон соль), образуется мажорный вариант двойственного лада, если же ведущим становится верхний устой (тон до), образуется минорный вариант того же лада. См. пример 1.

лады с миксолидийским трихордом (гипо) основой формы микс

Эол.

двойствен. мажорный (гипо) двойствен. минорный (гипо) Фриг с IV<sup>b</sup>

дор. V<sup>b</sup> ионийск с VI<sup>b</sup> лад с двумя двойствен. тетрах.

Представляя собой развитые системы, как основные (с нижним ведущим устоем), так и гипоформы (ведущий устой — в середине звукоряда), эти лады сочетают в одном звукоряде признаки нескольких ладов, а именно являются эолийско-локрийскими, эолийско-дорийскими, миксолидийско-ионийскими, двойственно-мажорными и двойственно-минорными. Кроме того, будучи полиладовыми (или полидиатоничными) системами, они несут в себе еще и такие специфические признаки, как переменная тоникальность полуустоев<sup>6</sup>.

Внешнее, наиболее легко раскрываемое проявление переменной тоникальности — соотношение кадансов внутри песни. Наличие побочного тона, то есть ладовой антитезы, способствует перекоординации звуков и образованию внутри главного лада побочных ладовых сфер или сфер ладов-компонентов и, следовательно, ладо-эмоциональной разнохарактерности<sup>7</sup>. Более сложное, в сравнении с крестьянскими песнями, содержание ашугских песен, тагов, мугамов опирается на развитые ладовые системы, на системы не с одним, а с целым ря-

<sup>6</sup> Данное явление коренится в переменности функций, в способности каждого нетонического звука (в гармонии — мажорного или минорного трезвучия) принимать на себя функции тоники при определенном интонационном движении к нему и метрических условиях. См.: Адам Л. О некоторых ладообразованиях в современной музыке. — Указ. изд., с. 69.

<sup>7</sup> Такие выражения, как побочный лад, лад-компонент, побочная сфера будут применяться как понятия-синонимы, введенные Х. Кушнаревым. См.: Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, с. 412—414.

дом побочных устоев — ладовых сфер. Не являясь модуляцией в обычном смысле этого слова, такое объединение ладо-интонаций вокруг полуустоя играет роль, аналогичную модуляции в гармонической музыке. Данное явление можно рассматривать как явление временной тоникальности в развитых ладах армянской народной песни, а именно в эолийских, локрийских, миксолидийских и ладах с двойственным тетрахордом.

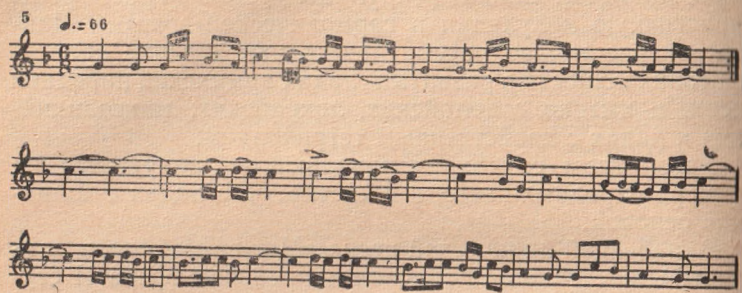
Рассмотрим случаи тоникальности полуустоев на примере народных песен, и в частности в ладах с эолийской основой.

В любовной лирической песне «Может ли тополь дать плоды?» вычленяется побочная локрийская сфера II ступени, «снимаемая» ведущей эолийской тоникой лада только в заключении песни:

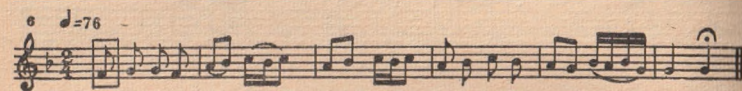
Возможен побочный пласт и на малотерцовом, верхнемедиантовом тоне. Так, в песне «Полюбил, так не забудь» III ступень бифункциональна. Она организует побочный миксолидийский лад с тоникой *си-бемоль* и параллельно с этим выполняет роль минорной медианты основного, эолийского лада. Тонкие переливы мажорного и минорного начал в движении ладо-интонаций чрезвычайно обогащают музыкальный образ. Налицо побочный лад *B-dur* и основной — эолийский *g-moll*:

В ширакском «Гёнде» на четком квартовом остове лада наряду с основной тонической опорой выступает и побочная, субдоминантовая. Она образует побочную то-

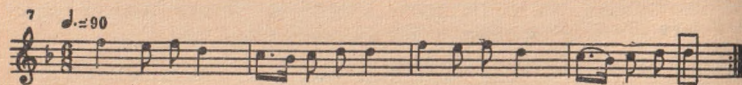
нальность IV ступени, то есть тональность мажорной субдоминанты:



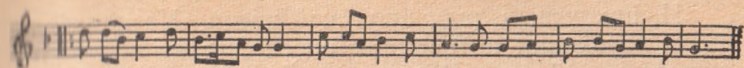
В крестьянской песне «Я, Сато» ведущая эолийская тоника также вступает в свои права лишь в заключительном кадансе. В ходе же развития музыкальной мысли выявляется побочный мажорный лад с тоникой *фа*. VII ступень лада определяет мажорный лад-компонент:



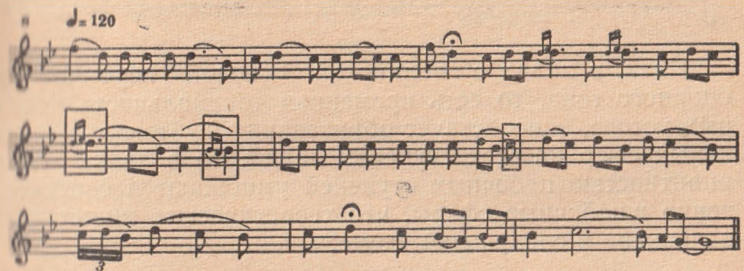
Особенно же часты случаи вычленения побочной сферы на V ступени лада, где квинтовый тон в эолийском ладу может возглавить эолийское, локрийское, дорийское звено, как в песнях «Пусть будет прохладно», «Ой, жеманная», «Вышел я из крепости», «Прочтите письма судьбы моей». В песне «Ой, жеманная» V ступень — тон *ре* образует эолийскую побочную сферу, которая вносит в общий план песни дорийское начало<sup>8</sup>:



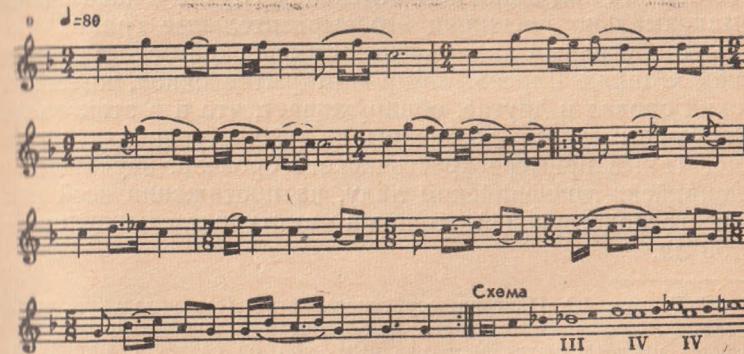
<sup>8</sup> Подобный тип побочного лада на доминанте под названием «доминантовый лад» описан Л. Адамом (см. указанную статью). Исследуемые здесь побочные лады-компоненты, возникающие на IV, III, II, VII, VI ступенях армянской народной песни по аналогии с доминантовым соответственно могут быть названы субдоминантовым, верхнемедиантовым, верхневводноновым, нижневводноновым, нижнемедиантовым ладами.



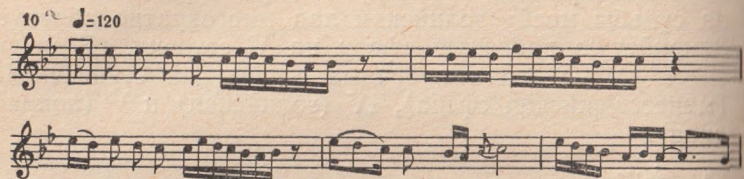
В примере же песни ашуга Захри «Прочтите письма судьбы моей» эолийский лад многократно образует локрийскую побочную сферу на V ступени. В целом здесь наблюдаются побочные сферы на ступенях III (миксолидийская сфера), IV (эолийская) и V (локрийская).



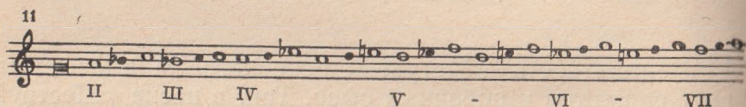
Вариантность VI ступени основного лада обеспечивает варианты и побочных сфер. Так, в песне «Шествуй, шествуй» — эолийский основной лад квартового остова. Субдоминанта его — тон *до* — образует два побочных лада — эолийский и миксолидийский. Ладовая же схема наглядно показывает побочные лады: миксолидийский на III ступени, эолийский и миксолидийский на IV ступени:



И, наконец, в ладу ашугской песни «Не плачь, нежная» начальная интонация обосновывает побочную то-ническую сферу VI ступени (*ми-бемоль*), связанную здесь с верхнесубдоминантовым тоном *до*:



Итак, в ладах с эолийской основой переменность опорного тона, то есть временная тоникальность побочных устоев, способствует образованию субтональных ладовых сфер на всех ступенях лада<sup>9</sup>. Но в ладах с вариантностью побочных ступеней умножаются соответственно и побочные сферы, что теоретически может быть выражено в следующей схеме:

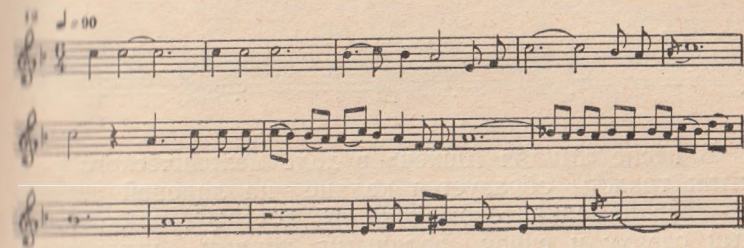


Субтональные «вкрапления» в процессе развития живой интонации таких сфер, как локрийская (II), миксолидийская (III), эолийская либо миксолидийская (IV), локрийская либо эолийская (V), миксолидийская и локрийская (VI), миксолидийская (VII), окрашивают эолийский лад в каждом отдельном случае в новые тона, максимально расширяя его выразительные грани.

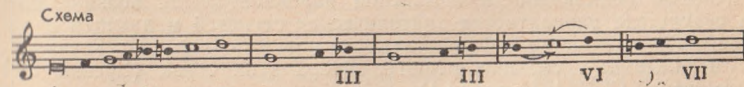
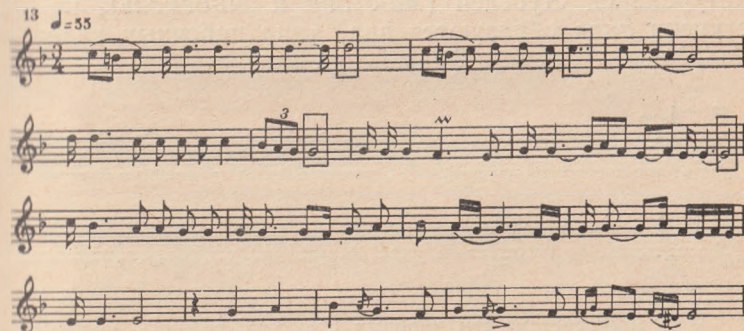
Аналогичный анализ песен локрийской основы, таких, как «Милая Варсо», «Мир — открытое окно», крестьянский оровел и другие, обнаруживает, что и в этих ладах лады-компоненты возможны на всех ступенях звукоряда. Так, в примере крестьянского оровела, звучащего в локрийско-гипофрийском ладу, на протяжении всей песни господствующей тоникой выступает основная — тон *ля*.

<sup>9</sup> Термин Ю. Паисова «субтональность» (см. указанную выше статью), означая тональность, подчиненную главной ладотональной сфере, представляется нам удачным, ибо он связан с принципом функциональности.

Полукадансы же обосновывают временные побочные лады: сначала это сфера VI ступени, то есть нижне-ми-бемоль, миксолидийская — с тоном *фа*, затем сфера V ступени, с тоном *ми*, сменяющаяся в заключительном такте ведущей тоникой:



Показательна песня «Мир — открытое окно» ашуга Свят-Новы, где имеет место гипофрийско-локрийский лад с полукадансами на V, VI и VII ступенях. Побочной тоникой в песне сначала является тон *ре* — VII ступень лада; активно интонируемая, она выступает четкой мажорной антитезой к ведущей тонике. По мере развития и дальнейшего спада мелодии определяются полуустои на звуках *до* и *соль*. Таким образом, лад данной песни объединил такие побочные лады, как *ре* миксолидийский (VII ступень), *до* миксолидийский (VI) и *соль* эолийский (III), возможные в данной диатонике с вариантно-изменяемой V ступенью:

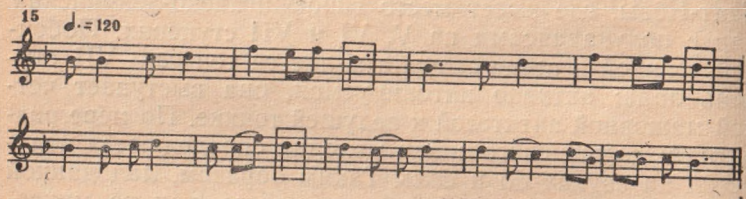


Столь же многочисленны варианты переменной то-  
никальности в ладах с миксолидийской основой.

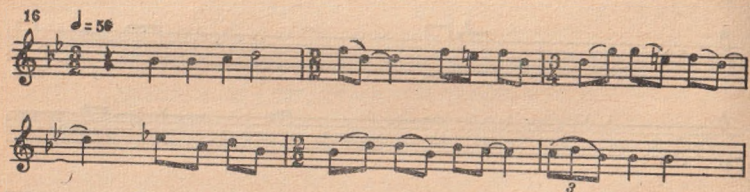
В шуточно-повествовательной песне «Пошла лиса»  
первое предложение кадансирует на II ступени лада,  
выделяя миксолидийский полуустой — тон *до*:



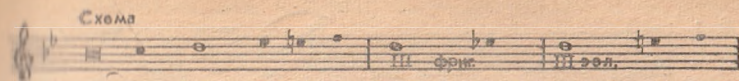
В песне «Милая Ашхен» в ходе мелодического раз-  
вития трижды образуется каданс на ладовой антите-  
зе — верхнемедиантовом тоне *ре*, который, подкрепляе-  
мый сверху и снизу вводными тонами, утверждает  
эолийскую сферу:



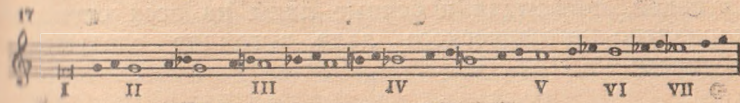
В случаях же, где лад имеет варианты побочных  
ступеней<sup>10</sup>, как, например, в любовно-лирической песне  
«Сладостна луна» с ее вариантами IV лидийской и IV  
натуральной ступеней (*ми-бикар* и *ми-бемоль*), на III  
ступени лада образуются два типа побочных ладов —  
эолийский трихорд и фригийский дихорд:



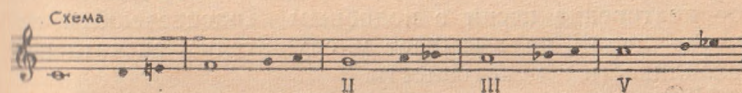
<sup>10</sup> О многосоставности ладовых структур, то есть полидиато-  
ничности, полиладовости армянской народной песни, возникающей  
в результате вариантности диатонических ступеней и дающей в ор-  
ганическом единстве с функциональным мажоро-минором 12-ступен-  
ную диатонику, см. диссертацию автора этих строк (Ереван, АН  
Армянской ССР, 1971, глава 1).



Кроме того, на основе вариантности IV ступени воз-  
можны такие побочные лады, как эолийский и миксо-  
лидийский на II ступени, локрийский и эолийский на  
III, миксолидийский и локрийский на VI, эолийский на  
V, локрийский на VI, миксолидийский на VII:



И здесь вариантность побочных ступеней умножает  
возможности побочных ладовых сфер в пределах данной  
диатоники. В ладах же интонационно более развитых  
естественно кадансирует ряд побочных устоев. Так, в  
мелодии типа «Стеги» кадансы возникают на II (эолий-  
ской) ступени, на III локрийской и на V ступени. Ва-  
риантность VII ступени лада (*ми-бемоль* и *ми-бикар*)  
образует две побочные доминантовые сферы: эолийскую  
и миксолидийскую:



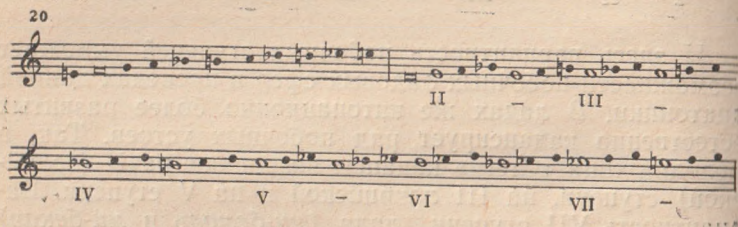
В примере из шараканной мелодии кадансы намече-  
ны на ступенях IV (*си-бемоль*), VI (*ре*), V (*до*), соот-  
ветственно выявляющих миксолидийскую, эолийскую,  
локрийскую сферы. Сама основная тоника образует два  
варианта — минорный и мажорный (в заключении  
песни):







В итоге схема побочных сфер на основе многоступенного мажорного лада с вариантами его IV, VI, VII ступеней, показывая побочные лады на всех ступенях вариантно-диатонического лада, выглядит следующим образом:



Итак, лады армянской народной песни чрезвычайно «подвижны» и «многолики», что обусловлено как вариантностью ступеней, так и переменностью, перекоординацией интонаций на основе обособления временных устоев. Даже при ограниченном звукоряде это сообщает таким ладам широкие возможности эмоционального раскрытия. Устоявшееся в народном быту многократное повторение песни с подобным «расцвеченным изнутри» ладом не вызывает у слушателя впечатления назойливости и монотонности.

Интонационное движение, как отмечалось, может обосновать побочную сферу или лад-компонент на любой ступени звукоряда народно-национальных ладов; в случаях же их многосоставности, основанной на вариантности диатоники, соответственно расширяется область побочных ладовых опор. Все это содержит в себе потенциальные возможности новых форм гармонизации, в частности гармонизации политональной, для профессионала, работающего в жанре многоголосной музыки.

Показательна реализация такой политональной гармонизации у Комитаса, выступившего крупнейшим новатором гармонии на самой заре XX века.

Народный лад у Комитаса — не краска и не эпизод, «искрапливающийся» в традиционный европейский мажоро-минор. Это сама основа, базис, определяющий структуру всей музыкальной ткани, источник новой организации гармонии. Весьма показательно, что именно опираясь на народно-ладовые закономерности Комитас приходит к новым формам функциональных связей — к связям политональным. Если побочный лад есть часть общего звукоряда, а тоника его — функция II, III, IV, V, VI, VII ступеней, то возникающая на этой основе политональность — не что иное, как явление, организованное единым звукорядом, единой центральной тоникой, где побочный пласт и его тоника — функции единой ладовой системы. Данное положение и реализуется в гармонизациях народных песен Комитасом.

В любовно-лирической песне «Ах, марал джан» нагладен момент обособления функции во временный, но самостоятельный горизонтальный пласт. A-dur миксолидийский высвобождает переменную функцию V ступени, которая предстает в партии первых басов как самостоятельный трихорд e-moll, то есть доминантовый лад:



Воинственная пляска «Зар, зынг» демонстрирует пример полифонической политональности:

22 *Erico*  $\text{♩} = 66$   
*mf cantabile* *mp come prima tutti*

Sopr. II  
 Alt. II  
 Ten. I  
 Ten. II  
 Bassi

The first system of the musical score for 'Erico' (Op. 66) is shown. It features five vocal parts: Soprano II, Alto II, Tenor I, Tenor II, and Basses. The tempo is marked 'cantabile' and the dynamics range from 'mf' to 'mp' and 'tutti'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

The second system of the musical score continues the vocal parts from the first system. It includes the same five vocal parts and maintains the 'tutti' dynamic marking.

Схема

A schematic diagram showing a sequence of notes on a staff: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. This represents the D major scale, which is the dominant mode of the piece.

Данный фрагмент (первая часть пляски) гармонизован в тональности D-dur; сопрановый голос четко обрисовывает на всем протяжении доминантовый лад A-dur двойственный. Во втором разделе песни партия вторых альтов обозначает тональность fis-moll как функцию III ступени D-dur, то есть верхнемедиантовый лад. Басовый же аккомпанемент показывает переменность устоев ля

и ре. Основной лад вычленил два побочных плана: A-dur и fis-moll.

Анализы песен в многоголосной обработке Комитаса, таких, как свадебная «Восхваление жениха», аробная «Я, ел» и многих других, обнаруживают политональность как в форме частичного включения субтональности, так и в форме самостоятельного субтонального пласта.

Так еще в период 1900—1914 годов Комитас — выдающийся композитор и прозорливый теоретик, первый постигший законы ладообразования народного армянского мелоса, — приходит на основе модальной (ладовой) гармонии к политональности, используя ее как нечто органически свойственное народному ладу, естественно вытекающее из самой его природы.

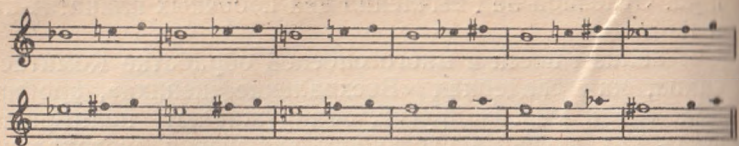
Каковы же выводы и теоретические положения в результате анализа некоторых свойств армянских ладовых систем и гармонизаций Комитаса?

Политональность возможна в диатонических ладах (эолийских, локрийских, миксолидийских), в альтерационно-диатонических (двойственных) и в многосоставно-вариантных ладах, то есть в системах типа эолийско-дорийских, эолийско-локрийских, двойственно-эолийских, миксолидийско-ионийских. В последнем случае (многосоставные лады), дающем в вертикально-гармоническом плане полиладовость, возможности политональных сопоставлений шире, ибо варианты II, III, IV, V, VI, VII ступеней образуют более широкую сеть побочных устоев и их сфер. И, наконец, теоретический вывод, вытекающий из всего предшествующего: 12-ступенная диатоническая ладовая система, возникающая на основе многоступенности народных ладов, может на каждой ступени лада образовать субтональный пласт, подчиненный единому центру.

Так в недрах 12-ступенного диатонического лада, вместившего признаки всех народных армянских ладов, теоретически возможны следующие 24 субтональных пласта:

23

The diagram shows two staves of music. The top staff contains 24 notes, each with a different accidentals, representing the 24 sub-tonal planes. The bottom staff shows a sequence of chords or intervals corresponding to these notes.



Они соответственно образованы на II локрийской, II эолийской, III эолийской, III миксолидийской, IV эолийской, IV миксолидийской, V локрийской, V эолийской, V миксолидийской, VI эолийской, VI дорийской, VII миксолидийской, VII эолийской, VII ионийской ступенях. Полученные сублады по своим три- и тетрахордальным структурам относятся к локрийским, эолийским, миксолидийским, двойственным ладам.

Итак, армянская народная песня закладывает основы 12-ступенной диатонической ладовой системы, ресурсы которой неисчислимы, ибо каждый из 24 субладов, будучи наложенным на главную тональность, способствует богатейшим колористическим и драматургическим возможностям музыкального развития.

Нет необходимости скрупулезно выискивать полное соответствие ладообразований Хачатуряна народно-ладовым системам. Они для композитора — только опорное и исходное начало, в соответствии с которым в недрах традиционного функционально-гармонического мажоро-минора с квинтовым остовом он создает свою 12-ступенную диатоническую систему как синтез модального и функционально-гармонического начал.

Каково же отличие многоступенной диатоники Хачатуряна от системы Комитаса? Как и у Комитаса, основа ладообразования у Хачатуряна — народные лады с их свойствами (вариантность, переменность), но вместе с тем такое глубоко своеобразное явление народных ладов, как тетрахордальность остова, у него снимается и заменяется пентахордальным, квинтовым, столь типичным для европейского мажоро-минора. Это новый лад с традиционной квинтовой тонико-доминантовой функциональностью, но на основе армянских ладов-систем с их полидиатоничностью, переменной тоникальностью ступеней. Вобравший в себя все признаки народного ладообразования, лад Хачатуряна живет полной жизнью, проявляя свои богатейшие возможности, и в частности возможность политональности.

Аналогично народному ладу с его побочными сферами, лад Хачатуряна вычленяет новые побочные тональности, образующие с основным ладом политональные наложения. Главная партия первой части виолончельного концерта включает тему широкого лирического дыхания в e-moll. С самого начала она обнаруживает свою ладовую многоликость. Если в четвертом такте происходит модуляция в F-dur, то в первом и пятом тактах многоступенный с чертами локрийского e-moll образует политональные пласты, в которых g-moll обоснован тонической и субдоминантной гармонией:

24 Allegro moderato

Cello solo

Orch.

В разработке темы неистового пляса (g-moll), своеобразного Danse macabre из «Скерцо» Второй симфонии на устойчивый тонический оstinатный бас эпизоди-

чески накладываются тональности VII ступени (f-moll) затем IV ступени (C-dur-moll с чертами локрийского), g-moll, таким образом, раскрывает свои новые колористические возможности:

25 Allegro

Схема

Политональность, возникающую не в процессе развития, а определившуюся сразу, в форме двух горизонтальных тонально самостоятельных пластов, обнаруживаем в побочной партии первой части фортепианного концерта. Первое же оркестровое проведение темы дается битонально в наложении f/es:

20 Allegro ma non troppo

Разложенный тонический нонаккорд f-moll фригийского настойчиво выявляет тональность, второй же пласт звучит в тональности VII ступени, определяя es-moll дорийский. Сложный диатонический 10-ступенный лад со смешанными признаками фригийско-дорийской диатоники с самого начала изложения музыкальной мысли обосновывает переменную функцию VII ступени — тона es, возглавляющего дорийскую гамму. Единство звукоряда, «стыки» общих тонов (1, 3, 4, 5, 6, 7, 8), входящих в гармонию f-moll, интонационная сопряженность двух пластов способствуют при условии диссонантного соотношения их тоник (малая септима) тому, что называют мерой и художественной законченностью целого.

Показательна битональность в «Танце с саблями» из балета «Гаяне». Основной лад, 9-ступенный G-dur обособил в самостоятельную ладотональность функцию V ступени — доминантовый D-dur-moll, который «игрой» терцового тона (фа и фа-диез) и самостоятельностью октавно удвоенного тона фа-диез весьма разнообразит колорит. Терпкий и жесткий, многократно повторяемый диссонанс тонов соль (бас) и фа-диез (сопрано), образующих большую септиму, разрешается «сползанием»

интонации к устью сублада — тону *ре*. Органирование баса на тонах *соль* и *ре* (*до-диез* — внедренный вводный тон к *ре*) определяет здесь квинтовый остов этого сложного лада. Политональное наслоение G/D-d внесло своеобразие и свежесть в эту сверкающую красками, полнозвучную музыку:

Presto

Схема

В политональных вариациях из *Andante* (третьей части) «Симфонии с колоколом» основная тональность *As-dur* образует тональные пласты в виде *F-dur-moll* — тональности VI ступени — и *d-moll* — тональности V локрийской ступени. Драматическое звучание этого трехтонального пласта обусловлено функциональной самостоятельностью «темы скорби», проходящей в тональности V локрийской ступени (*d=eses*), то есть в соотношении

тритаона с главной тоникой. Консонирующее соотношение сняло бы эффект политонального напряжения<sup>11</sup>:

Andante

28 V-ni I, II V-la

Таким образом, формы политональных сочетаний у Хачатуряна различны: в одних случаях это временное эпизодическое наложение побочной тональности на основную, в других же композитор применяет целостное политональное изложение. Во всех случаях основа этого современного приема гармонии национальная и заключается во временной самостоятельности побочного устоя и соответствующего ему лада-компонента.

Если взять за основу классификации политональности в музыке Хачатуряна фактурный принцип, то обнаруживаются следующие ее типы:

1) Политональность на основе совмещения тональностей органного пункта и мелодии, также без явного

<sup>11</sup> Тональность верхнего пласта — «темы возмездия» можно истолковать с позиций однотерцовой минорной системы *f-moll/Fes-dur*.

противопоставления их — политональность гомофонно-гармонической фактуры.

2) Политональность на основе совмещения тоналностей двух или более гармонических пластов — политональная полигармония.

3) Политональность на основе совмещения тоналностей двух или более мелодических линий — полифоническая политональность.

4) Смешанная политональная фактура, сочетающая моменты организования баса и полифонию мелодических либо гармонических политональных пластов.

Существо политональности у Хачатуряна — в сложной координации тонално совмещаемых пластов, которые в то же время всегда связаны взаимодействием основных и переменных функций. Одна тоналность главенствует, другая же, благодаря своим переменным функциям, подчиняется основному центру. Общность звукоряда, централизованного ведущим тоническим устоем, и обуславливает мягкую звучность тонално контрастирующих планов. «Противоречие в единстве» — типичное свойство политональности у Хачатуряна.

Чрезвычайно четкий фактурный элемент гармоний Хачатуряна — тоническое *basso ostinato*, прототипом которого в народно-инструментальной армянской музыке является так называемый «дам». Выдержанный звук обычно ведет дудук; на его фоне солирующий инструмент развивает мелодическую линию<sup>12</sup>.

На основе почти всегда присутствующего тонического органного пункта определяющим фактурным типом политональности в музыке Хачатуряна становится гомофонно-гармонический. Его можно наблюдать, например, в изложении главной партии первой части фортепианного концерта, в эпизоде из танца пиратов в девятой картине балета «Спартак», в заключительном апофеозе финала того же балета.

Наличие тонического фундамента, функциональная взаимосвязь политональных пластов приводят к тому, что слух воспринимает политональность Хачатуряна, лишенную нарочитости, резкости, как единую, но расцвеченную многими красками тоналность. Вспоминается положение Асафьева, гласящее, что из звучащих в од-

<sup>12</sup> См.: Чеботарян Г. Полифония в творчестве А. Хачатуряна. Ереван, 1969, с. 10.

новременности разных тоналностей слуховое сознание само выводит тоналность. «Политональные сопряжения, объединяемые в динамическом синтезе процесса слушания, создают ощущения, сходные с восприятием полифонического письма, когда впечатления так же одновременно и различны и сцеплены, как сами контрапунктирующие голоса одновременно связаны и самостоятельны»<sup>13</sup>.

Каково же назначение и какова роль политональности в музыкальной драматургии Хачатуряна? Анализ обнаруживает всегда оправданное, вызванное художественным замыслом ее назначение. Как средство развития политональность Хачатуряна проявляет себя в двух основных типах: экспозиционно-развивающем и собственно-развивающем<sup>14</sup>.

Первый тип характеризует экспозиционные разделы композиции, применяется при изложении темы. Прежде всего это связано со стилем Хачатуряна-симфониста. Могучее симфоническое дыхание его музыки преломило на национальной основе и лирико-драматический симфонизм Чайковского, и эпичность полотен Бородина, и симфонизм народного армянского мелоса, таких его форм, как ашугская песня — достан, мугамы или таги. Принцип непрерывного движения контрастного материала становится ведущим в симфоническом мышлении композитора. Динамизация форм, их разработочность — вот черты, типичные для Хачатуряна. Динамической насыщенностью отличаются не только собственно разработочные разделы его композиций, репризы и коды, но и экспозиционные разделы, в которых с самого начала завязывается «действие». Таковы лирически-отрешенные или динамически-экспрессивные темы главных и побочных партий первых частей его скрипичного, виолончельного, фортепианного концертов, его симфоний, темы отдельных сцен из балетов (такие, как инвенция Гаяне), танцев заключительного дивертисмента из «Гаяне», танца грека-раба, египетской танцовщицы, Эгины из балета «Спартак» и многие другие. Это создается ритмо-интонационной и гармонической экспрессией в таких ее

<sup>13</sup> Асафьев Б. В. О политональности. — «Современная музыка», № 7. М., 1925, с. 6—9.

<sup>14</sup> См.: Дьячкова Л. С. Политональность в творчестве Стравинского. — В кн.: Вопросы теории музыки, вып. 2, М., 1970, с. 253.

проявлениях, как полиладовость изложения. Важную роль выполняет здесь политональность, которая, в частности, и превращает экспозиционное начало тем в экспозиционно-развивающее. Оно может быть двояким: собственно драматургическим и фоническим. Так, в триумфальном марше из первого действия балета «Спартак» политональность выполняет колорирующую функцию. Ведущая тоника G-dur выявляет и направляет такие субтональные пласты, как C-dur, F-dur, d-moll, мелодически переходящие один в другой. Битональные наложения, их вертикальное взаимодействие уплотняющее фактуру и насыщающее музыкальную ткань колоритом побочных тональностей, способствуют эффекту блестящего, пышного шествия.

В сонатном allegro первой части фортепианного концерта функция политональности не красочно-фоническая, а драматургическая. Насыщенные вводными тонами аккорды доминантового предькта подготавливают главную партию, которая с самого начала дана политонально. Des-dur-moll образует очаги G-dur и d-moll, которые, накладываясь на оstinатный бас, придают теме необходимую жесткость, напряженность. В такой «диссонантной» форме тема развивается и далее — в разработке, репризе, коде, снимая свою диссонантность только в заключительных тактах коды, где мысль исчерпана до конца и Des-dur звучит монотонально.

Столь же яркие примеры политональности экспозиционно-развивающего типа обнаруживаются в пantomиме «Похищение сабинянок» из балета «Спартак», в сцене боя Ретиария и Мармила из того же балета и в других произведениях.

Особенно развит у Хачатуряна второй тип политональности — собственно-развивающий. Анализ выявляет три основные его формы: мотивно-развивающую, секвентно-развивающую и вариантно-развивающую.

Так, мотивно-развивающую политональность наблюдаем в Adagio Спартака и Фригии из третьего действия балета. Cis-moll сначала сопряжен с A-dur (переменная тоникальность VI ступени). Мотивное развитие, однако, продолжается, и обособившийся от cis-moll бас (gis) организует новые тональности. В результате мелодических модуляций cis-moll последовательно сменяется B-dur, далее d-moll, H-dur, приводя в заключение к то-

нальности C-dur. Басовый устой gis, способствуя политональному разобщению пластов, сохраняет вместе с тем органическую связь с политональным целым, ибо в B-dur он энгармонически равен тону as — VII миксолидийской ступени, в d-moll — также as — V локрийской ступени, и в H-dur тон gis — это VI натуральная ступень. Развивающим моментом здесь служит сама последовательная смена битонально сопряженных мотивов cis/A, gis/A, gis/B, gis/d, gis/H.

Ту же мотивно-развивающую форму обнаруживаем в репризе первой части фортепианного концерта. Могучее симфоническое дыхание музыки захватывает всю репризу, где главная и побочная партии развиваются целиком на основе политональных трансформаций темы.

Функциональное, здесь малосекундовое (Des и d) и потому напряженное диссонансирующее взаимодействие пластов обуславливает динамику становления музыкального образа. Но «симфонизм» политональных взаимодействий продолжается. Побочная партия изложена в des/as: на органирующий тонический септаккорд des-moll накладывается собственно тема побочной партии в as-moll с вариантами его VI ступени (фа и фа-бемоль). Являясь тональностью доминанты, as-moll органично вписывается в основную тональность des-moll, что способствует мягкости звучания. Третий, верхний пласт — фигурации фортепиано — звучит в es-moll, который столь же консонантно сочетается с ведущей тональностью. Развивающим моментом здесь, как и в первом случае, служит само явление политонального взаимодействия ладотональных пластов:

Allegro ma non troppo

The musical score shows measures 29 through 32. It is written for piano in 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro ma non troppo'. The key signature consists of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is divided into two systems. The first system contains measures 29 and 30, and the second system contains measures 31 and 32. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth notes and chords, while the left hand (bass clef) features a bass line with chords and a few notes. The texture is complex and polychordal, reflecting the text's discussion of polychordality.

8

В случаях секвентно-развивающей политональности у Хачатуряна на организующий и направляющий бас накладываются интональные секвентные звенья. Так, в сцене гибели надежд Спартака (четвертое действие балета) *ostinato des-moll* закрепляет тональные звенья сначала F-dur, далее cis-moll, B-dur, As-dur, Ges-dur и снова F-dur, вводящее в исходную и основную тональность d-moll:

10 Allegro

В сцене танца-игры пастуха и пастушки из пятой картины балета «Спартак» оstinатный бас *ля* политонально организует секвенции h-moll и cis-moll.

Значительную роль играет вариантно-развивающая форма политональности, существо которой — в тональном «перекрашивании», политональном варьировании



музыкальной темы-образа. Показательны политональные трансформации темы скорби из Andante Второй симфонии. Изложенная во фригийском d-moll, тема эта, интонационно чрезвычайно выпуклая, сначала гармонизована в тональности B-dur-moll. По мере нагнетания эмоций, драматического насыщения образа тема перегармонизуется и в кульминации подается политонально, в наложении трех тональных планов As — d — f. Последующий же спад напряжения ведет от тритональности к битональности и, наконец, исчерпав себя в развитии, приводит к монотональному звучанию в d-moll. В каждой ладотональной «ситуации» тема раскрывает свой новый облик. Обращает на себя внимание движение от консонантного соотношения тональности вначале к диссонирующему тритоновому As/d в кульминации. Заключительное монотональное звучание темы вполне закономерно как итог политонального развития:

31 Andante

Аналогичный прием вариантно-развивающей политональности, со сходной драматургией политонального движения, применен в развитии темы пляса из скерцо (вторая часть) той же симфонии.

Какие же выводы следуют из анализа как самой системы диатонической политональности Хачатуряна, так и ее предпосылок?

Применение композитором политональности всегда глубоко продуманно и оправданно художественным замыслом. Политональность у Хачатуряна — это, как правило, средство развития, будь то развитие красочно-фоническое или драматургическое. Композитор сопрягает тональности преимущественно в консонантных соотношениях. Это обстоятельство, так же, как и сама субтональная природа такой политональности, обуславливает органичность и естественность политональных сочетаний. В случаях же, отличающихся драматической насыщенностью образов, как и в кульминациях, автор использует конфликтные малосекундовые или тритоновые соотношения.

Не национальная консервация в рамках музыкального этнографизма и не безликая утилитарность, а свободное, творческое скрещивание народной диатоники и приемов европейской гармонии — вот основа новаторства Хачатуряна в данной области. Творческий опыт композитора, объединившего традиционный функциональный мажоро-минор с его кварто-квинтовыми гармоническими связями и полидиатонические лады армянской народной песни с их мелодическими секундовыми связями, вызвал к жизни новые формы гармонии. Это

усложненные трезвучия, новый тип септаккорда, полилад и диатоническая политональность. Специфическое национальное явление — переменная тоникальность полуустоев армянского мелоса — становится основой интернационального приема политонального письма. Тем самым композитор во многом указывает пути молодым профессиональным школам как республик Средней Азии, Закавказья, так и поднимающихся народов Передней и Малой Азии, чьи ладовые структуры своей полидиатоничностью и переменной тоникальностью полуустоев родственны армянским.

Художник-интернационалист, Хачатурян еще раз утверждает истину о неистребимости плодотворных связей композитора и народа-творца, национального мелоса и устоявшихся норм мирового профессионального искусства.

## О НЕКОТОРЫХ ЧЕРТАХ СТИЛЯ ШОСТАКОВИЧА ШЕСТИДЕСЯТЫХ ГОДОВ

### Статья первая

В шестидесятые годы в творчестве Шостаковича происходят заметные стилистические сдвиги. Каждое новое произведение композитора вносит поправку в сложившееся до того представление о его музыкальном творческом облике. Можно отметить две группы сочинений. Первая, более ранняя, возглавляется эпической вокально-симфонической поэмой «Казнь Степана Разина» (1964); Второй виолончельный концерт (1966) и Одиннадцатый квартет (1966) насыщены ее интонационно-тематическими отзвуками. Но притом каждое из этих двух произведений обладает своей спецификой, о которой будет сказано далее.

В центре второй группы сочинений — Четырнадцатая симфония (1969); ее окружают вокальный цикл на слова Блока (1967), Двенадцатый (1968) и Тринадцатый (1970) квартеты, Скрипичная соната (1968). Пятнадцатая симфония (1971) уже выходит за данные стилевые границы.

Разбору идейной концепции и вытекающей из нее системы выразительных средств посвящены две статьи. Их цель — не только найти приметы стиливого обновления в творчестве Шостаковича, но и проникнуть в движение художественной идеи каждого сочинения.

Поэтому и возникла необходимость их последовательного анализа, по ходу которого дается ряд формулировок более обобщенного характера, ведущих к итоговым выводам.

В данной статье разбираются произведения первой группы. Ввиду того, что поэме «Казнь Степана Разина» посвящено несколько работ, ее разбор дан в более сжатой форме.

«Казнь Степана Разина» (на слова Е. Евтушенко) — одночастная, но широко развитая вокально-симфоническая поэма. Единство сюжетной линии, места и времени действия создало условия для использования в композиции произведения элементов оперного акта. Действие вторгается в повествование, образуя ряд «сценических» эпизодов.

Тематический материал в «Казни Степана Разина» отличается единством; основные повороты в его развитии — варианты одной попевки, лишь в отдельные моменты возникают новые мелодические импульсы. Шостакович создает яркие и выпуклые контрасты — музыка чутко отвечает на непрестанную смену образов. С Одиннадцатой симфонией ее сближает некоторая общность интонационной сферы (выразительность квинт при отображении застывшего на огромной площади народа), с Тринадцатой — ряд композиционных принципов (сопоставления солиста и хора, порой тоже состоящего из одних басов или только мужских голосов).

Специфичным для поэмы становится, в отличие от обеих симфоний, эпическая объективность, размерность повествования, новый для композитора ровный, спокойный, почти летописный эмоциональный тонус. Жанр «Разина» можно, в соответствии с философско-публицистическим в Тринадцатой симфонии, обозначить как философско-исторический.

Шостакович пользуется принципами последовательно-сюжетной программности, поэтому форма произведения может рассматриваться и как цепь сюжетных эпизодов, и как оперно-ораториальное действие. Она складывается из четырех крупных разделов:

1. Народ сбегается смотреть на Степана Разина (его везут в телеге), насмехается над ним, плюет в него.

2. Монолог Степана Разина.

3. Красная площадь:  
Перед казнью  
Казнь  
После казни

4. Заключение. Отрубленная голова насмехается над царем.

Главные события развиваются в третьем разделе. Здесь происходит решающий перелом в умонастроении народа. Он понял правду происшедшего. Молчание на-

рода в ответ на призыв: «Шапки в небо, и пляши!» — в каком-то отношении аналогично окончанию «Бориса Годунова» Пушкина — «народ безмолвствует». Данный момент — центральная, и при этом тихая кульминация поэмы.

В отличие от Тринадцатой симфонии, в «Разине» не возникает двухплановой драматургии<sup>1</sup> — оркестровый и вокальный (сольно-хоровой) компоненты образуют единую композицию. Оркестр выступает в роли комментатора повествования, углубляя выразительность того, о чем поют солист или хор, который, в свою очередь, усиливает воздействие слов певца, как и в Тринадцатой симфонии, повторяя некоторые из них, выделяя их «жирным шрифтом».

В основу поэмы положена «основная эпическая тема» в двух ее вариантах — альтерационном (с пониженными ступенями) и диатоническим (с натуральными ступенями)<sup>2</sup>:

Moderato non troppo ♩ = 152

Первый вариант открывает собой поэму, создавая краткое оркестровое вступление, своего рода интона-

<sup>1</sup> См. статью автора этих строк: Программный симфонизм Шостаковича (статья вторая). — В кн.: Музыка и современность. вып. 5. М., 1967, с. 65.

<sup>2</sup> О родстве этой темы с фразой из вступления к «Борису Годунову» пишет С. Шлифштейн в статье: «Казнь Степана Разина» Шостаковича и традиции Мусоргского. — В кн.: Дмитрий Шостакович. М., 1967.

ционно острую заставку, «предсказывающую» драматическую суть эпического повествования. Одновременно этим предвосхищаются некоторые приемы поэмы — постоянная «игра» натуральных и альтерированных ступеней, метод ладовой «инкрустации».

Диатонический вариант начинает вокальное повествование:

[Moderato non troppo]

2

Basso solo

*f*

Как во столь\_ной Москве бе\_ло\_ка\_мен\_ной

*mf*

Весь первый раздел представляет собой вариантнокуплетную цепь, пронизанную оркестровыми дополнениями-интермедиями. Господствующий принцип тематического развития — сочетание вариантного и продолжающего развития.

Протяженность куплетов последовательно уменьшается (что связано с возрастанием внутреннего напряжения), а степень изменения в пределах каждого варианта постепенно начинает превышать некую грань и ведет к продолжающему типу развития. В первом разделе возникает и характерный прием, своего рода «мета» стиля «Разина» — мелодическое движение параллельными совершенными консонансами и сходящееся-расходящееся движение двух голосов:

[Moderato non troppo]

3

а) 6

Сте\_ньку Ра\_зи\_на ве\_зут, Сте\_ньку Ра\_зи\_на ве\_зут

б) 34 [Adagio]

Пе\_ред Сте\_нь\_кой на вет\_ру

[Adagio]

пор, как Во\_лга, го\_лу\_бой.

но за\_сты\_ла пло\_щадь Крас\_на\_я

Предпоследний вариант («и срамные девки даже...») является наиболее развитым дополнением, в котором объединяются оркестровая интерлюдия и глissандирующие восходящие реплики хора (улюлюкание толпы, насмехающейся и оплевывающей героя). Так драматизм сочетается с элементами гротеска.

Прием глissандирующих скачков — одна из стилизованных черт «Разина», используемая далее в творчестве Шостаковича. В данном случае этот момент — кульминация первого раздела. Его завершение — видоизмененная драматизированная реприза вступительной альтерационной эпической темы (с. 15); Шостакович создает картину постепенно увеличивающейся возбужденности толпы.

Монолог Степана (второй раздел поэмы) — род оперной арии. Его тема — выделяющаяся интонационная идея, использованная позже — во Втором виолончельном концерте и в Одиннадцатом квартете:

4

19 Andante  $\text{♩} = 88$

*Despress.*

Сте\_нь\_ка, Сте\_нь\_ка, ты как вет\_ка,

по - те - ряв\_ша\_ я лист\_ ву.

Развитие монолога проходит два этапа. Первый организован по принципу *Durchkomponiertes Lied* (сквозной вокальной формы). В нем господствует продолжающий тип развития; чем дальше от начальных интонаций, тем более очертания возникающих мотивов приближаются к вариантам основной эпической темы. Такое постепенное тематическое перерастание, типичное для Шостаковича, становится в шестидесятые годы особенно гибким и пластичным.

Помимо начального мелодического оборота следует выделить реплику (ц. 20+5 т.):

Ладно, плюйте, плюйте, плюйте.  
 Все же радость задарма.  
 Вы всегда плюете, люди,  
 В тех, кто хочет вам добра.

Философская значительность и афористическая выпуклость этой вечной идеи воплощается посредством сочетания простоты напева с ладовой гибкостью и подвижностью «инкрустации». (Так, например, удивительно проста и естественна игра ми минора и фа минора). Создается музыкальное подобие афоризма, в основе которого лежит единство противоположностей — простоты и четкости словесной формулы и ее смыслового богатства.

Рассказ о том, как «дьяк бил в зубы», — это почти звуко-образительные реплики оркестра. Начиная со звучавших до этого «аккордов плевков» создается своего рода рассредоточенная цепь сходных оркестровых восклицаний. Их изобразительная реальность создает в конечном итоге высокое художественное обобщение. «Аккорды плевков» (ц. 17+5 т.) превращаются далее в «аккорды топора» (ц. 43), под ударами которого летит с плеч голова Степана Разина. Музыка, изображающая удары

в зубы (ц. 22+2 т.), далее в новом облике звучит после слов «Покатилась голова, в крови горя» (ц. 43+6 т.), а в конце поэмы превращается в хохот струбленной головы (ц. 60).

От се - бя не от - ре -

ка - юсь, выб - рав сам се - бе у - дел.

ка - юсь, выб - рав сам се - бе у - дел.

Необходимо отметить сходство трагической кульминации четвертой части Тринадцатой симфонии («Страхи») с одним из моментов данной цепи оркестровых реплик в «Разине». Здесь имеет место «междуопусная»

арка — четыре такта до ц. 106 и 114—115 партитуры симфонии и пять тактов до ц. 24 поэмы.

Подобно тому как в симфонии возникает аналогия между образом оклеветанного Дрейфуса и воплощенном мысли об опасности оболгать правду нашего общества<sup>3</sup>, так и в поэме возникает идейное соответствие между сюжетными моментами разных произведений. «Стук в дверь», образ оболганной правды — с одной стороны, и «зуботычины» дьяка, отсечение головы, ее гротесковый хохот — с другой. «Междуopusные» связи и арки — наследие методов Восьмого квартета — также одна из примет обновления стиля Шостаковича. При этом определенные интонационные обороты начинают играть роль формулируемых словами тезисов, своего рода лейтмодей композитора. Программное значение этого приема не подлежит сомнению.

Второй этап в развитии монолога Степана — обычная трехчастная форма, начальная тема которой, связанная со словами «от себя не отрекаюсь» (см. пример 5б), — тоже важнейший момент поэмы. Напевная мелодия словно раскрывает святая святых атамана — внутреннюю убежденность, стойкость. Этот новый мелодический образ близок главной эпической теме и как бы расположен с ней в одной образно-психологической плоскости. Его динамизированное проведение после момента казни Степана — драматическая кульминация поэмы (ц. 45). Опять-таки музыкальный оборот, мелодия, тема приобретает значение словесно высказываемого тезиса!

Начало третьего раздела — въезд Разина на Красную площадь. В памяти всплывает тема «Дворцовой площади» Одиннадцатой симфонии. Здесь можно уже говорить о живописных аналогиях. Тема, мелодия начинают выполнять роль живописного рисунка!

Вместе с тем «тема Красной площади» — своего рода «вариант второго ранга» той же начальной главной эпической темы (основной мотив перенесен с примы лада на его квинту, благодаря чему возникает дорийский минор):

<sup>3</sup> Имеются в виду слова в Тринадцатой симфонии: «Страх фарить до одурения, страх чужие слова повторять, страх унижить других недоверием и чрезмерно себе доверять» (партитура; М., 1971, с. 173—174).

Adagio  $\text{♩} = 80$

ff esp. dim.

S. *p*  
Над Москвой ко-ло-ко-ла гу-дут.

A. *p*

T. *p*  
Над Москвой ко-ло-ко-ла гу-дут.

B. *p*

8

*p*

Пение параллельными квартами и квинтами и сходящимися-расходящимися двузвучиями — сильнейший по воздействию выразительный прием чисто эпического характера. Его репризное видоизмененное воспроизведение после казни: «Площадь что-то поняла, площадь шапки сняла» создает самый потрясающий в поэме образ мертвой тишины, когда слышно, как «перескакивали блохи с армяков на шушуны». «Скачки двузвучий» у ксилофона, возникающий интервал кварты — становит-

ся отныне одной из сквозных лейтмотивных идей Шостаковича:

7 [53] [Adagio]

Сре-ди мерт-вой ти-ши-ны пе-ре-ска-ки-ва-ли бло-хи

Сре-ди мерт-вой ти-ши-ны пе-ре-ска-ки-ва-ли бло-хи

8 ———— loco 8 ———— Sil.

с ар-мя-ков на шу-шу-ны.

с ар-мя-ков на шу-шу-ны.

8 ———— Sil.

Знаменателен и наигрыш деревянных духовых в духе «Пански скоморохов» с подхлестывающими репликами трубы — слуги царские пытаются вовлечь народ в великий пляс по случаю казни «разбойника». Гротесковое ядовитое искажение простейшего диатонического мотива освещает весь этот примечательный эпизод:

Allegro  $\text{♩} = 168$

Что, на-род, сто-ишь, не празд-ну-я? Шап-ки в не-бо и пля-ши! Эх!

*pp sempre*

49

*ff*

*pp sempre*

50

И тем рельефней наступающее молчание — как бы подразумеваемая цитата из Пушкина...

В последнем разделе фантазия Евтушенко и Шостаковича переносит нас в область сказочного гротеска. Этот один из самых существенных художественных контрастов в поэме играет роль «перемены в последний раз» — его кодовая сущность в условиях конкретной программности выполняет функцию выносимого приговора. Хохот головы — и насмешка, и грозное предсказание. А в предельном обобщении — издевательство над всем миром торжествующего самовластия.

При последовательно-сюжетной композиции поэмы в ней реализуются и более обобщенные формообразующие закономерности — нормы вариантной цепи и рондового каркаса.

Роль рефрена выполняет, в крупном плане, весь первый раздел, а в мелком — главная эпическая тема. Эту последнюю и можно считать «единицей композиционной формы». В этом случае весь первый раздел — репризно замкнутая вариантно-куплетная цепь.

Второе проведение рефрена — момент въезда Разина на Красную площадь, как было сказано, — «вариант второго ранга» основной эпической темы. Здесь возникает переменная функция данного момента как одного из эпизодов рондо. Но следующее за этим непосредственно воспроизведение репризы эпической темы снимает это возникшее переменное значение и утверждает оба варианта в роли второго проведения рефрена.

Третье его проведение — момент после казни — вновь образ площади. В силу особой роли этой музыки «вариант второго ранга» начинает принимать на себя основную функцию рефрена.

Эпизодами рондо становятся монолог Степана, сцена казни и «пляс скоморохов». В этом чередовании этапов развития рондо наблюдается последовательное уменьшение их протяженности.

Кода — четвертый раздел поэмы — синтез рефрена и оркестровых восклицаний, расположенных ранее внутри эпизодов.

Итак, композиция поэмы — модифицированное рондо в сочетании с проведением вариантных цепей — как «собранных», так и рассредоточенных.

Усиление роли вариантности и вариационности возникло в Одиннадцатой, Двенадцатой симфониях и в вокальной линии Тринадцатой; рондовое же начало — в

симфонической линии последней. Рондовость, а особенно вариантность — общие приметы эпического симфонизма, в отличие от лирико-драматического, где основную роль играет метод непрерывного перерастания, разрабаточность, разработочное развертывание<sup>4</sup>.

В «Разине» подведен итог программным поискам Шостаковича. Мотив, тема, интонационный оборот выступают в роли слова. Вспоминаются резко подчеркнутые гротесковые образы симфоний, отдельные моменты опер Шостаковича.

Вместе с тем анализ «Разина» может помочь сформулировать выводы об эстетической сущности эпической линии в творчестве Шостаковича.

Корни ее — музыка Мусоргского, у которого эпос неразрывно связан с драматическим началом. Народ в «Борисе Годунове» и «Хованщине» — страдающая личность. Этим Мусоргский отличается от Глинки и Бородинна, эпические образы которых полны света. Их тенденциям ближе всего творчество Прокофьева, и отличие Шостаковича от последнего связано, между прочим, и с различной трактовкой эпического начала.

Впервые эпос драматического наклонения в творчестве Шостаковича возник в финале «Катерины Измайловой». Дальнейшие его «шаги» — «Десять хоровых поэм», Седьмая, Одиннадцатая, Двенадцатая симфонии. (Лишь в последнем из названных сочинений драматический потенциал в связи с темой симфонии выражен в значительно меньшей степени.)

Драматический аспект эпоса в творчестве Шостаковича связан с гротесковой линией — ведь и лирико-драматический симфонизм композитора содержит в себе гротесковые образы. Поэтому самый трагический эпизод в Одиннадцатой симфонии — «сцена расстрела» — близок «страшным» скерцо, которые, в свою очередь, в других произведениях (Первом скрипичном концерте, Восьмой симфонии) насыщены гротесковым типом выразительности.

Поэма «Казнь Степана Разина», с одной стороны, завершает ряд эпико-программных сочинений Шоста-

<sup>4</sup> Разумеется, данное противопоставление указывает лишь на полярно противоположные точки. Между ними, как всегда в живой действительности, существует бесчисленное количество промежуточных моментов.



ковича, а с другой — начинает новый период, условно названный нами «шестидесятые годы». Еще рано окончательно формулировать черты нового в постоянно развивающемся стиле композитора, но некоторые его элементы обрисовать все же возможно.

Перенос центра тяжести с выпуклости мелодического рельефа на глубину внутритематической «игры», ладовая многозначность, усиление роли каждого отдельного мотива — это одна сторона новаторства. Другая — в многократном обыгрывании одного оборота в разных условиях, образование «междуопусных» арок, связей. Далее, это отказ от наметившейся в пятидесятые годы гегемонии мотивов на основе уменьшенной кварты, поиски новых интонационных резервов. Но главное — уход в интонационную глубину. Не широта и броскость интонаций, а аскетическая простота их внешнего облика при усилении создаваемого внутреннего «подтекста».

Было ли все это проявлено уже в «Разине»?

В значительной степени — да! Вспомним отсутствие ярких интонационных контрастов при несомненной внутренней конфликтности, при глубоко трагическом наклонении эпического полотна; многочисленные образцы ладовых «инкрустаций», ладовой переменности в пределах нескольких звуков; существенные «арки» между поэмой и двумя симфониями — Одиннадцатой и Тринадцатой.

Но наиболее интересные приметы обновления стиля Шостаковича возникнут в его следующих произведениях — Втором виолончельном концерте и Одиннадцатом квартете.

Влияние «Разина» сказалось как на их тематизме, так и на преобладающей роли вариантного развития. В обоих сочинениях возникают темы — своего рода лирико-драматические варианты эпических высказываний.

\* \* \*

Второй концерт для виолончели с оркестром, написанный в 1966 году и исполненный впервые в день шестидесятилетия Шостаковича, — новый взлет его гения.

Самое начало концерта, главная партия его первой части Largo (одноголосный напев солирующей виолончели) — вариант ядра в монологе Степана и новое его продолжение.

Существеннейшую роль играет углубление в сферу ладовой «игры». Как и в начальной теме Десятого квартета (созданного за два года до концерта), тональность темы устанавливается лишь в ее завершающем обороте:



Вся же тема состоит из последования нескольких вариантов начального ядра, существо изменений которого заключается лишь в перестановке местами отдельных тонов. Такого обнажения вариантного метода еще не наблюдалось в творчестве Шостаковича.

Нетрудно понять это как результат непосредственно воздействия эпической вариантности. С другой стороны, углубление в ладовую многозначность — проявление одной из отмеченных выше тенденций в непрерывной творческой эволюции Шостаковича. Многочисленные красоты Largo затаены в глубине ладово-интонационного развития. Лирическая сосредоточенность, сменяемая более острыми и динамичными моментами, определяет характер первой части концерта. Контуры полной сонатной формы пронизаны единством спокойного и текущего тематического развития. Оно определяет и структуру рондообразной главной партии, в развивающих эпизодах которой созревают зародыши нескольких тематических образований других частей концерта.

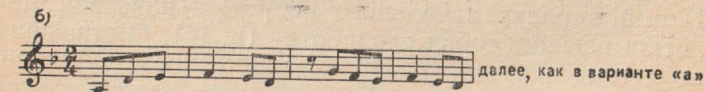
Побочная партия (ц. 11) — своего рода «вариант второго ранга» главной — тоже станет источником одной из тем финала.

Новый вариант начального оборота — плясовой мотив, открывающий собой разработку (ц. 16), быстро приводит к теме эпизода (ц. 20) — единственной подлинно контрастной теме Largo. (При переходе к ней возникают далекие реминисценции былого — излюбленные мотивы в объеме уменьшенной кварты.) Так в разработке готовится образный строй второй части и одновременно предвосхищается общий динамический профиль произведения в целом. Развитие сдержанно танцевальной, но многозначительной темы эпизода приводит к кульмина-

ции первой части, которая предвосхищает центральную кульминацию концерта, находящуюся в финале. Возникающая у солирующей виолончели краткая каденция (ц. 26) начинается с мотива — отдаленного варианта реплики хора и солиста в «Разине» — «захохотала голова» (ц. 60).

Этой краткой вспышкой и завершается первая часть концерта. Главные же события происходят начиная со второй части — этой, по сути дела, завязки драматургического комплекса. Главная тема Allegretto, как это принято считать, — измененный напев одесской уличной «блатной» песенки «Купите бублики». В статье, посвященной концерту, Б. Ярустовский пишет: «Из мира одухотворенного размышления (то есть после первой части. — В. Б.)... мы попадаем в острожанровый «гулящий мир» воинствующего мещанства». О самой теме сказано: «Центральный мелодический образ части — банальный мотив одесской улицы «Купите бублики»<sup>5</sup>.

С такого рода оценкой трудно согласиться по ряду соображений. Сравним обе темы. Существует много вариантов одесского напева:



Тема же, созданная Шостаковичем, такова:

<sup>5</sup> Ярустовский Б. М. Горячая мысль о жизни. — «Советская музыка», 1967, № 7, с. 11.

При сопоставлении этих примеров становится ясно, что «Купите бублики» — только повод для темы Шостаковича. В последней использованы лишь ритм и малотерцовый диапазон напева первой фразы песенки. Интонация ее преобразованы. Подчеркнуто повторение одного звука, несущее в себе глубоко драматическое начало. Терцовый звук в песенке превращен в приму лада, а малотерцовый диапазон «располагается» между I и VI повышенной. Благодаря этому опорной гармонией становится квинтсектаккорд VI ступени дорийского минора — гармонии, неоднократно использованной Чайковским в драматических и трагических ситуациях (финал Патетической симфонии начинается с терцквартаккорда этой же гармонии). Кроме того, интонационная идея Шостаковича по своим мелодическим контурам родственна многим трагическим темам. Заполнение малой терции (I—III ступени) с последующим захватом кварты (IV ступень) — основа двух тем Чайковского, а если идти вглубь истории, то и секвенции Dies irae. Шостакович понижает IV ступень и создает интональную гармонизацию — ре-диез-минорный оборот воплощен в фадиез миноре, — превращая заодно низкую IV ступень в низкую II:

11а Схема (транспонировано в а-молл) Чайковский

Чайковский

Чайковский

Dies irae и т.д.

Шостакович и т.д.

Поэтому уже при первом появлении темы в ней скрыта возможность стать «темой рока» в духе Чайковского. Благодаря ритму тема звучит, конечно, в танцевальном «ключе», остается на ней и налет уличного жанра. Но это только внешнее ее обличье, за которым скрыто страдальческое, горестное переживание<sup>6</sup>.

В кульминации финала, где звучит последний вариант, скрытое становится явным, а песенка превращена в «тему рока» — скрытая горечь стала беспредельным иступленным отчаянием (см. далее пример 19). Вряд ли этот момент можно характеризовать как «иступленный туттийный шабаш»... (цит. статья Б. Ярустовского).

Именно скрытая трагедия — основное содержание темы, а ее происхождение от действительно пошлой темы говорит о глубокой сквозной идее всего сочинения.

Шостакович в гротесковой сфере нередко использует такого рода темы или отдельные интонационные обороты из мещанских тем. Но при этом он так преобразовывает эти темы, что их жанровое происхождение остается в снятом виде, а существо образа переводится в совершенно иную идейную «тональность». Вспомним тему второго эпизода из скерцо Первого скрипичного концерта. Внешне она тоже напоминает полукабацкие мотивчики, как и многое другое в аналогичных случаях

<sup>6</sup> Если говорить об уличных ассоциациях, то скорее может возникнуть образ голодного беспризорника первых лет революции — сколько их плясало и пело подобные песенки. Плясали и пели, чтобы подбодриться, не упасть духом!

у Шостаковича. Но ладовое и фактурное оформление этих тем направляет внимание слушателя как бы к обнаружению причин их существования. Можно сказать, перефразируя известные ленинские слова: Шостакович срывает маску повседневности с «пошлых» тем и раскрывает то загубленное светлое благородное человеческое начало, которое именно и убито миром пошлости. В гротесковых искажениях такого рода тем звучит чеховский подтекст!

В творчестве советских писателей, современников Шостаковича, ближе всего к «чеховскому началу» наследие К. Паустовского. В автобиографической «Повести о жизни» Паустовский рисует проникновенный образ-портрет автора песенки «Купите бублики» — известного в свое время куплетиста и журналиста Ядова, раскрывает его душевную трагедию.

Обратимся к страницам повести.

«В «Моряке» было два фельетониста: бойкий одесский поэт Ядов («Бойман Яков») и прозаик Василий Регинин.

Ядов, присев на самый кончик стула в редакции, торопливо и без помарок писал свои смешные песенки. На следующий день эти песенки уже знала вся Одесса, а через месяц-два они иной раз доходили даже и до Москвы.

Ядов был по натуре человеком уступчивым и уязвимым. Жить ему было бы трудно, если бы не любовь к нему из-за его песенок всей портовой и окраинной Одессы. За эту популярность Ядова ценили редакторы газет, директора разных кабаре и эстрадные певцы. Ядов охотно писал для них песенки буквально за гроши.

Внешне он тоже почти не отличался от портовых людей. Он всегда носил линялую синюю робу, ходил без кепки, с махоркой, насыпанной прямо в карманы широченных брюк. Только очень подвижным и грустно-веселым лицом он напоминал пожилого комического актера...

Весной 1922 года я уехал из Одессы на Кавказ и несколько месяцев прожил в Батуме.

Однажды я неожиданно встретил на батумском приморском бульваре Ядова. Он сидел один, сгорбившись, нагнув на глаза старую соломенную шляпу, и что-то чертил тростью на песке.

Я подошел к нему. Мы обрадовались друг другу и вместе пошли пообедать в ресторан «Мирамаре».

Там было много народу, пахло шашлыками и лиловым вином «Изабелла». На эстраде оркестр (тогда еще не существовало джазов и мало кто слышал про саксофон) играл поурри из разных опереток, потом заиграл знаменитую песенку Ядова:

Купите бублики  
Для всей республики!  
Гоните рубрики  
Вы поскорей!

Ядов усмехнулся, разглядывая скатерть, залитую вином. Я подошел к оркестру и сказал дирижеру, что в зале сидит автор этой песенки, одесский поэт Ядов.

Оркестранты встали, подошли к нашему столику. Дирижер взмахнул рукой, и развязный мотив песенки загремел под дымными сводами ресторана.

Ядов поднялся. Посетители ресторана тоже встали и начали аплодировать ему. Ядов угостил оркестрантов вином. Они пили за его здоровье и произносили замысловатые тосты.

Ядов был растроган, благодарил всех, но шепнул мне, что он хочет поскорее уйти из ресторана.

Мы вышли. Он взял меня под руку, и мы пошли к морю. Шел он тяжело, прихрамывая. Приближались сумерки. Опускалось солнце. Вдали, над Анатолийским берегом, лежал фиолетовый дым, а над ним огнистой полосой горели облака. Улицы нарядно пахли мимозой.

Ядов показал мне тростью на гряде гор облаков и неожиданно сказал:

И, как мечты почившей природы,  
Волнистые проходят облака...

Я посмотрел на него с изумлением. Он это заметил и усмехнулся.

— Это Фет, — сказал он. — Поэт, похожий на равнина из синагоги Бродского. Если говорить всерьез, так я посетил сей мир совсем не для того, чтобы зубоскалить, особенно в стихах. По своему складу я лирик. Да вот не вышло. Вышел хохмач. Никто никогда меня не учил, что во всех случаях надо бешено сопротивляться жизни. Наоборот, мне внушали с самого детства, что следует гнуть перед ней спину. А теперь поздно. Теперь лирика течет мимо меня, как река в половодье, и я могу только любить ее и завистливо любоваться ею издали. Но писать по-настоящему не могу ничего. Легкие мотивчики играют в голове на ксилофоне.

— Но для себя, — сказал я, — вы же пишете лирические стихи?

— Что за вопрос! Конечно нет. У меня, слава богу, еще хватает ума и вкуса, чтобы понять, что в этом отношении я конченный человек. Вот, говорят, люди сознают свою талантливость и гениальность. А я сознаю беспомощность. Это, пожалуй, тяжелее...

— Грех вам так говорить, Яков Семенович, — сказал я. Я был искренне огорчен его словами.

— Милый мой, это все давно уже обдуманно и передумано. Я не отчаиваюсь. Я раздарил свой талант жадным и нахальным торговцам-антрепренерам и издателям газет. Мне бы дожить без потерь до сегодняшнего дня — я, быть может, написал бы вторую «Марсельезу». А вам спасибо хоть на добром слове.

Мы распрощались. Первые тяжелые капли начали падать из непроглядной темноты. Я быстро пошел к себе, прислушиваясь к ровному шуму подхлотившего с моря дождя.

Больше я не встречал Ядова, но запомнил его лицо печального клоуна с глубокими складками около губ и тоскливыми глазами<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Паустовский К. Г. Повесть о жизни, т. 2. Книга четвертая «Время больших ожиданий». М., 1967, с. 108, 110—112.

Мы привели эту пространную цитату из прекрасной повести Паустовского потому, что образ, созданный писателем, лучше любого эстетического научного анализа раскрывает художественную суть гротеска Шостаковича в целом...

Тематическое развитие второй части концерта опирается на излюбленную им в последнее время (с шестидесятих годов) пятичастную форму  $a \text{ в } a_1 \text{ в } a_2$  типа двойной трехчастной или сокращенной рондо-сонаты. Существенно важным становится появление «тем-спутников». Один из них — мотив в объеме уменьшенной кварты:



В нем не трудно узнать вариант мотива  $d - es - c - h$ . Изменение порядка тонов (тот же прием, что в главной партии первой части) и ритма придают ему особый характер — что-то улично разудалое слышится в этой музыке. Сходный характер возникает и в другой «теме-спутнике», существующей в разных обликах. В ее основе — глиссандирующие скачки — несомненное влияние мотива из «Разина», связанного с образом улюлюкающей толпы:



В результате всех композиционных приемов возникает все более и более ясное сознание глубокого внутреннего душевного неблагополучия, воплощаемого в Allegretto. Возрастающая тревога подхлестывается вычленяемыми мотивами «спутников», возникает этап перехода к финалу (ц. 64) — смятение достигает высочайшего уровня, и в этот момент вступают фанфары двух валторн<sup>8</sup>. Здесь сплавляется ряд мотивов. В первом из них еще явственней слышатся отголоски восклицаний из «Разина» — «захотала голова». Продолжающаяся часть темы передает само существо жанра — фанфара в таком воплощении становится сигналом бедствия. Создаваемый дробью малого барабана фон углубляет впечатление:

Вступающая со свободной имитацией прозвучавшей фанфары солирующая виолончель подхватывает каденцию. Необычный фон — звон бубна — создает гротесковый подтекст. В процессе развития основной тематической формулы, лежащей в основе каденции, постепенно все большую и большую роль начинают играть

<sup>8</sup> Вступление валторн аналогично началу пассакальи после скерцо в ряде симфонических полотен Шостаковича.

квартетные скачки. В дальнейшем, в центральной каденции виолончели, они превратятся в квартетные скачки — одна из самых устойчивых лейтинтонов Шостаковича второй половины шестидесятых годов. Ее происхождение нам известно — это мотивы виолончели, иллюстрирующие «скачки блох». Пока что во вступительной каденции солиста это — квартетная нисходящая лесенка:

Выход из создавшегося напряжения совершенно неожидан, Шостакович совершает настоящее художественное «чудо» — переводит острое, полное тревоги и смятения музыкальное развитие на путь завершения посредством благородной, мудрой и классически строгой лейтказенции финала (ц. 73):

Это — не просто формальный прием. Это одно из проявлений метода «инкрустаций» Шостаковича, в данном случае — образно-стилистической. В Шестом квартете каждая из четырех частей также завершалась лейткаденцией, незаметно «вписываемой» в их заключительные построения. Однако эти «последние слова» не контрастировали предшествовавшей им музыке, а вполне соответствовали ее спокойно-примирительному настроению. В данном же случае поражает возникающий контраст. Он дает повод для вольных (хотя и не обязательных) аналогий; так в самый тревожный момент раздумий вдруг возникает ясное и простое решение трудной и ранее казавшейся неразрешимой проблемы. Каденция звучит так, будто после вращения в безвыходном лабиринте мы неожиданно выходим на широкий простор. Подобного рода аналогии дают примерное определение существа этого замечательного момента в музыке финала.

Такое незаметное перерастание в полностью контрастную образную сферу — развитие общестилистической тенденции композитора, принимающей именно с этой поры особенно виртуозно-гибкую форму. Это говорит не только о возрастании мастерства, но (и это самое важное!) и об углублении Шостаковича во все более скрытые пласты душевной жизни человека, в обретении им новых возвышенных духовных плоскостей. Думается, что именно это — главный творческий стимул, ведущий к обновлению системы выразительных средств, стиливых приемов.

С разобранного оборота, по существу, и начинается финал — внезапное прояснение становится ведущим выразительным и формообразующим средством последней части концерта. Постоянные наплывы все возрастающего драматизма неуклонно снимаются этим красивым и всепримиряющим оборотом. И во всех случаях он ведет к первой теме финала.

При тональности соль мажор в ней одновременно сосуществуют обороты в ре миноре, нейтральные в мажоро-минорном отношении ходы с опорой на переменную тональность, выявляемую подвижным басом. Возникает контрастное двухголосие — скрытая в среднем голосе мелодия и пасторальный наигрыш флейты, в котором легко узнать квинтовую «лесенку»:

Allegretto

и т.д.

Этот сложный ладоинтонационный сплав создает удивительно поэтический и многозначный образ. Пасторальное начало усиливает просветление, создаваемое лейткаденцией, и сочетается с затаенной печалью.

Образ, воплощенный во второй теме (ц. 78), проще и обычной — это плясовой отыгрыш в чаплинском духе. Иронический аспект темы таит в себе много неразгаданного. Ее развитие не доводится до раскрытия заложенного в ней драматического потенциала — каждый раз лейткаденция переводит развитие на путь первой темы.

Их постоянное чередование создает построение, сочетающее в себе черты двойных вариаций, замыкаемых все же начальным элементом первой темы:

лк → а б лк → а б лк → а б лк → а

(лк — лейткаденция, а — первая тема, б — вторая тема). В итоге вариационность сочетается с рондообразной тройной трехчастной формой.

При этом вариационный метод развития постепенно сменяется разработочным. Особенно существенно этот переход сказывается на первой теме — музыка становится все более тревожной. Вычленение «квинто-

вых покачиваний», «скачков двузвучий» переносит нас в интонационную атмосферу, близкую вступлению к финалу (ц. 86—89). Последнее же в свою очередь проникает в развитие второй темы (ц. 83—84). Таким образом, в течение первого раздела спокойное рондообразное чередование двух тем (с включением лейт-каденции) как бы подтачивается изнутри все нарастающим беспокойством.

Громадную роль в первом разделе (как и в финале в целом) играют оркестровые средства. Намечившееся разработочное развитие, выражение скрытой тревоги воплощаются не только посредством мелодико-тематических преобразований. Возникают постоянные переклички коротких мотивов у разных инструментов. Большую роль играют тембры деревянных духовых, «щелканье» ударных. Усиление их роли как одних из ведущих носителей основного смысла (а не только в декоративной функции) — еще одна из примет обновляемого в шестидесятые годы стиля композитора<sup>9</sup>.

Казалось бы, нарастание драматизма должно в конце концов прорвать все преграды. В конечном итоге так и происходит. Но не сразу. На этом пути возникает третья тема финала (ц. 91). Ее назвали «мусорской». Б. Ярустовский писал о ее сходстве с начальной фразой вступления к «Борису Годунову». Связь с прообразом великого русского композитора, однако, не прямолинейна. В третьей теме мы узнаём прежде всего родство с основной эпической темой «Раина». Даже поворот к тональности на полтона ниже (ре минор — до-диез минор, возникающий на правах ладовой «инкрустации») был предвосхищен в поэме:

91 Allegretto

<sup>9</sup> В Четырнадцатой симфонии ударные — равный по художественной значимости «партнер» струнной группы.

Так лирико-драматическому развитию, господствующему в первом разделе финала, противопоставляется чисто эпическое начало. Это — еще одна преграда на пути намечающегося прорыва драматизма. Одновременно данный момент в драматургии концерта играет и самостоятельную роль, расширяя круг затрагиваемых здесь проблем, воплощаемых в музыкальных образах.

Напевность мелодии значительно контрастирует отзвучавшей музыке. Композитор противопоставляет назревающему прорыву трагических и гротесковых сил вечный источник душевности и света — простой напев, выдержанный в народном духе. Однако в развитии последнего прорываются интонации иронического пляса второй темы, моторно-подвижные пассажи из разработки первой части. В результате варьирование третьей, эпической темы также переходит на рельсы все большей и большей моторной возбужденности. Остро-динамическая каденция солиста (ц. 97) сменяется вторжением фанфар вступления (ц. 99).

Редкий даже для Шостаковича порыв мощной силы приводит к центральной всеопределяющей кульминации всего концерта — к иступленному проведению темы второй части — напева «бубликов», превращенного в подлинную, в духе Чайковского, «тему рока» (ц. 100). Ее ладовое осмысление ближе уличному оригиналу: начальный звук — III ступень. Но одновременно возникает полная аналогия с темой рока Четвертой симфонии Чайковского (включая и тональность), лишь низкие II и IV ступени и дальнейшая тональная «судьба» темы (колебания фа минора и фа-диез минора — знакомая нам уже черта стиля Шостаковича) ясно обнаруживают автора данного высоко трагического «момента времени». В результате и раскрывается подлинный смысл так называемой «пошлой» темы, само существо банальности, убивающей живое и чистое начало в человеке.

«Никто никогда меня не учил, что надо бешено сопротивляться жизни» — эти слова Ядова из повести Паустовского как нельзя лучше соответствуют внутреннему смыслу данной кульминации. Она же в свою очередь раскрывает одну из существенных сторон содержания всего сочинения Шостаковича.

19 [Allegretto]

3

espr.

rit. cresc.

100 a tempo

ff

Дальнейшее развитие тематизма идет по типичному для Шостаковича пути. Тихая зона включает в себе отображение всех тем концерта в обратном порядке<sup>10</sup>. Сначала перед нами проходят темы финала, образуя зеркальную репризу (композиционная модуляция в концентрическую форму); затем воспроизводится экспозиция первой части — сжатое синтетическое изложение ее главной и побочной партий.

Уже при проведении третьей темы в фактуру репризы вторгаются отдельные такты солирующей группы ударных. При переходе к коде роль последних усиливается, в самой коде их полное господство приводит к двуплановости фактуры. С одной стороны — «постукивания» ударных, с другой — танцевальный ритм второй темы финала у солирующей виолончели. Постоянное включение ударных в ткань финала создает особый, несколько саркастически тревожный подтекст. В завер-

<sup>10</sup> Зеркальность код — давний прием Шостаковича; см. финалы Восьмой симфонии, Третьего квартета, скерцо Первого скрипичного концерта.

шающем разделе произведения возникает своеобразное тембровое обобщение.

Особую роль играют терцовые «качания» ксилофона — единственного участника ударной группы в этой коде, обладающего определенной высотой звука:

[Allegretto]

sil.

Первозданная примитивность мотива, однако, заключает в себе особую силу воздействия.

В одном из эпизодов спектакля «Театра на Таганке» — «Павшие и живые» — рассказывается, как в освобожденном от немецких фашистов городке среди развалин и пожарищ раздался мотив «Чижика». Это в чудом уцелевшей комнате разрушенного дома осиротелый мальчик играл одним пальцем на пианино то единственное, что он умел, — чтоб не было так одиноко и страшно. Сопровождавший эту сцену мотив песенки оказывал, пожалуй, наиболее сильное эмоциональное воздействие из всех многочисленных эпизодов спектакля, состоявших исключительно из образцов высокой музыки (в том числе и Шостаковича).

Терцовый мотив ксилофона, так напоминающий «Чижика», — завершающая тихая трагическая кульминация концерта, «кульминация-горизонт»<sup>11</sup>.

Такое прощание с отзвучавшей музыкой производит поистине потрясающее впечатление. Здесь обобщен опыт код трех частей Четвертой симфонии, прощальных завершений многих квартетов, Восьмой симфонии.

Сочетание многих самых противоположных настроений доводит до возможного предела эмоциональную полифонию, когда сливаются в одно и образы пляски смерти (постукивания костяшек), и ночные звуки (колотушка сторожа), тикание метронома в дни и ночи ленинградской блокады. Вся необъятность жизненных представлений суммируется в одно целое. Жизнь и трагична, и прекрасна...

<sup>11</sup> «Вершиной горизонта» Л. Мазель называет последний тихий и наиболее высокий звук произведения — редкий и очень выразительный прием его завершения.



ведения памяти В. П. Ширинского определяет траурный и личный характер тематизма квартета. В нем композитор, оплакивая смерть видного музыканта и своего друга, затрагивает самые сокровенные душевные струны. В этом отношении музыка Одиннадцатого квартета близка музыке Седьмого (посвященного памяти покойной Н. В. Шостакович).

Семь слитых воедино (посредством *attacca*) крохотных частей Одиннадцатого квартета — «Вступление», «Скерцо», «Речитатив», «Этюд», «Юмореска», «Элегия» и «Заключение» — благодаря жанровой конкретности создают сюитную основу сочинения, в котором каждая часть воплощает соответствующий (или, наоборот, обратный) своему названию образ. Благодаря и интонационному единству и эмоционально-образной логичности в последовании частей микросюита превращается в контрастно-составную форму сонатно-циклического типа. В ней имеются представители его разделов: «Скерцо», «Этюд» и «Юмореска» совместно выполняют функцию скерцо, а «Элегия» — медленной части цикла.

Но одновременно благодаря тому, что в «Заключении» проходят в обратном порядке темы «Вступления» и «Скерцо», возникает третий план формы — сонатной с зеркальной репризой, в котором «Вступление» и «Скерцо» выполняют функции главной и побочной партии, «Речитатив» — вступительного раздела разработки, основная часть которой представлена «Этюдом» и «Юмореской». «Элегия» в этом случае играет роль эпизода, а «Заключение» — сжатой (что в духе Шостаковича) зеркальной репризы. Соотношение трех планов формы таково:

Части	I	II	III	IV	V	VI	VII
1. Сюитный цикл							
2. Сонатная форма	Г. П.	П. П.	разработка	эпизод	реприза		
3. Сонатный цикл	1 ч.	скерцо	лир.	финал			
			часть				

Из совместного действия трех планов формы и возникает единая, глубоко оправданная контрастно-составная форма синтетического типа.

Контрастно-составная форма, господствующая отныне у Шостаковича, — проявление на уровне композицион-

ной формы принципов его тематически-концентрированного развертывания. Слитые воедино части этой формы функционально подобны темам-эмбрионам, вовлекаемым в единый поток движения. Причина этого — тоже направленность «вглубь», поиски и нахождение единой внутренней основы контрастных образов, развитие которой и влечет к непрерывности.

Начальная фа-минорная тема «Вступления», как было сказано, связана, хотя и косвенно, с мелодией монолога Разина. Ее широко раскинутая линия, подобная свисающей траурной ленте, в своей симметрии очерчивает верхними опорными точками ход, играющий далее большую роль:

Andantino

—связь с монологом Разина

б)

В развитие музыкальной мысли включаются новые голоса. Ход альта использует единство альтерированных ладовых звукорядов двух минорных тональностей, отстоящих друг от друга на малую секунду<sup>17</sup> и приводящих к фа-диез-минору, в котором у виолончели начинается звучать вторая тема «Вступления».

[Andantino]

и т. д.

<sup>17</sup> Например, в начальной теме Седьмого квартета сцеплены фа-диез и соль минор под эгидой первой тональности.

Так из начального траурного напева рождается мелодия, которая благодаря узкому диапазону, повторению одного звука ассоциируется с русской музыкальной архаикой (и с миром интонационной атмосферы «Разина»). «Стучащие» восьмушки усиливают траурное настроение — в них отражено что-то близкое «шагам» темы графини из «Пиковой дамы» (вспомним также две темы страха из Тринадцатой симфонии).

Третий важный компонент «Вступления» — движение параллельными квартами и квинтами (см. пример 21). Аскетический характер этой интонации усиливает глутину и значительность образа, возникающего под влиянием стучащего мотива.

Разобранные компоненты — интонационные зерна, из которых вырастает тематизм всего квартета.

Первая фа-минорная тема скерцо-фуги непосредственно вырастает из отмеченных выше скрытого голоса и виолончельного подголоска:

24a) Allegretto ♩ = 144

б) см. прим. 22

Воплощаемый образ — как бы выплывший на поверхность подтекст музыки первой части. Стучащая тема — своего рода *Dance macabre*, тихий, внешне неприметный. Сдержанность, присущая теме, определяет характер всего скерцо — таинственной жутюю веет от его музыки.

Противосложение, возникающее параллельно ответу, состоит из трех фраз. Первая сходна с темой Графини из «Пиковой дамы», вторая — с вариантом ядра темы

из «Скерцо» Первого скрипичного концерта (а также *Allegretto* Десятой симфонии), третья — с глissандирующими скачками из «Разина». Композитор свободно варьирует величину интервала и конкретные формы взаимосвязи компонентов темы<sup>18</sup>:

[Allegretto]

В дальнейшем скачки *glissando* выделяются и звучат сами по себе, усиливая общий призрачный колорит. В них сконцентрирована выразительность, присущая знаменитому пассажиру деревянных духовых после темы «Со святыми упокой» в разработке Шестой симфонии Чайковского. Свист (словно символизирующий призрачный полет) реализует таинственный подтекст фуги. Но фуга эта совсем особенная. После трехголосной экспозиции первой темы, в которой вторая выполняла функцию одного из противосложений, начинается экспозиция второй темы (ц. 10), а первая выполняет в свою очередь роль одного из противосложений на основе вертикального и горизонтального подвижного контрапункта.

Но вторая тема нестабильна, а группа ее проведения превращается в полифонические вариации, после которых возникает реприза первой, но не в полифонической, а почти в хоральной фактуре (ц. 14), то есть вместо раздела фуги возникает вариация. В синтетической коде (ц. 15) звучат обрывки всех тех трем и противосложений. Колорит жути сгущается — происходит распад тем, своего рода танец их обрывков. В итоге в скерцо происходит композиционная модуляция из фуги в форму двойных вариаций, а далее в своего рода коду-разработку. Идея этой необычной модулирующей формы — создать образ постепенно возникающего беспорядка, приводящего к распаду, уничтожению. Весь этот процесс происходит на уровне тихого и таинственного звучания, усиливающего иллюзию гибели, разлета таинственных мерцающих видений.

<sup>18</sup> В этом уникальном слиянии трех разных тематических источников — также одна из черт стиливого обновления.

Сопоставление двух первых частей подобно соотношению главной и побочной партий сонатной формы с типическим переломом во второй из них. Значительность контраста при глубокой интонационной связи восполняет отсутствие тонального противопоставления.

«Речитатив» — момент перелома. Необходимо остановить гибельный процесс, составляющий сущность «Скерцо». Резкие восклицания трех инструментов, острая линия, ведущая к резкому двойному диссонансу септими и ноны, — только сигнал. На него отвечают «скачки двузвучий» первой скрипки — прямое наследие мотивов ксилофона из «Разина»:

Adagio  
26 [19] *ff*

This musical score shows the beginning of the 'Recitativo' section. It features a piano part with a treble and bass clef, and a violin part with a treble clef. The tempo is marked 'Adagio' and the dynamics are 'ff'. The score includes a rehearsal mark '26 [19]' and a fermata over a double dissonance of a seventh and a ninth.

Драматическим восклицаниям скрипки отвечает сумрачно-погребальный хорал (ц. 22). Этот момент важен с двух точек зрения. Во-первых, проведения хорала становятся своеобразным рефреном квартета, постоянным напоминанием о смерти — непосредственной причине возникновения данного сочинения и его основной идеи.

Во-вторых, данный момент — еще одно доказательство неразрывной связи в творчестве Шостаковича двух жанров — речитатива и хорала; где звучит один, там мы ждем другого.

Начало «Этюда» возникает внезапно. Название части относится, собственно говоря, лишь к партии скрипки — потоку виртуозных пассажей, дальше переходящих к виолончели. Но это — только фон. Главное содержание «Этюда» воплощено в хорале трех инструментов (ц. 25). Здесь ясна связь со старинными народными жанрами и «Разиным».

Специфическая особенность фактуры — проведение темы параллельными неполными минорными трезвучиями, с октавным удвоением баса и мелодии. Попевка в

ре-бемоль мажоре звучит в этих условиях в одноименном миноре (удивительный пример синтеза двух ладов). Связь с эпосом «Разина» парадоксально сочетается с ассоциациями, вновь ведущими к «Пиковой даме». Объединение пассажей с хоралом заставляет вспомнить типичную сцену «Пиковой дамы» — вой ветра и бредовые галлюцинации Германа — панихидное пение:

[Allegro] *P espress.*

This musical score shows the 'Allegro' section. It features a piano part with a treble and bass clef, and a violin part with a treble clef. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'P espress.'. The score includes a rehearsal mark '[25]' and a fermata over a double dissonance of a seventh and a ninth.

Внезапная смена *piano* на *fortissimo* создает резкий контраст — в хоре трех смычковых (до мажор) возникает почти точная цитата из «Разина», а если идти далее, в глубь творчества Шостаковича, то и из Однойнадцатой симфонии (ц. 26):

28<sup>a</sup> Moderato non troppo «Разин»

XI симфония

26 Allegro XI квартет, «Этюд»

Этот наплыв почти танцевальной темы в высшей степени выразителен, в нем — выражение необузданной стихийной силы, внезапный ее порыв.

Возвращение начального хорала после этого звучит особенно мрачно.

«Юмореска» — еще одно название, требующее разъяснения. Оно возникло, видимо, в связи с проведением в партии второй скрипки оstinатного малотерцового мотива *соль — ми* в непрерывном оstinатном движении (несомненно «междуопусная» связь с кодой Второго виолончельного концерта). Но, как и в «Этюде», этот неизменяемый голос («зов кукушки») — фон, на котором звучит тема, вариант напева предыдущей части. Вновь выясняется связь с темой из «Разина»:

Allegro

Третий вариант темы «Юморески» более самостоятелен и занимает кульминационное положение (ц. 32).

В целом «Этюд» и «Юмореска» совместно выполняют функцию особого вида разработки, превращенной в цепь вариантов. Тенденция к такому переосмыслению связана с эпической трактовкой сонатной формы.

Дальнейшее вариантное развитие возникает в «Этюд», образуя линии двух голосов в низком и среднем регистрах (ц. 33 и 34):

Adagio 33

Эта часть, совмещающая функции медленной части сонатного цикла и эпизода сонатной формы, органично входит в единую вариантную систему квартета.

«Заклучение», выполняющее функцию зеркальной репризы, воссоздает знакомые нам темы в новом музыкально-философском облике. Усиление роли гомофонии, синтетическое объединение тем, скрепление всего развития хоральными напевами, более того, пронизывание всей музыкальной атмосферы хоральностью — все эти факторы полностью согласуются с привычными для Шостаковича методами завершения. В результате гасится острота начального образа, он предстает перед нами в

ином аспекте. Здесь нет привычного для Шостаковича в аналогичных обстоятельствах катарсиса, но все же усиление мрачности сочетается с чувством освобождения от остроты личной скорби.

Форма финала может быть понята как объединение зеркальной сонатной репризы с кодой.

Обе темы «Вступления» обменялись и регистрами: первая звучит в густом тембре виолончели (ц. 48), вторая — у скрипки (ц. 49) в вертикально-подвижном контрапункте с хоралом остальных голосов. С цифры 61 партитуры начинается кода. Первая тема скерцо дана в трехголосном изложении параллельными малыми терциями с удвоением баса в октаву — прием, идущий от «Этюда». Усилению минорности (минорная тема, изложенная малыми терциями) в теме скерцо противопоставлен мажорный вариант начальной темы квартета, нижнему регистру — верхний. Антифонное чередование двух тем завершает финал, а с ним и квартет в целом.

\* \* \*

Анализ квартета дает возможность сказать о судьбе ведущей лирико-драматической линии в творчестве Шостаковича. Композитор в этом произведении парадоксально сочетает, казалось бы, несовместимое — истовую эпичность и нервную экспрессивность. Этот синтез — основа музыки квартета. Его основная идея — идея смерти — и вызвала к жизни как древние напевы (влияние «Разина») в сгущенно траурном аспекте, так и мелодическое начало, способное воплотить атмосферу ужаса (связь с «Пиковой дамой»). Ассонанс с Чайковским был нами отмечен также в разборе виолончельного концерта. Если в центральном периоде творчества Шостаковича (от Четвертой симфонии 1936 года до Десятой — 1953) связь с автором «Патетической симфонии» сказывалась в основном лишь в принципах «волновой драматургии»<sup>19</sup>, то теперь, в шестидесятые годы, она принимает более тонкую и детализированную форму. Знаменательна и сближающая обоих композиторов идейная художественная сфера, запечатленная в ряде сцен «Пиковой дамы». Воплощение эмоций страха, ужаса, ранее

<sup>19</sup> О ней см.: Бобровский В. П. Камерные инструментальные ансамбли Шостаковича. М., 1961, с. 20—21.

незнакомых Шостаковичу, вошли в его творчество данного периода на правах существенного, важного компонента. В Одиннадцатом квартете они воплощены, пожалуй, наиболее открыто. В дальнейшем им противопоставляются и очищающая сила катарсиса (идейный «рефрен» художественного мировоззрения Шостаковича на всех этапах его эволюции, начиная с Пятой симфонии), и величавое объективное начало, претворяемое в новом аспекте. Так или иначе, но шаг в сторону детализации воплощаемых музыкой душевных движений, в их «микромир» — несомненно новая черта стиля Шостаковича, развиваемая в дальнейших произведениях. Ее нельзя не сопоставить с тем, что было сказано выше (на с. 174): совместное действие этих факторов и является внутренней причиной тех внешне обнаруживаемых стилевых сдвигов.

Интонационно-структурные формы, способные воплотить этот ракурс «видения мира», — усиление роли кратких тематических импульсов, тонкая ладовая детализация, игра различных ладотональных смыслов — привели к рождению 12-тоновых мелодических формул во второй группе сочинений шестидесятых годов. Но об этом будет сказано в следующей — второй статье.

А. ШНИТКЕ

## ОСОБЕННОСТИ ОРКЕСТРОВОГО ГОЛОСОВЕДЕНИЯ С. ПРОКОФЬЕВА

(На материале его симфоний)

Оркестровое голосоведение Прокофьева не менее своеобразно, чем гармонический язык, тематизм или тембровое мышление композитора. Особенность его — в небывалой доселе инструментальной конкретности, в полной свободе от схематических фактурных типов, в функциональной переменности голосов, тут же, по ходу изложения, меняющих свою тематическую роль на любую вспомогательную, будь то подголосок, параллельная дублировка, контрапункт или аккомпанемент. Установить границы этих превращений голосов очень трудно, так же, как и систематизировать различные их функции. Достаточно сказать, что даже простая дублировка почти всегда несет в себе зародыш какой-то самостоятельности (например, очень часто играющие одну линию духовые имеют разные лиги), наоборот, абсолютно самостоятельные две-три линии могут неожиданно продублировать друг друга в октаву).

Поэтому приходится говорить о функциональной неустойчивости прокофьевской фактуры как о норме. Конечно, данное явление не возникло на пустом месте: Прокофьев развил особенности русского народного многоголосия, «скрестив» его с достижениями европейской гармонии и полифонии. Отдаленное предвосхищение этой гетерофонической в своей основе техники содержалось также в «варварском» голосоведении Мусоргского.

Надо сказать, что в оркестровом конкретном голосоведении (в отличие от абстрактного школьно-гармонического) всегда существовала известная функциональная переменность — в оркестровых партиях, не всегда совпадавших с «реальными» голосами. Но это было

связано с изменением количества «реальных» голосов (а не только оркестровых партий), при этом изменения наступали на синтаксических гранях (конец, начало построения — периода, фразы), или инструментальные партии просто переключались с дублирования одной линии на другую, никак не влияя на функциональные взаимоотношения этих линий (разве что меняя их акустическое соотношение). Подобная функциональная

II симфония, ч. 2

[Larghetto]

Ob. I *f espress.* *ten.* *mf*

Ob. II *f espress.* *mf*

Cl. I *f espress.* *mf*

Cl. II *f espress.* *mf*

V-ni. I *f espress.* *mp*

V-ni. II *f espress.* *mp*

V-le. *f espress.* *Solo f espress.* *mp*

V-c. *f espress.* *Solo f espress.* *mp*

Клавир

переменчивость встречается и у Прокофьева. В отрывке из Второй симфонии (см. пример 1)<sup>1</sup>, как видно из клавира, четыре «реальных» голоса. Между тем в партитуре они изложены восемью партиями — две из них (первый кларнет и первые скрипки) совпадают, итого остается семь различных инструментальных партий.

Но сплошь и рядом в партитурах Прокофьева изменение количества «реальных» голосов и числа инструментальных партий не зависят друг от друга. Иногда фактурная неустойчивость так велика, что теряется различие между «реальными» голосами и оркестровыми партиями — неясно, какие партии считать самостоятельными, какие переменено дублирующими, и сколько вообще в ткани устойчивых голосов<sup>2</sup>.

Для подтверждения сказанного целесообразно проследить всю многоступенчатую иерархию функциональных взаимоотношений голосов от унисона до абсолютной самостоятельности.

#### А. Промежуточная зона между одноголосием и двухголосием

Сколько различных оркестровых партий можно «извлечь» из равномерного повторения одного звука? Оказывается — четыре!

II симфония, ч. I

2 Allegro ben articolato

Ob. I, II  
I  
V-la II  
III

<sup>1</sup> Все нотные примеры приводятся здесь в реальном звучании.

<sup>2</sup> Подобные явления до Прокофьева встречались у Брамса, Малера, Стравинского. В дальнейшем они нашли развитие преимущественно у русских композиторов — Д. Шостаковича, Б. Чайковского, С. Слонимского.

Даже наипростейшему функциональному соотношению — дублировке голосов в унисон или октаву — Прокофьев стремится придать максимальную «вариантность», при полном совпадении звуковысотности. Отсюда излюбленное им сочетание разных лиг в густом унисоне духовых. Делается это, по-видимому, из желания придать теме «бесконечную» певучесть, наибольшую широту дыхания (аналогично «цепному дыханию» в хоре):

III симфония, ч. I

Meno mosso

Picc.  
Fl. I, II  
V-la

Более сложная задача — совмещение певучести с острой атакой каждого звука — привела к следующему решению:

II симфония, ч. I

4 [Allegro ben articolato]

2 Fag.  
Cl. b.  
C-fag.  
Tr-ni  
Tuba  
V-c.  
C-b.

В этом примере есть уже зерно мелодической фигурации — трели около тематических нот у бас-кларнета.

Дальнейшее развитие данного приема — деление рисунка на взаимодополняющие мотивы, порученные разным инструментам. В следующем отрывке из Второй симфонии количество «осколочных» голосов равно пяти, притом одновременно в шестом голосе звучит их «сумма», то есть вся одноголосная линия. В целом — одноголосие, изложенное шестью ритмически самостоятельными партиями:

5 [Allegro ben articolato] II симфония, ч. I

При несколько большей ритмической самостоятельности возникает уже двухвариантный унисон на пороге двухголосия:

6 [Andante espressivo] VII симфония, ч. 3

Этот «порог» перед двухголосием, пожалуй, самая интересная область в оркестровом голосоведении Прокофьева. Граница между одноголосием и двухголосием, с которой мы до сих пор соприкасались лишь в точках редких унисонных «пересечений», превращается у композитора в обширную зону разнообразных вариантов приемов. Здесь возможно бесконечное количество

балансирующих между одноголосием и двухголосием решений. Если идти по линии нарастания самостоятельности голосов, от одноголосия до развитого двухголосия, то образуется следующая последовательность.

1. УНИСОН С МЕЛЬЧАЙШИМИ ОТСТУПЛЕНИЯМИ

а) Расхождение на одну, две, три ноты (иногда при переходе от унисона к октавной дублировке — для сохранения пластичности каждой линии):

[Andante espressivo] VII симфония, ч. 3

терцовая «вершина» в унисонных репликах:

8 [Allegro] VI симфония, ч. I

аналогичная терцовая «вспышка» на форшлагах:

[Allegro] VI симфония, ч. I



б) Мелизматические «инкрустации» к теме в одной из дублирующих партий:

[Moderato, quasi allegretto] IV симфония, ч. 3

Fl. I solo  
Cl. I solo  
*mp*  
*press.*

в) Различные затакты к унисону или октавам:

[Allegro moderato] III симфония, ч. 4

V-ni I *mp*  
V-ni II *mf*

г) Расхождение ввиду различных технических возможностей инструментов (в следующем отрывке тромбон может приблизительно, хроматическим глиссандированием поддержать речитативные пассажи струнных):

12 Andante mosso III симфония, ч. 4

Tr-ne I *ff*  
V-le *ff*

Возможно и взаимодействие различных приемов вариантной дублировки. В финале Третьей симфонии теме первых скрипок сопутствуют еще четыре «инкрустированных» в нее партии: пикколо и флейта, «делящие» тему между собой (с разными лигами и акцентами), и *divisi a 2* вторых скрипок, создающих глиссандирующий «шлейф» от опорных нот темы:

Allegro moderato II симфония, ч. 4

Picc. *a2*  
Fl. I *ff espress.*  
V-ni I *ff espress.*  
V-ni II *div.*

Аналогичное соединение встречается во Второй симфонии. Здесь уже почти преодолена грань между дублировкой и фигурацией:

[Allegro ben articolato] II симфония, ч. 1  
Poco meno mosso

Picc. *ff*  
Fl. I, II *ff*  
V-ni I *ff ben tenuto ed espressivo*  
Tr-bo I, II *ff espressivo*  
V-ni I *ff molto c. lando*  
V-ni II *ff molto cantando*

## 2. ТЕМА И ФИГУРАЦИЯ

Одновременное звучание темы и тематической фигуры нередко встречалось у классиков XVIII—XIX веков (Бах, Бетховен, Брамс). Оно неизбежно связано с диссонантными столкновениями тематических и «опорных» нот, а также с косвенными или прямыми октавными и унисонными параллелизмами. По своей сути данный прием схематичен, так как функциональные взаимоотношения темы и «узора» здесь постоянны или, вернее сказать, постоянно переменны. Предпочитая функциональную переменность, Прокофьев пользовался этим приемом редко, но когда прибегал к нему, стремился его как-то разнообразить:

[Allegro] VII симфония ч 1  
15 Più mosso

Здесь тематическое двухголосие валторн и труб сопровождается хроматической фигурацией. Но опорные точки нижнего голоса фигурации — виолончелей — периодически отклоняются от дублировки соответствующей партии второй и четвертой валторны.

Более тонко созданы секундовые «трения» между темой и фигурацией одной из вариаций второй части Второй симфонии — фигурация почти не затрагивает

тематических нот, но «скользит» по соседним нотам, размывая очертания темы колышущейся секундовой «тепью»:

16 [Allegro non troppo] II симфония, ч 2

В репризе второй части «Классической симфонии» фигурационный рисунок гобоя, ответвляющийся от опорных звуков темы, временами опять возвращается к ее мимолетной дублировке:

[Larghetto] I симфония, ч 2

Но тут мы уже перешли грань между фигурацией дублирующей и фигурацией ответвляющейся. Аналогичный случай имеет место во Второй симфонии — периодически на сильных долях (за неизбежным для Прокофьева хотя бы одним отступлением от основного фактурного принципа) от опорных нот контрабасового рисунка ответвляются восходящие гаммы фаготов (вспомним аналогичные глissандирующие «лучи» в примере 13):

[Allegro moderato]  
18 Più mosso

2 Fag  
mf

C-b.  
p simile

## 3. ВАРИАНТЫ

Следующий шаг на пути к самостоятельности голосов — сочетание двух (или более) уже равноправных вариантов одной линии. Это проявляется как в общих формах движения, так и в тематических линиях. Первое встречается очень часто, создавая иногда сложные сплетения инструментальной гетерофонии. Подобные декоративные эпизоды гармонически-фигуративного склада можно наблюдать, например, в первых частях Третьей (ц. 57) и Четвертой (ц. 14) симфоний. Гораздо более необычно сочетание двух тематических вариантов. Так, один из голосов может дублировать не все ноты линии, временами задерживаясь на некоторых из них и поэтому «пропуская» следующие:

[Largo]  
19 Ob. I solo

Ob. I solo  
p

V-ni p

Cl. b.

C-b. p

Аналогичный пример (но уже при тематическом значении менее подвижного голоса) встречается в Четвертой симфонии:

[Moderato, quasi allegretto]  
Cl. b., Piano

Cl. b., Piano  
p

Fag., Piano

Возможно и сосуществование нескольких вариантов одного мотива (в данном случае — пяти вариантов):

21 [Allegro agitato]

C-fag. ff p

Tr-ne ff p

Arpe ff

V-c. ff p

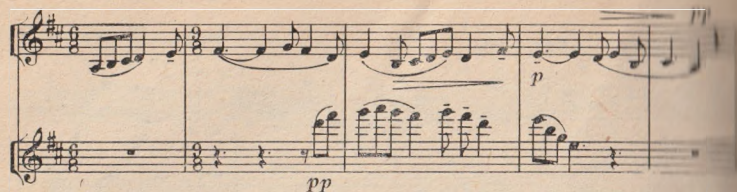
C-b. ff p

Более сложная вариантность осуществлена в побочной партии первой части Шестой симфонии — задумчивый напев валторны скрипки подхватывают «по-своему» («иначе запомнили»):

22 [Moderato]  
I solo

Cor. p

V-ni I pp



Этот извилистый подголосок скрипок, при всей «скромности» звучания, являет собой весьма сложный функциональный «сплав»<sup>3</sup> — это и «инвариант» валторновой темы, и имитация валторны, и контрастное противосложение к ней.

В последних примерах варианты относительно равноправны — это зачатки контрастной полифонии в гетерофоническом складе. Но параллельный «инвариант» может выполнять и более скромную функцию, например создавать подвижную гармоническую педаль «по следам» темы:



Наконец, тенденция к полифонии в вариантной дублировке может реализоваться более явно — тогда возникают полифонические «ответвления» от голоса или его расщепление на две-три линии.

#### 4. ОТВЕТВЛЕНИЯ

а) Скрытое двухголосие в определенный момент переходит в реальное:

<sup>3</sup> О совмещении нескольких функций в одном элементе музыкальной ткани см. статью: Мазель Л. А. О двух важных принципах художественного воздействия. — «Советская музыка», 1964, № 3.



б) Унисон скрипок и виолончелей расслаивается на две равноправные линии, которые затем опять приходят к унисону — но только «ритмическому»:



в) От оstinатного рисунка английского рожка «отпочковывается» (после кратковременной октавной дублировки) гораздо более значительная мелодическая линия вторых скрипок:



г) Единый затакт-«источник» делится на два (а затем и три) мелодических русла:

[Moderato, quasi allegretto]  
(Meno mosso) IV симфония, ч. 1

Cor. I-IV I-II  
f espr.  
V-ni f espr.  
V-c. V-le f espr.

д) Яркая октавная «вспышка» и «гаснущий» двухголосный «след»:

[Allegro marcato] V симфония, ч. 2

V-ni f  
V-le, V-c. dim. p

е) Трехоктавная вершина-«источник» и разветвление на три «слабеющие» линии:

VII симфония, ч. 3  
[Allegro espressivo]

29 V-ni I  
Cor. f dim. mp

ж) Настойчивое ostinato басов вызывает к жизни тему, постепенно материализующуюся из его дублировки:

[Vivace] VII симфония, ч. 4

V-ni f marcato  
Tuba, C-b., P-no simile 8

Еще более своеобразны случаи временного расхождения взаимодублирующих партий — островки двухголосия в одноголосии. Так вводится необходимый новый контрапунктический или гармонический элемент без вступления нового инструмента. По-видимому, для того, чтобы не «стеснять» освобождающиеся от дублирования голоса, композитор, как правило, прибегает к дублировке через две октавы:

[Allegro eroico]  
(Poco meno mosso) IV симфония, ч. 1

Fl. f espressivo, ma tranquillo  
Fag. poco rit.  
cresc. mf dim. p

[Allegretto] IV симфония, ч. 1

Fl. I solo mp espr.  
Fag. I

## 5. СЛИЯНИЕ ГОЛОСОВ

Обратный прием — слияние в октаву или унисон разных, даже совершенно самостоятельных голосов — тоже нередок в оркестровом голосоведении Прокофьева. Наиболее выразителен этот эффект «собрания сил» в кульминационных моментах. Так, властное ритмическое торможение вихревого скерцо Третьей симфонии в коде подкреплено упругим сжатием исходного гармонического шестиголосия в двухголосие. Просле-

дить при этом по партитуре точки слияния оркестровых голосов не всегда возможно, поскольку строятся они из различных комбинаций реальных голосов и их «отрезков» (см. с. 136).

В начале разработки первой части Второй симфонии диалог виолончелей и контрабасов заканчивается унисонным «согласием»:

33 [Allegro ben articolato] II симфония, ч. I

Если различные линии могут сойтись в унисон, то естественно, что они могут и ненадолго соприкоснуться в параллельных октавах. При общей функциональной неустойчивости фактуры случайные параллельные октавы и унисоны уже не грозят интонационным срывом (как это было и есть в функционально постоянной фактуре), и поэтому Прокофьев не «стесняется» их. В одном из редких для композитора традиционно-полифонических эпизодов Третьей симфонии (первая часть, с. 20) свободный канон выполнен «неаккуратно» — с параллельными октавами, которых можно было бы избежать (так как имитация свободная), но это было бы излишним педантизмом при столь «свободной» манере голосоведения.

Возникающие при соединении различных тем параллелизмы также не отпугивали Прокофьева — ведь бессмысленно «подгонять» темы друг к другу, если функциональные взаимоотношения голосов постоянно меняются:

V симфония, ч. I

34 [Andante] Cl., Fl.

Такие параллелизмы можно наблюдать и в трех голосах одновременно — в одном из эпизодов Четвертой симфонии на две-три ноты «совпадают» в параллельных октавах тема, фигурация и контрапункт (правда, это скрадывается ритмическим различием голосов):

[Allegro risoluto] IV симфония, ч. 4

Случайные параллелизмы между тематическими и аккомпанирующими голосами встречались неоднократно и до Прокофьева, но, как правило, «согласие» длилось недолго, две-три ноты (если аккомпанемент не включал в себя и постоянную дублировку темы или ее опорных нот), и при этом всегда «расшатывалось» ритмическими различиями. Прокофьев же спокойно дублирует целые такты темы аккомпанирующей фигурацией (отсюда один шаг до совмещения тематической и аккомпанирующей функций в одном голосе):

[Andante tranquillo (Più mosso)] un poco gravemente IV симфония, ч. 2

36 V-ni, Tr-ba, + Fl. (8<sup>va</sup>)



Во многих случаях параллелизма оттеняют важнейшие моменты гармонического или тематического развития. Они могут подчеркивать каданс (при линейном складе функциональная сила консонанса и диссонанса подчас нейтрализуется, поэтому появление октавного параллелизма воспринимается как разрешение линейной напряженности, как консонанс после диссонанса)



Параллельные октавы в мелодии и басу прекрасно акцентируют типичные прокофьевские tonальные сдвиги.



Наконец, пример поразительно пластичного полифонического двухголосия, где интонационное родство контрапунктирующих басов и темы закрепляется их слиянием в октавный «унисон», после чего они опять распадаются:



## Б. Двухголосие

Двухголосие — основа линейного мышления Прокофьева. Здесь он достигает удивительной естественности в контрастно-полифонических линиях, наделяя каждый голос индивидуальной выразительностью и не впадая при этом в схематизм грубого ритмического контраста (вспомним хотя бы начало Седьмой симфонии).

Совершенно индивидуальное прокофьевское фактурное новшество — «двухголосная тема»<sup>4</sup>. Под этим подразумевается не изложение темы, например, параллельным терциям, а именно двухголосная тема, где при ритмическом «унисоне» каждый из двух голосов относительно самостоятелен интонационно. Так излагаются и певучие наигрыши деревянных духовых, и острые зигзаги «виртуозных» скрипок, и зеркально сходящиеся и расходящиеся извивы струнных:

<sup>4</sup> Термин С. Слоимского, обстоятельно исследовавшего данное явление в своей книге «Симфонии Прокофьева», Л., 1964.

[Allegro giocoso] V симфония, ч. 1

Fl. *p*

Fag. *p dolce*

[Andante] V симфония, ч. 1

I *mp*

II *mp*

[Allegro giocoso] V симфония, ч. 1

V-ni I *p*

V-c. *p*

*cresc.*

*mf*

постепенно «расшатывается» изнутри благодаря вариантности дублирования, постепенно приводящей к реальному многоголосию:

V симфония, ч. 1

[Andante]

V-ni *mp espr.*

V-la, V-c. *mf*

C-b. *mf*

Tr-ba

## В. Инструментальные хоры с переменным количеством голосов

Подобно тому как унисон может расслоиться в двухголосие, так и в двухголосной теме могут разворачиваться островки трех- и четырехголосия. Такого рода хор с переменным количеством голосов чрезвычайно типичен для Прокофьева. Это именно хор (по образцу певческого хора), так как он обычно складывается из двухголосия, дублированного в октаву (первые, вторые скрипки — «женские» голоса; альты и виолончели — «мужские»). Как правило, такое исходное двухголосие

В последних тактах этого примера невозможно определить количество реальных голосов (два, три или четыре?), ибо гетерофоническое четырехголосие его основано на перекрестном взаимодублировании голосов, при котором каждая партия всякий раз переключается с дублировки на самостоятельное движение.

«Раскрепощение» дублирующих голосов может происходить и более определенно — двухголосная тема второй части Третьей симфонии (альты *divisi* — «женский хор»; контрабасы и виолончели — «мужской») в каденционной зоне «расцветает» реальным четырехголосием:



Andante

44 div.

III симфония, ч. 1

V. Ie  
V. c.  
C. b.

Четырехголосный хор виолончелей в финале Пятой симфонии также гетерофоничен — в результате эпизодических унисонов и октав количество «реальных» голосов колеблется между тремя и четырьмя:

[Allegro giocoso (Poco più tranquillo)]

45 div. a<sup>4</sup>

V симфония, ч. 1

v. c.  
c. b.

В Пятой симфонии встречается и еще более развитое гетерофоническое многоголосие — мощный диссонантный хор меди в репризе первой части, колеблющийся между «реальными» семи- и пятиголосием:

46 [Andante]

V симфония, ч. 1

Tr-be  
Cor.  
Tr-ni  
e  
Tuba

И уже совершенно неустойчиво количество «реальных» (недублирующих) голосов в следующем примере из Второй симфонии (восьмиголосие струнных при нескольких параллелизмах на первых двух четвертях и трехголосные «встречные» аккорды валторн — итог гетерофоническое одиннадцатиголосие):

II симфония, ч. 1

[Allegro ben articolato  
47 (Più meno mosso)]

Cor.  
Archi,  
Fiatti

## Г. Функциональная переменность голосов и инструментальных партий

Функциональная переменность фактуры может проявляться двумя способами: как функциональная неустойчивость оркестровых партий при полной определенности реальных голосов (что встречалось всегда и о чем уже говорилось выше) и как неустойчивость самих реальных голосов (явление в музыке XVIII и XIX веков очень редкое).

В следующем отрывке из Четвертой симфонии — устойчивое реальное четырехголосие, но без обычного октавного «унисона» виолончелей и контрабасов. Как же распределены четыре голоса между пятью инструментальными партиями? Функции трех партий постоянны: первые скрипки играют «сопрановый» голос, вторые — «альт», контрабасы — «бас». Функции остальных двух партий переменны: виолончели в конце первого такта переходят с «баса» на дублировку «тенорового» голоса альтов, во втором такте захватывают этот голос целиком, вытесняя альты на дублирование «альтового» голоса вторых скрипок; в третьем такте восстанавливается обычный порядок:

48 [Andante tranquillo] IV симфония, ч. 2

mf espr.  
mf  
Archi  
mf  
mf

Гораздо сложнее «распутывается» оркестровая фактура с переменным количеством реальных голосов. Наряду с описанными выше «переменными» хорами у Прокофьева встречается и нехоровая, функционально контрастная фактура с неустойчивым распре-

делением голосов по партиям и даже переменным количеством голосов. Попытки выявить четкую гармоническую схему такой фактуры (хотя бы и с учетом уступления и выключения новых голосов) малорезультативны, так как трудно провести границу между голосом самостоятельным и вариантно-дублирующим.

Возьмем для примера отрывок из Третьей симфонии (первая часть, ц. 8). Партия первых альтов в тактах 3—4 может рассматриваться как подчиненная (ибо она переменнo дублирует различные гармонические голоса, а в тактах 1—2 — один голос) и как самостоятельная (ибо она дублирует не буквально, а в такте 5 вообще обособляется в новую линию). То же самое можно сказать о роли виолончелей: их голос в такте 5 как будто «перерождается» в вариантную дублировку двух педальных нот валторн (а в тактах 6—7 и вообще совпадает с валторнами). Но возможна и другая трактовка: в такте 5 виолончели сохраняют свою самостоятельность (ведь они «шагают» по педальным голосам валторн, а не дублируют их буквально), в тактах 6—7 свой контрапункт они «отдают взаимы» трубе, получая его обратно в такте 8 (где труба умолкает). Партия трубы также двойственна: с одной стороны, ее рисунок вполне самостоятелен, с другой — первые два такта могут быть вариантной дублировкой вторых скрипок и альтов (см. параллельные октавы на границе тактов 4—5). Вся тонкость именно в этой неуловимости перехода отдельных партий от подчиненной роли к самостоятельной — между бесспорно самостоятельным и бесспорно подчиненным участком находится зона функциональной неопределенности, двойственности.

Функциональная переменность голосов позволяет композитору минимальными оркестровыми средствами добиваться увеличения напряженности. В эпизоде из разработки первой части Шестой симфонии (ц. 17—18) кульминационный такт мелодии подчеркивается дублировкой в октаву и дециму. Традиционная оркестровка диктует здесь введение новых инструментов, Прокофьев же «перебрасывает» на эту роль фортепиано и фаготы, игравшие до того самостоятельную аккомпанирующую партию (новые инструменты — кларнеты и флейты — он все же «накладывает» на них, но и это не скрывает переменности функций фортепиано и фаготов).

Наконец, оригинальным приемом совмещения тематической и аккомпанирующей функций в одной партии воспользовался Прокофьев в Adagio Пятой симфонии (см. партию первых скрипок):

\* \* \*

Мы проследили всю «генеалогию» прокофьевского многоголосия — от унисона с фразировочными различиями (зародыш многоголосия) до многоголосия с функциональной неустойчивостью (рудименты одноголосия). Во всех этих случаях мы сталкивались с взаимодействием двух противоположных тенденций: одноголосие тяготеет к разветвлению, многоголосие — к слиянию. Обе тенденции пересекаются там, где мы не в состоянии сказать о нескольких инструментальных партиях, являются ли они вариантами одного голоса или встретившимися в одноголосии различными голосами.

То и другое — следствие последовательного, до «границы противоположности», принципа вариантности: многоголосие возникает в результате варьирования одноголосия, одноголосие — в результате варьирования многоголосия; здесь вариантность осуществлена через функциональную переменность голосов.

## ОБ ОБЩИХ ЛОГИЧЕСКИХ ПРИНЦИПАХ СОВРЕМЕННОЙ ГАРМОНИИ

### 1. Понятие гармонии и современная музыка

А существует ли еще гармония в современной музыке? Правомерно ли вообще использование этого старомодного термина? Можно ли произносить слово «гармония», если речь идет о музыке, в которой вертикальное созвучие более не является первичным звуковым феноменом, в которой группа исполнителей на больших участках играет не вместе, а каждый из них — сам по себе, в которой, наконец, применяются звуки без определенной высоты? Тихое, благодатное согласие консонирующих звуков — не правило, а крайняя редкость в нынешней музыке.

Понятие гармонии само по себе многозначно. Основные его значения в современной терминологии:

- 1) согласие различного, связь, соразмерность, порядок (общеязыковое и философско-эстетическое понятие, совпадающее с исходным греческим *armonia* и русским «лад»);
- 2) объединение звуков в группы-созвучия и связанное их последование; техника композиции, оперирующая тональными аккордами как основными исходными элементами;
- 3) научная практическая дисциплина, изучающая этот аспект музыки;
- 4) отдельное созвучие, аккорд.

Первоначальное и определяющее значение термина — не музыкально-техническое, а философско-эстетическое<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> См.: Лосев А. История античной эстетики. Ранняя классика. М., 1963; Лосев А. История античной эстетики. Софисты, Сократ, Платон. М., 1969; Лосев А., Шестаков В. История эстетических категорий. М., 1965. Ср. также: Dahlhaus C. Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität, Kassel u. a. 1968, S. 19 ff).

И в применении к музыке оно значительно менялось в отношении того круга содержания, которое подразумевалось под термином<sup>2</sup>. Однако при всех переменах предметов гармонии (в многоголосии — кварта и квинта, консонирующие терцовые аккорды, мягкие диссонирующие сочетания) композиционно-техническое истолкование понятия гармонии не заслоняло эстетической трактовки. Композиционно-техническое было как бы звуковой реализацией, материализацией эстетического. Достижение «гармоничности» музыкальных звукосочетаний означает не только выполнение правил искусства, но также осуществление с помощью этих правил самой музыки как конечной цели.

Поэтому в понятие гармонии непременно входит неотъемлемый от нее оценочный момент. Не всякое «единение многого и согласие разногласного»<sup>3</sup> есть гармония, а только такое, которое не вызывает отрицательной реакции восприятия. Отсюда и традиционное применение термина «гармония» в значениях, близких к понятиям красоты, совершенства, наслаждения, сущности музыки (музыкальности), ценности. Конечно, все они могут существовать и сами по себе, вне связи с понятием гармонии (тем более как их производящим). Но эта связь несомненна, если названные эстетические категории возникают в качестве цели «единения многого и согласия разногласного».

Существует ли этот комплекс эстетических категорий в новейшей музыке? Несмотря на все диссонансы, алеаторику, музыкальные звучания без определенной высоты, звучания немusикальных инструментов, отсутствие предписанного одного определенного порядка частей произведения и даже несмотря на отсутствие подчас самого текста произведения как точно фиксированной звуковой структуры, конечные целевые эстетические классы наиболее общего порядка, как это ни странно, в целом не исчезли, а во множестве случаев даже и не

<sup>2</sup> Свод значений термина *Harmonia* см. в статье: Hüschen H. *Harmonie*. MGG V, Sp. 1588—1614.

<sup>3</sup> Boetius. *Institutiones arithmeticae*, II. 32. Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. Составление текстов и общая вступительная статья В. П. Шестакова. М., 1966, с. 167.

преобразовались сколько-нибудь существенно<sup>4</sup>. И множество современных произведений, сколь бы ни изменилось в наше время понятие музыкальной красоты, создаются как прекрасное для человека, совершенное, дающее наслаждение и этим ценное творение, композируемое как определенный, предуказываемый композитором порядок в звуках различной высоты, что не обнаруживает принципиальной смысловой противоположности к компонованию сочинений классиками на основе гармонии в собственном эстетическом и техническом понимании этого термина. Таким образом, понятие гармонии по меньшей мере в одном — эстетическом — отношении продолжает жить в современной музыке — как «порядок в звуках» по высоте (Платон). И притом «гармония» — такой термин, который возник отнюдь не вместе с той техникой композиции, за которой он закреплен в качестве школьно-технической дисциплины (метод композиции на основе трезвучной тональности), и в качестве исключительно важной философско-эстетической категории имеет возможности пережить отдельные частные свои музыкально-технические конкретизации. Поэтому не будем торопиться с отбрасыванием этого понятия и термина.

Один факт современности мы можем, однако, констатировать с полной бесспорностью — крушение старого понятия гармонии в современной музыке<sup>5</sup>. Гармония как музыкально-эстетическая конкретность эпох классиков и романтиков больше

<sup>4</sup> Мы не принимаем здесь во внимание эстетику антиэстетики неомодернизма, избравшего своим девизом «Все в мире есть ложь», сознательно стремящегося взорвать сложившиеся старые отношения полов, социальные связи, нормы языка, а искусство превратить в медиум для бунта инстинктов, считающего истинным только подсознательное, «не испорченное» интеллектом и общественными запретами («Будьте реалистами, требуйте невозможного!»). См. об этом в статье: Землянова Л. «Эстетика молчания» и кризис антиискусства в США. — Кн.: *Неомодернистские течения в зарубежной литературе 1950—60-х годов*. М., 1972, с. 67, 69.

<sup>5</sup> В наше время понятие «современность» может применяться в двух смыслах: в тесном — современность как эпоха после второй мировой войны — и в широком — весь XX век. Без специальных оговорок термин применяется в тесном смысле (хотя, естественно, сегодняшняя музыка включает в себя многое, выработанное в предшествующие эпохи, в особенности в первой половине XX века).

не существует в новой музыке нашего времени. Даже у Веберна — самого крайнего из композиторов первой половины века — старое понятие гармонии в определенной мере включено в представление о музыке. Перелом, происшедший в европейской музыке около 1908 года, привел к выработке совершенно иного ощущения музыкального, совершенно иной логики музыкального мышления. С позиций старого понимания гармонии оно — «не гармоническое мышление» и поэтому эстетически ущербное, если не сказать более. Но если история достаточно определенно отвергла второе, вывод, она тем самым поставила под сомнение и первое. Поэтому мы вновь должны исследовать понятие гармонии.

Гармония или дисгармония? Если мыслить категориями старого учения о гармонии (силой исторической инерции отождествляемого с гармонией вообще), то новую ситуацию следует определить так: гармония диссонанса, диссонантная гармония. Но эта формулировка скрывает в себе противоречие — «гармония» предполагает согласие звуков, а «диссонанс» — несогласие, так сказать, противозвучие. Неточность происходит от неприменимости исчерпавшей себя точки зрения, делящей звучания на эстетически оптимальные (консонансы) и диалектически противоположные им, контрастирующие (диссонансы). Возникший еще в античной Греции дуализм объективно-научного (математического) и субъективно-художественного подхода к оценке консонанса и диссонанса (спор «каноников» и «гармоников») никогда не предполагал, однако, сколько-нибудь заметного расхождения в том, что именно относилось к тому и другому; оба подхода всегда были лишь двумя методами мышления, двумя объяснениями, но объяснениями одного и того же факта. Нет никакой причины менять сам факт в зависимости от способов его интерпретации и в отношении современной нам музыки. И если наше ухо принимает (в соответствующем контексте) секунды, септимы и тритоны (как и все их комбинации друг с другом и с традиционными-консонансными интервалами) в качестве вполне оптимальных звучаний, пусть и иного характера (например, возможно более напряженного), то, следовательно, оно эстетически трактует их как консонансы. Поэтому можно приведенную выше формулиров-

ку изложить иначе: гармония новых консонансов<sup>6</sup>.

История музыки знает подобные повороты в прошлом. Так называемое средневековье передвинуло границу между консонансом и диссонансом, а Возрождение повсеместно утвердило консонантность терций и секст, что дало коренные перемены в гармонии, в особенности последующей эпохи Нового времени. Однако происшедшее в XX веке отодвигание этой границы — не просто очередное изменение соотношения консонанса и диссонанса, так как на долю диссонанса уже не остается никакой самостоятельной группы интервалов. Гармонию XX века все еще считают «царством диссонансов» (очевидное следствие мышления с позиций старой гармонии). В действительности же оперирование сплошь одними диссонансами нивелирует качественную противоположность созвучий и вместе с этим сами категории консонанса и диссонанса, заменяя их количественной дифференциацией «сонансов»<sup>7</sup>. Отсюда совершенно новый режим высотных отношений, резко смещающий привычные соответствия между звуковыми связями и способами их восприятия. Прежней системы связей («гармонии») не оказывается вовсе, а на ее месте обнаруживается новое явление, музыкальная сущность которого определена еще не достаточно; ясно, однако, что оно обладает собственной внутренней организованностью, позволяющей ему быть художественной цельностью, которая функционально представляет собой какую-то аналогию к традиционной гармонии в ее отношении к старой музыке.

Естественно, что это явление, по своей важности сравнимое с гармонией в старой музыке, не могло остаться незамеченным и не оцененным по его значи-

<sup>6</sup> Д. Сабанев в своих «Воспоминаниях о Скрябине» (М., 1925) рассказывает: Скрябин брал начальный аккорд «Прометей» (очевидно, *a—dis—g—cis—fis—h*) и говорил: «Это не есть доминантовая гармония, а это основная, это консонанс... это тональность А. В до мажоре это будет вот что!!» И Скрябин взял звуки *до—ре—ми—фа—диез—ля—си—бемоль* (с. 47).

<sup>7</sup> Как известно, А. Шенберг трактовал диссонансы как «отдаленные консонансы» (*Harmonielehre*, 7. Auflage, S. 78), а П. Хиндемит заменил четкую противоположность консонанса и диссонанса градацией консонантности и диссонантности (*Unterweisung im Tonsetz*, 1. Teil, Mainz 1940, S. 108—110).

мости. Новое понятие, функционально замещающее традиционную «гармонию», — высотная структура. Оно сравнимо с «гармонией» по частоте применения термина в наши дни. По существу, и название настоящей статьи могло бы звучать так: «Об общих логических принципах современной высотной структуры». Таким образом, современная музыка прибавила еще один — третий — термин к тем двум, которые исторически уже обозначали систему высотных связей: 1) лады, 2) гармония, 3) высотная структура.

## 2. Общие принципы высотной структуры

(Музыкальная ноэтика)

Итак, раньше чем музыка будет выражать ту или иную экспрессию, тот или иной музыкальный образ, независимо от того, какой строй человеческого духа будет она собой представлять, она должна быть музыкой, то есть должна западать в воспринимающее сознание, вызывать в нем ответное сочувственное возвышающее действие, захватывать приобщением к более великому, прекрасному. Воплощает ли музыка страдание и смерть ради осуществления высокого этического идеала, или поэму любви, или остроумие и блеск комедийного сюжета, при всех обстоятельствах она не может утрачивать одного качества — особого рода одухотворенности звуков, слаженности, выражения смысловой наполненности. Музыкально-прекрасное не может существовать вне музыкальной логики, одной из сторон которой является логика звуковой структуры. Поэтому раскрытие принципов гармонической логики не есть технология, оно относится к музыкальной эстетике, притом к одной из музыкально наиболее существенных ее областей.

Обратимся теперь к более конкретному рассмотрению общих логических принципов современной гармонии.

В отличие от старой гармонии с типичным для нее единообразием терцовой аккордики и диатонических в своей основе ладовых звукорядов, современная музыка использует все многообразие диссонантных (или новоконсонантных) звукосочетаний и получаемых из двенадцатиступенности звуковых рядов. И если старое учение о гармонии могло указывать конкретные

принципы высотной структуры, построенной из столь же конкретных звуковых элементов, то сегодня этого сделать нельзя. Конкретные принципы структуры зависимы от свойств входящих в систему элементов, а они всегда различны. Поэтому общие законы связи между звуками мы должны искать на другом уровне, находящемся выше ступени звуковой конкретности. На этом уровне высотная организация предстает как частный случай музыкальной организации вообще, то есть как система общей музыкально-логической связи, взятая в отношении высотного аспекта. Так как подобная организация воплощает отношения смысла в музыке, то учение об общих законах связи может быть названо музыкальной ноэтикой (от греч. νόησις — мышление, νόημα — мысль, замысел, мышление, сознание). Рассмотрение общих законов связи в аспекте высотности, очевидно, должно относиться к музыкальной ноэтике в качестве одной из областей (наряду с аспектами ритма, метра, с тембровым мышлением и т. д.). Цель ноэтики — выяснение механизма, осуществляющего в музыке слаженность, упорядоченность, единство и взаимодействие разнообразных составных частей, дающего смысловую связанность целого.

Согласно природе предмета ноэтики категории, которыми она оперирует, более абстрактны. Главнейшие из них: система, структура, элемент, связь, функция. Не претендуя на универсальность и окончательность определений (наоборот, подчеркивая их рабочий характер), дадим здесь следующие формулировки названных понятий.

Система (греч. σύστημα — целое, составленное из частей) — совокупность расположенных в определенном закономерном порядке звуковых элементов, объединенных и взаимосвязанных принадлежностью к слагаемому или целому.

Структура (лат. structura — строение; связь, расположение, порядок) — относительно устойчивый комплекс звуковых отношений, обеспечивающих единство и качественную определенность данной системы как целого. Систему часто можно уподобить звуковому организму, а структуру — принципу его строения согласно его внутренней сущности; но во многих отношениях понятия системы и структуры почти тождественны.

Элемент — звук или группа звуков в качестве компонента системы.

Связь — качество, обнаруживающее отношение одного звукового элемента к другому (по принципу какой-либо общности либо, наоборот, дополнительной); то, что отличает объединение от простой рядности.

Функция (лат. *functio* — деятельность, осуществление, исполнение, соответствие, отображение; *fungo* — произвожу) — смысловое значение звука или группы звуков (соответственно и более крупных единств), роль, предназначенность элемента (осуществима лишь через принадлежность к системе); то что «делает» данный элемент. «Функция — это существование, мыслимое нами в действии» (Гёте).

Принцип высотной структуры на уровне, не учитывающем свойств конкретных звуковых элементов, но предусматривающем любой из них, определяется так: образование системы отношений на основе целесообразно избранного центрального элемента. Какая именно система отношений — это определяется не на абстрактном, а на конкретном уровне. Конечно, конкретные свойства элементов сами по себе также не преуказывают особенностей системы, однако последние образуются, как правило, с использованием первых и на их основе. Реализация общего принципа высотной структуры происходит, таким образом, уже во взаимодействии с конкретными свойствами применяемого в сочинении звукового материала.

Современная эпоха неслыханно расширила границы материала, которым оперирует музыка. И сегодня мы должны учитывать его четыре основных рода:

- 1) звуки музыкальных инструментов (и голосов) с определенной высотой,
- 2) звуки музыкальных инструментов (и голосов) без определенной высоты,
- 3) звуки электронных генераторов (с определенной высотой и без нее),
- 4) конкретные звуки (натуральные и модифицированные).

Притом все роды звукового материала не только лежат в разных измерениях и могут употребляться в

таком качестве, но в конечном счете могут быть также соизмеримыми и переходящими друг в друга рядами. Изначальная разнородность материала может уподобляться тембровым различиям более высокого порядка. Органичность включения массы новых звуков в музыку позволяет найти вызвавшую их общую магистраль развития, объединяющую генезис материала в одну линию. Логически этапы становления нового материала выстраиваются в последование:

- 1) преодоление старого диссонантного барьера, применение секунд, септим и тритонов как самостоятельных сочетаний,
- 2) освоение всех многозвучий, вплоть до двенадцатизвучий и полных полутоновых кластеров,
- 3) эмансипация тембрового восприятия созвучий (то есть понимания их не как сочетаний высотно-дифференцированных тонов с множеством одновременных интервалов, а как единого звучания определенной краски-тембра) и построение созвучий как темброво-конципированных единств,
- 4) освоение всех тембровых созвучий, включая электронные и конкретные.

В соответствии с природой звукового материала находятся и формы его изложения. Основных форм четыре:

- 1) горизонтальная (звуки в последовательности),
- 2) вертикальная (звуки в одновременности),
- 3) смешанная диагональная (сочетание первых двух),
- 4) стереофоническая (глубинное измерение звучности).

Обобщающая категория, которая охватывает звуковые единства-комплексы при любой форме изложения, может быть охарактеризована термином группа. Целесообразно избираемые композитором для его сочинения однородные и разнородные группы являются источниками и носителями преобразования, развития, движения. Каждая из таких групп, включенная во взаимодействие с другими и составляющая вместе со всеми прочими целостную высотную структуру, становится элементом общей системы. Таким образом, в нужном нам аспекте музыкальная композиция представляет собой определенным путем упорядоченное

множество элементов, находящихся в некоторой связи друг с другом.

Дифференциация отношений между элементами имеет в своей основе наипростейшее различие: повторение и неповторение звуков. Вступая в бесконечно многообразные пропорции смешения, это различие порождает богатейшие развитые формы взаимоотношений между звуковыми элементами. Дифференциация отношений часто обнаруживает одну и ту же закономерность, которая в обобщенной форме может быть выражена следующим образом. Одна группа функционирует в качестве элемента, от которого исходит все построение высотной структуры; этот элемент центральный. Он является инвариантом, по образцу («эйдосу») которого производится много других. Центральный элемент вместе с одним или несколькими примыкающими к нему составляет основную модель высотной структуры; элементы, составляющие основную модель, могут называться главными. (Прообраз соотношения центрального, главного элементов и основной модели дан в структуре классической тональности, тоника которой — центральный элемент, триада T, S и D — главные элементы, формула TDT — или в более полном виде TSDT — основная модель лада.) Группе основных элементов противопоставляются элементы производные и контрастные. Вместо центрального может быть элемент исходный или начальный, весьма схожий с центральным по своей функции. Элементы могут быть не столь централизованными, а относительно равноправными. Комплекс элементов может быть и более полным и менее полным, сохраняя, однако, один признак — дифференциацию звуковых групп на элементы в определенном соотношении друг с другом. Действие системы отношений классико-романтической тональности: непосредственно на сравнительно небольшом участке, опосредованно — на протяжении всего сочинения (поэтому для рассмотрения системы элементов возможно избирать и небольшие относительно законченные части произведения, и все его целиком).

Основополагающее значение среди всех названных функций компонентов структуры имеет центральный элемент. Роль его в общей музыкально-логи-

ческой системе вполне возможно уподобить значению тоника в классической тональности (или, точнее, тоника есть частный случай центрального элемента системы). И так же, как тоника фокусирует в себе главные технические и эстетические свойства мажорно-минорной системы, ЦЭ (центральный элемент) аналогичным образом концентрирует свойства нынешней системы мышления.

Принципиальное многообразие и разнородность материала современной музыки отражается в таком же разнообразии структуры центральной группы. Последняя выступает здесь в качестве фундамента сочинения, опорного сочетания, источника развития. Приведем образцы некоторых типов ЦЭ: аккордовая форма (пример 1А), интервал или интервальная группа (1Б), мелодическая форма — звукоряд, мотив, серия (1В):

The image displays several musical excerpts illustrating different types of central elements (ЦЭ). The examples are arranged in two rows:

- Top Row:**
  - 1А:** C. Прокофьев. III концерт, 2 часть, 4 вар. (Accord form).
  - A. Скрябин. «Прометей» (Interval form).
  - I. Стравинский. «Селезень» (хороводная) (Interval form).
  - Б. Тищенко. I концерт для виолончели с орк., т. 1—91 (Interval form).
  - И. Стравинский. «Жар-птица», вступление (Interval form).
- Bottom Row:**
  - В. Лютославский. II симфония, ч. 1—2 (Interval form).
  - О. Мессиа. «20 взглядов», № 1 (Interval form).
  - А. Шенберг. «Лунный Пьеро», № 8 — «Ночь» (Interval form).
  - А. Шнитке. II скрипичный концерт (Interval form).

Нередко присоединяющиеся к ЦЭ еще один (или несколько) звуковых элементов образуют вместе как бы гармоническое ядро пьесы или ее части, основную модель. Составляющие ее (обычно вместе с ЦЭ) компоненты должны считаться главными элементами (ГЭ); это как бы составной, расширенный ЦЭ<sup>8</sup>. Взаимоотношение ГЭ между собой либо строятся по типу контрастного дополнения (см. пример 2А), либо представляют собой первоначальное развитие ЦЭ и сложение его, вместе с его повторениями согласно из-

<sup>8</sup> Прообраз этого соотношения в старой музыке — соединения аккордов в аналогичных основных моделях у Римского-Корсакова (см. его «заготовки» для сочинений в томе IV доп. Полного собрания сочинений, М., 1970).



бранному способу видоизменения, в микроструктуру модель (пример 2Б). Двенадцатитоновая серия, представляющая собой ЦЭ, в связи с ее многозначностью, обладает обычно свойством также и основной модели (так, серия А. Шнитке в примере 1В содержит взаимодействие зеркально симметричных шестерок 1—6 и 7—12):

2 А) О. Мессиа. «20 взглядов», № 3

Б. Тищенко. I концерт для виолончели с орк. т. 1—91

Остальные элементы структуры соотносятся с ЦЭ и ГЭ как тема со своим развитием (где результатом развития может оказаться и введение контрастной темы).

Производные элементы (ПЭ) — как бы вариации на ЦЭ (или ГЭ), на его полный вид (пример 3А), частичный (3Б) или, наоборот, расширенный (3В):

С. Прокофьев «Мимолетности», № 2, т. 1

3 А) т. 7—8

И. Стравинский «Тиллим-бом» т. 1—4 → т. 5—16

И. Стравинский «Весна священная» («Вешние хороводы») ц. 49 и 53

Б) ГЭ ПЭ ГЭ ПЭ

Контрастный элемент (КЭ) обычно является следствием варьирования исходных элементов, переходящего границу сходства (пример 4А), либо внешнего сопоставления элементов, однако заключающих родство между собой (4Б). Наиболее крайнее выражение внешнего контраста — стилистическое несоответствие (4В):

И. Стравинский «Весна священная» («Поцелуй земли», вступление)

А. Берг «Воццек», III акт Т. 319—320

А) т. 4, 6—8, 9, 20—24

Lento  $\text{♩} = 42$

А. Парт «Коллаж на тему ВАСН», 2 часть — «Сарабанда»

Б) 1 Ob. 2 3 9 10

Cemb., Archi Piano Archi

\*) Играть все 12 ступеней между указанными нотами.

Взаимодействие элементов и осуществление их функций (в особенности ПЭ и КЭ) оказывается возможным лишь при условии постоянного поддержания их связи между собой. При многообразии структур в звуковых группах опасность бесвязности особенно велика. Отсюда особое внимание к способам связи между элементами. Связь реализуется прежде всего на основе повторения — звуков, интервалов, звуковых групп, способов размещения звуковых элементов и т. д., а также на основе взаимодействия с невысокими параметрами (тембром, ритмом, числом голосов, динамикой, артикуляцией).

Систематизируем некоторые важнейшие виды родства между элементами, выражаемого теми или иными приемами. Наиболее элементарный способ связи —

простое повторение (пример — тема Петрушки из балета Стравинского «Петрушка», картина 2, цифра 51, такты 1—9). Отсюда столь типичное для гармонии XX века оstinato. Точное повторение (как и прочие виды) сохраняет свое значение и на расстоянии (например, заключительное созвучие в № 8 «Афоризмов» Д. Шостаковича  $cis - d^1 - fis^1$  замыкает пьесу тем, что собирает вместе все три звука, начинающих трехголосный канон в каждом из трех голосов, притом воспроизводит их в тех же октавах). Почти столь же элементарный прием — смещение, повторение на другой высоте; сюда относится и типичный для гармонии XX века (начиная с Дебюсси) параллелизм. К особым видам целостного повторения мы относим обращения, включая в это расширяемое понятие не только перестановки звуков аккорда, но и изменения, дающие вторую, третью и четвертую формы серии: инверсию (I), ракоход (R) и ракоходную инверсию (RI); см. пример 5. Специфический признак обращения — сохранение цельности подразумеваемой звуковой структуры:

И. Стравинский. «Орфей»,  
pas d'action  
15

5 (A)  
2

*mf sub.*

11

15

(B) Fqis Ic Pdis Idis Pc Ig

Далее следует разного рода варьирование — перестановка и смещение частей (пример 6А), частичная замена в составе группы (6Б, ср. 3А), наложение (6В), деление на части либо выделение частей (6Г), соединение в одновременности прозвучавших ранее отдельно друг от друга структур или их частей (6Д, ср. с 3А) и так далее вплоть до перехода варьирования в разработку заданной группы (или нескольких групп):

И. Стравинский  
«Весна священная»  
(«Великая священная пляска»)

А. Скрябин. V соната

D<sup>7</sup> C<sup>7</sup> cis<sup>7</sup> D<sup>7</sup> (B)

Всп.

С. Слонимский. «Виринея», карт. 4, сцена III

Схематически:  
т.: 1 5 13 21 26 32 35 39... 50 48 7.50 51

(B)

... *ff cant. marc.*

С. Прокофьев.  
А. Скрябин. «Мимолетности», № 2 Конец пьесы  
9 соната

(Г) (Д) ПЗ

полный вид заключительный аккорд

Новая ступень удаления — превращение одного элемента в другой с сохранением связи (мутация или метаболо, см. пример 4А), либо без сохранения (интерверсия в примере 7), а также введение собственно КЭ с возможной связью по принципу дополнительности (например, в пьесе Ч. Айвза «Вопрос без ответа»):

О. Мессиа. Ille de feu II

7 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

интерверсия:  
12 10 8 6 4 2 1 3 5 7 9 11

интерверсия:

и так далее

В результате вся композиция предстает как совокупность элементов, различным образом, и различных отношениях и в различной степени связанных друг с другом на основе наиболее элементарных факторов тождества и различия (повторения и неповторения). Грубо схематически:

$$a \ a_1 \ a_2 \ a_3 \ . \ . \ . \ . \ . \ . \ . \ a_n (=b)$$

$$\alpha \ a_1 \ a_2 \dots \beta \ \beta_1 \ \beta_2$$

Принцип связи элементов между собой — измененная повторность. Схематически:  $a_1 = a + m$ , где  $m = -\frac{a}{n} + \frac{b}{n}$ ;  $a_2 = a + m_1$ , где  $m_1 = -\frac{a}{n-1} + \frac{b}{n-1}$ , либо  $\frac{a_2}{a_1} \cong \frac{a_1}{a}$  и т. д.

Цепь целенаправленных изменений в структуре элементов образует количественные ряды (то есть ряды однокачественных элементов, расположенные по принципу однонаправленных изменений, где каждый последующий член ряда отстоит дальше от исходного, чем предшествующий ему в данной цепи). В схеме ряда цифры 1, 2, 3... при этом обозначают не порядковые номера элементов того же качества, а постепенность убывания исходного качества, либо, соответственно, нарастания определенного другого.

Образование количественных рядов (они могут идти одновременно в различных направлениях) есть частное проявление многослойной и многоступенной градации элементов, которая предполагает аналогичное упорядочение всех параметров и аспектов музыкальной композиции. Например, градуируются сами

контрастные элементы, плотность звучания, ритмическая подвижность, регистровка, тембровая структура, степень стабильности структуры и т. д. В классической функциональной тональности подобная градация охватывает сложным путем все основные созвучия (исходная точка — ЦЭ-тоническое трезвучие; первый пояс отдаления, в противоположные стороны, — S и D; второй пояс отдаления — параллели и «созвуки вводной смены»; далее —двигаемые гармонии побочных доминант и субдоминант и т. д.).

Градация элементов с наибольшей очевидностью обнаруживает упорядочивающую («гармонизирующую») роль числа, с древнейших времен считавшегося сущностью гармонии. Осуществляющие градацию количественные («количественные») ряды — не что иное, как числовые прогрессии. Градация есть размерность звуковых величин. Величина, на которую отличается один элемент количественного ряда от смежного, выполняет роль меры величин ряда. Соизмерность элементов-величин дает возможность восприятию двигаться по количественному ряду. Это движение, складывающееся из элементарных различий «ближе — дальше», «вперед — назад», «вверх — вниз», «менее — более» и тому подобных, ощущается как смысловая дифференциация элементов, как логическое начало, как материал, с помощью которого может выразиться мысль — музыкальная мысль. Тем самым количественный ряд из отвлеченно-формальной структуры превращается в категорию содержательную, экспрессивную, в функциональный ряд. Бескачественность числа позволяет ему с равной легкостью быть упорядочивающим фактором любого из музыкальных параметров — ритма, тембра, динамики, темпа. Числовые прогрессии есть единственный универсальный фактор порядка, слаженности в музыке.

Совокупность функционирующих элементов, дыхание нарастаний и спадов, внутреннее движение есть уже признаки живого музыкального организма, а траектория движения обрисовывает контуры музыкальной формы (музыкальное мышление на уровне цельной формы, однако, не входит в проблематику данной статьи).

Таким образом, основная проблематика новой гармонии:

- 1) избираемые для композиции элементы и их свойства,
- 2) способы связи элементов между собой,
- 3) градация элементов,
- 4) целостная организация элементов.

Следующие далее анализы предназначены для пояснения изложенных выше общих принципов высотной структуры. Примеры выбраны из сочинений русских советских композиторов с вынужденным расчетом, чтобы отрывки представляли высотные структуры по возможности наиболее различных типов.

### 3. Тональная гармония

Современная тональная гармония резко отличается от того, что фигурирует под тем же названием в эпоху венских классиков и романтиков. Сохраняя какие-либо из компонентов старой тональности — оперирование трезвучным материалом, принцип основного тона, диатоничность звукоряда, функциональный двучлен D—T, — нынешняя тональность, однако, не пронизана тем отчетливым тяготением к тонике, которое в совокупности с прочими свойствами составляет характерную особенность тональности XVIII—XIX веков. Фактически мы имеем дело в большинстве случаев с системой смешанной, достигающей собственных целей с использованием средств, принадлежащих другим системам.

К собственно тональному принципу присоединяется обычно либо микросерийность, либо симметричные или несимметричные лады с их собственными закономерностями, либо линейность, либо какой-нибудь особый принцип. Отсюда частая разноплановость гармонических элементов, которые, будучи взятыми отдельно, образуют относительно независимые друг от друга функциональные ряды.

Но для нас представляет интерес и такая современная гармония, которая непосредственно сохраняет звуковые элементы старой классической системы.

### С. ПРОКОФЬЕВ. СИМФОНИЧЕСКАЯ СКАЗКА ДЛЯ ДЕТЕЙ «ПЕТЯ И ВОЛК» (1936), ТЕМА ПЕТИ (упрощенное изложение)

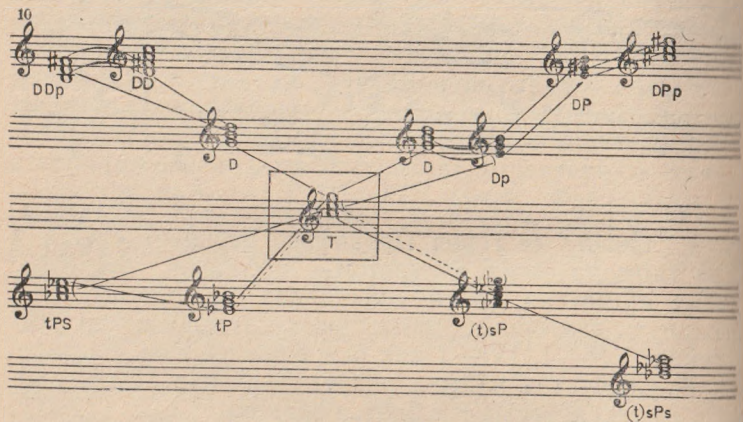
The musical score is for the piano accompaniment of the 'Peter and the Wolf' theme by Sergei Prokofiev. It is marked 'Andantino' and consists of 20 measures. The notation is in treble and bass clefs. Measure numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, and 20 are indicated. Dynamic markings include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *dim.* (diminuendo), and *f legato* (forte, legato). The key signature has one flat (B-flat).

Для детской сказки, в особенности для характеристики главного ее героя Прокофьев избирает «детский мир» гармонических элементов — длительно звучащие чистые трезвучия (преимущественно мажорные), безмятежную диатонику, «школьные» гармонические соединения: V(7) — I, IV — I как основные модели. Веселая, лукаво-улыбчатая музыка рисует мальчика Петю, пионера, из тех, которые «не боятся волков».

Гармонические элементы связываются между собой на основе генерируемых ими диатонических звукорядов, а также, непосредственно, с помощью имеющихся в них общих звуков:

The diagram illustrates the diatonic scale (диат.) and the common notes between two chords. The scale is shown as a sequence of notes: C, D, E, F, G, A, B, C. The first chord is C major (C, E, G) and the second is C minor (C, cis, G). The common notes are C and G.

Градация элементов в данном случае совпадает с внутритональным и межтональным родством в системе хроматической тональности (допускающей существование в пределах данной тональности любого аккорда на любой ступени хроматической гаммы, так же как и отклонение к любому из них). Ближайшие к тонике ступени здесь — V (G-dur, т. 8 и повторение), далее — нIII (Es-dur, параллель к минорной тонике, т. 4—6 и повторение); они окружены собственными примыкающими к ним родственными гармониями. Наиболее далекая от тоники — ступень полутонем выше ее, в которой совпадают значения нII (по введению: звуки  $g-a-h-c \rightarrow des$ ) и вI (по выведению: звуки  $cis-dis-e-fis \rightarrow g$ ). Совпадение энгармоничных диэзного и бемольного значений — обычное явление в нынешней тональности. По своей структурной функции эта гармония тождественна неаполитанской (но только с минорной окраской) и функционально как бы замещает отсутствующую в теме субдоминанту. Схема родства:



(буквы T, t, s, P означают мажорную и минорную тоника, минорную субдоминанту, мажорную параллель и т. д.; увеличение числа букв приблизительно пропорционально степени удаленности от тоники согласно градации тонального родства<sup>9</sup>; линии соединяют общие

<sup>9</sup> Сознывая неудобства, возникающие из-за отсутствия знаков большетерцового родства (M, W), мы все же не будем усложнять объяснения их введением.

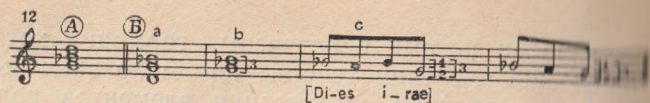
звуки; черными нотами обозначены гармонии хотя и фигурирующие в нотном тексте, но мало заметные).

Наконец, целостная организация элементов подчиняется здесь общеизвестной логике гармонической структуры в простой песенной форме (a a b). Ограничимся схемой структуры<sup>10</sup>:

Д. ШОСТАКОВИЧ. ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ СИМФОНΙΑ (1969), ПЕРВАЯ ЧАСТЬ, DE PROFUNDIS

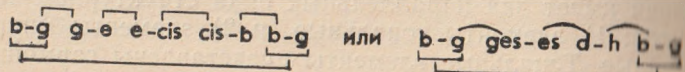
Заглавная часть Четырнадцатой симфонии Шостаковича имеет два параллельных ряда структурных элементов: 1) элементы тональные и 2) элементы микросерийные. Тональные элементы представлены гармониями g-moll — тоникой, доминантой, субдоминантой, прочими вводящими, прилегающими, линейными гармониями, далее отклонениями и модуляциями. Функциональный ряд имеет здесь ту же градацию, что и обычно, поэтому сам по себе пояснений не требует. Микросерия представлена малой терцией с двумя основными ее вариантами. Функциональный ряд (то есть ряд системных значений) микросерии будет объяснен несколько ниже. В примере 12А указан общий ЦЭ; в 12Б — ГЭ: а=тональный центр, тоника, b=микросерия (очевидная часть ЦЭ), с=первая мутация, вариационное расширение b с помощью вспомогательного полутона и возвращения первого звука (напоминает Dies irae; структура группы в полутонах=1.2), d=вторая мутация, также вариационное расширение b с помощью проходящего звука (структура группы — также 1.2):

<sup>10</sup> Значение центрального элемента классической тональной системы, на наш взгляд, превосходно раскрыто в трудах Х. Шенкера, некоторые приемы аналитической техники которого мы здесь используем.



Появившись в составе минорного трезвучия, малая терция и ее производные сохраняют оттенок скорей свойственный терцовому тону минора. Развиваясь на больших протяжениях и взаимно усиливая друг друга, минор и малотерцовость создают то сгущение мрачного колорита, которым характеризуется экспрессивная *De profundis*.

Функциональный ряд микросерии регулируется двумя закономерностями: 1) влиянием тональности с ее тонико-доминантовым остовом (основной моделью) и 2) действием симметричных (равноинтервальных) прогрессий. Интервал смещения в прогрессии обуславливается структурой самой микросерии: сцепляясь друг с другом, проведения микросерии (b) приходят в исходное положение либо слитным, либо раздельным соединением в цепи — по типу:



Оба ряда — малотерцовый и большетерцовый — используются, преимущественно второй из них.

Скрещивание двух закономерностей усложняет градацию, делая ее неоднородной. Функциональный ряд малых терций (элемент b) представим следующим образом:

$b - g =$  центр, тоника,  $f - d =$  доминанта,  $es - c =$  субдоминанта,

$b \text{ ges } d \text{ b}$   
 $g \text{ es } h \text{ g}$  = тонический большетерцовый ряд,

$f \text{ des } a \text{ f}$   
 $d \text{ b } fis \text{ d}$  = доминантовый большетерцовый ряд,

$es \text{ ces } g \text{ es}$   
 $c \text{ as } e \text{ c}$  = субдоминантовый большетерцовый ряд,

$f \text{ d } h \text{ as } f$   
 $d \text{ h } gis \text{ f } d$  = доминантовый малотерцовый ряд.

В пределах каждого замкнутого ряда функционально определяющими являются крайние члены. Основная модель для микросерии — терцовая цепь; модель структуры — объединение и взаимопроникновение обеих частных моделей.

В малом плане модели действуют следующим образом (схемы B—B)<sup>11</sup>:

Аналогичным образом дело обстоит и в каждом из остальных разделов. Не приводим анализов в целях сбережения места.

Принцип структуры крупного плана определяется движением от исходной точки к целевой на различных уровнях — в масштабе всей первой части симфонии, ниже — в масштабе крупных разделов, еще ниже — в рамках малых построений. В следующем примере приводится гармонический план первой части целиком. Сравнение соответствующего построения с примером 13 дает возможность конкретно представить уровень,

<sup>11</sup> В тактах 1—5 проводятся все двенадцать звуков.

на котором делается схематический план. В соответствии с природой гармонического материала, план дается двухслойным — сверху выписана микросерийная, снизу — тональная структура (примеры 14А и В). В схеме 14В указаны наиболее важные опорные гармонии, составляющие костяк высотной структуры целого:

#### 4. Так называемая свободная атональность

Атональность — понятие без позитивного содержания. Обозначаемое им обычно отсутствие мажорно-минорной системы само по себе еще ничего не говорит о конкретной высотной структуре. Общая основа так

называемой атональности — двенадцатиполутонная система, каждый звук которой понимается как самостоятельная ступень. Выбор же звуковых элементов и способы их организации не связаны сколько-нибудь определенными ограничениями и поэтому не могут быть предусмотрены заранее. Единственное условие, не дающее относить атональную гармонию к какому-нибудь виду тональной, это применение двенадцатиступенного материала, не зависящего от тональной семиступенности.

Под названием «свободная атональность» скрывается много разных структурных типов, совершенно не однородных по своей внутренней сущности. Можно условно выделить несколько наиболее важных из них: диссонантная тональность, сонорика, микросерийность и основанные на мелодических группах полифонические структуры, системы с полутоновыми полями, свободно применяемые и насыщенные диссонансами неональность и неомодалность. Среди них часть — структуры замкнутые, наподобие тональных, часть — незамкнутые. С точки зрения градации элементов различие состоит в различной направленности линий развития — к возвращению в исходное состояние или к новому состоянию.

В качестве примеров рассмотрим два типа — диссонантную тональность и систему с полутоновыми полями.

Р. ЛЕДЕНЕВ. ПЬЕСА ДЛЯ АРФЫ, ДВУХ СКРИПОК,  
АЛЬТА И ВИОЛОНЧЕЛИ ОР. 16 № 6 (1965—1966)

В пьесе один строительный элемент — начальная пятизвучковая группа (пример 16А). Он делится на несколько двух- и трехзвучковых, играющих в дальнейшем роль комплекса главных элементов (16Б):

Свойственная композитору сдержанность выражения и концентрированность мысли ощущаются здесь в виде суровой сумрачной экспрессии основной группы, звучание которой не лишено, однако, некоторой остроты (главным образом идущей от тройки  $gis-h-g^1$ ).

Образование функционального ряда находится под сильнейшим влиянием тонального принципа. Начальная группа функционирует так, как если бы она была тоникой. Отсюда роль одновысотности: высотный уровень начальной группы — ЦЭ — есть «тональность» пьесы (термин «тональность» мы применяем в узком смысле — высотного положения тоники, здесь соответственно — уровня ЦЭ). Таким образом, функциональный ряд складывается под действием двух — обычных тональных — факторов: 1) смещения элементов по высоте и 2) вариаций группы. Общая система значений элементов («функциональная система» атональной структуры) получает следующий вид:

А. ЦЭ 1) группа а (от звука  $gis$ ) в горизонтальной форме (т. 1—2),

2) то же в вертикальной форме (т. 4—7),

3) части ЦЭ (группы b, c, d, e) на главной высоте:  $e_1$  в т. 12—13, звуки I—III—IV в т. 15, 17, d в т. 18—22,

4) перестановка звуков ЦЭ: II—III—V—I в т. 16.

Б. Транспозиция частей ЦЭ (группы с)

1) в т. 13—14 (от  $gis-h-g^1$ , представленных в т. 12—13 как  $as-g^1-Ces$ ) вниз на полутон ( $g-b-ges^1$ ) и еще на тон ( $f-as-e^1$ ).

В. ПЭ в т. 2—3 (=мутация ЦЭ в функции контраста)

1) частичная замена в составе группы а: перестановка в группе с, точное повторение d, вставка между звуками группы b, замена e очень далеким вариантом, фактически — новой структурой ( $e_2$  = группа 2.1 вместо 2.2).

Г. Дальнейшая инверсия группы с в т. 8—11

1) ракоходная инверсия группы с в т. 8

2) ее деление (=превращение с в b) в т. 8—9, 9, 10—11

3) инверсия и транспозиция группы e (=  $e_3$ ) в т. 7.



Д. Мутация ПЭ в т. 11, 12

- 1) ПЭ в вертикальной форме (без V) превращается вновь в вариант группы а (остов — звуки  $as-g^1=ЦЭ$  I и III — и группа е тоном ниже).
- 2) группа  $e_2$  (2.1) излагается ракоходно и в увеличении в т. 13—15 (симметрично сходному мотиву арфы в т. 7).

Схематически:

Крупный план гармонической структуры: первая часть (т. 1—7) — период из двух предложений (3+4 т.) со сходными началами и с разными окончаниями. ПЭ заключает с ЦЭ один общий звук:  $a^2$  — самый высокий в первой группе и А самый низкий — во второй). Кадансирующие звуки арфы в т. 7 дополнены по отношению к целотонности групп е и  $e_1$ :

$h - a - g - f \rightarrow es - des - ces$

В первой части использованы 9 различных звуков (две пятизвучные группы с одним общим звуком, 5+5—1).

Неиспользованные звуки  $e$ ,  $fis$  и  $b$  — направляют развитие середины (т. 8—12): три примененные в ней терции —

$e - g, fis - a$  и  $b - g$

(т. 8—11) начинаются ими. Переход к репризе выражается в стремлении установить остовный интервал ЦЭ:  $as-g^1 (=gis-g^1)$ , т. 11—12. Реприза (т. 13—17) объединяет материал первой части с линией нижних звуков группы малых терций из середины (звуки  $e-fis-g$  ракоходно см. в качестве вершин мотивов с в т. 12—14; ср. с примером 17 Б 1). Перестановка звуков в т. 16 функционально замещает контрастирующую группу ПЭ тактов 2—3. Кода (т. 18—22), выражающая уход, растворение, угасание, выполняет этот эффект и гармонико-сонорными средствами: в тихих флажолетах замирают звучания III—IV тонов ЦЭ, а призрачные щипки за подставкой имитируют ритмические тени главных мотивов.

А. КАРАМАНОВ. ПРОЛОГ (ИЗ ЦИКЛА «ПРОЛОГ, МЫСЛЬ И ЭПИЛОГ», 1963)

ЦЭ структур подобного рода — двенадцатизвучие. Система может быть определена как несерийная додекафония. Двенадцатитоновый метод композиции включает два компонента: 1) использование всех двенадцати звуков полутоновой гаммы и 2) принцип серии. Принцип несерийной додекафонии и состоит в стремлении заполнять двенадцатизвучковые полутоновые поля, но не соблюдать избранный серийный порядок интервалов. Особенность пьесы Караманова — в импровизационной свободе структуры, в стремлении к идущей сплошным потоком неповторяемости групп, к полной раскованности, стихийной необузданности экспрессии.

Способ изложения ЦЭ, однако, таков, что собственно кластерное «пикнонное» расположение звуков почти нигде не достигается, хотя пары, тройки звуков все время даются в остром соотношении (малые ноны, малые секунды, большие септимы), а местами они сгущаются в 4-5-6-звучия. Согласно природе ЦЭ сгущения и разрежения плотности созвучий становятся новым сильным фактором структуры, чисто сонорного характера, и образуют пусть и весьма элементарную, но очень за-

метную линию — своеобразный функциональный ряд. Линия всякий раз направлена от немногозвучных либо арпеджированных (разбитых, обозначение:  $\}$ ) комплексов к полнозвучным и неарпеджированным. Общее членение совпадает с авторским разделением на строки; первые три строки (I—III) выдерживаются почти на одном уровне плотности, последняя (IV) решительно превышает их и тем закономерно завершает структуру в целом. Схема линий плотности (на основных строках указаны созвучия из полутонов и их производных):

I	2 2 3 2 . . 3 2	$\}$ 5	$\}$ 2+2	1 1	[a]
II	3 1 2 $\}$ 2 2 2 2 1	$\}$ 2+5	11 $\}$ 1	1 1	[a]
III	$\}$ 2 $\}$ 2 $\}$ 2	1 4 $\}$ 2 $\}$ 2 $\}$ 2	3 $\}$ 6	2	[b]
IV	2+2 $\}$ 4 $\}$ 2+2 $\}$ 2	$\}$ 1+4	2 $\}$ 5 2 1 3 8	12 17	[c]

С аккордовой плотностью взаимодействует линия динамики, однако обе линии не идут параллельно, а в III строке даже расходятся (пассаж ff в начале II строки условно принимается за три единицы, как имеющий начало, середину и конец; несоизмеримость пассажа с отдельными акцентами не позволяет дать точного сравнения):

I	ff	111	1 1	1	[= 6]	[a]
	p - ppp	111	1	111	11	
II	ff	111	1	11	[= 6]	[a]
	p - ppp	11	1111			
III	ff	1	1	1	[= 2]	[b]
	p - pp	111	111			
IV	ff - ffff	1	1	11111	[= 7]	[a']
	p - ppp	1111	111	111111		

Тяготеющее к кластеру двенадцатитоновое поле об-  
разуется в начальных двенадцати звуках: *f—fis—dis—e—gis—g—a—h—c—b—des—d*. Однако структурно это  
не совпадает ни с quasi-мотивными группами, фразами,  
ни с динамическим членением (вторая quasi-мотивная  
группа начинается от девятого — десятого звуков). На-  
чальное расхождение полутонового поля с общим чле-  
нением обрисовывает общую идею высотной структу-  
ры — применение кластеров с числом звуков, произволь-  
но отклоняющимся от двенадцати, естественно, большей  
частью в сторону уменьшения. Реально применяемые  
полутоновые группы находятся в приблизительном соот-  
ветствии с членением музыки на мотивные группы, фра-  
зы. Начальная группа из семи звуков (*f—fis—dis—e—gis—g—a*) становится в контексте главным элемен-  
том, развитие которого дает ряд производных.  
В строках I—II группы получаются довольно крупными,  
многозвучными (от 7 до 15 звуков). Начальная группа  
варьируется путем прибавления звуков. На третьей  
строке становятся меньшими (5—9 звуков). Четвертая  
содержит группы в 7, 8 и 13 звуков и завершается  
«кластерным кадансом», где звуки впервые  
собираются вместе в собственно полутоновое созвучие  
(без перенесения звуков в другие октавы), причем в  
самом последнем кластере число звуков (17) превы-  
шает все, что встречалось до сих пор:

I	7	11	9	(3 группы)
II	15	11	3+2	(2 группы и эхо-дополнение)
III	4+4	5	9 8	(4 группы)
IV	13	7	13 1	—3 —8 —12 —17 (3 группы и дополнение)

группы:

в виде кластеров:

Несколько вышеуказанных параметров (плотность,  
динамика, распределение кластеров по фразам) обрисовывают общую линию функционального ряда. Она образует три участка, по строкам: I—II, III, IV. Первый участок (I—II) — волнообразное движение, с относительно плавными колебаниями в обе стороны от среднего уровня. Второй (III) — общее понижение линии (внутри второго участка еще более плавные колебания). Третий (IV) — возвращение уровня первого участка, с более резкими колебаниями движения и решительным заключением превышением в самом конце.

Наконец, некоторый рисунок линии дают и собственно высотные соотношения. Гармония пьесы в целом — род сонорики. Феномен основного тона здесь не имеет существенного значения для структуры, он не является здесь формирующей силой. Однако его можно все же считать определенным ориентиром для распределения высот в кластерных группах. Линия высот здесь не сплошная и крепкая, а прерывистая, контурная. Но все же она есть, и мы узнаем ее в узловых пунктах в звуках крайних голосов или подчеркнутых отдельных звуках:

Разумеется, ни о каком F-dur здесь не может быть и речи. «Пролог» — типичная сонорно-атональная композиция. Тем не менее опорные тоны недвусмысленно

обрисовывают контуры quasi-тональных линий, проходящих между блоками кластерных групп и отделяющих их один от другого. Заключительные кластеры являются обобщением гармонии пьесы не только в отношении полутонового состава созвучий, но также как собиранье всех наиболее значительных звуков пьесы: *f—(g)—с—e—a* («новый консонанс», просвечивающий сквозь кластерное наполнение):



## 5. Серийность

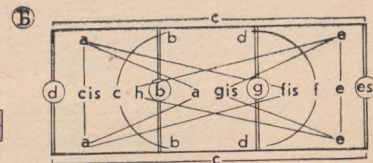
Додекафонно-серийный метод композиции исследован много подробнее, чем новая тональность, новая модальность, так называемая атональность и еще ряд методов и типов композиции. Но, несмотря на это, функциональный ряд элементов устанавливается здесь всякий раз индивидуально. Лишь часть компонентов функционального ряда может быть указана заранее во многих случаях (например, большой вес начального и конечного звуков серии, также одной из форм серии, обычно начальной). Основная же масса связей и система градации как целое устанавливается в зависимости от факторов, не предсказуемых заранее, — от свойств избранной серии (например, от внутренних повторений групп в ней), от свободно вносимого способа обращения с серией, от задуманного распределения необходимых для выражения композиторского замысла контрастов и т. д. Поэтому можно сказать, что серийная структура, как правило, создается индивидуально в каждом сочинении и функциональный ряд образуется фактически столь же свободно, как и в свободной атональности. То, чем резко отличается додекафонная серийность от всех прочих типов современных высотных структур, — это наиболее организованный и систематизированный способ связи, обеспечиваемый непрерывной повторностью серии. Остальная проблематика

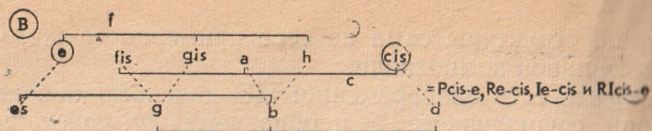
высотной структуры сама по себе примерно та же, что и в несерийной композиции.

Серия есть одновременно: ЦЭ додекафонной композиции, совокупность ГЭ и образуемая их сочетанием основная модель высотной структуры. Транспозиции серии могут рассматриваться в большинстве случаев как ЦЭ в серийном аспекте произведения. Реально функционирующая в сочинении связь элементов не предопределяется механически, а направляется композитором на основе использования возможностей серии. Система связей складывается, таким образом, из двух факторов — свойств серии и избранных композитором возможностей серии (связанных, в частности, с особенностями ее повторения). И только из всего этого возникает градация элементов, преимущественно создаваемая композитором, лишь с опорой на объективные свойства и связи сорока восьми форм серии.

### 9. ДЕНИСОВ. СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО (1963), ПЕРВАЯ ЧАСТЬ

ЦЭ — серия от *cis* (пример 22 А). Ее свойства — слегка скрытая симметрия крайних четверок (звуки 1—4 и 9—12) по отношению к симметричной в себе средней четверке (5—8). Схема симметрии — пример 22 Б. Из особенностей серии вытекает, что противолодовые трезвучия крайних троек (звуки 1—3 и 10—12) в любой серийной форме (P, I, R, RI) всегда складываются в симметричный в себе мажорный гексахорд (структура в полутонах: 2. 2. 1. 2. 2), а состоящий также из двух противолодовых трезвучий септаккорд средней четверки окружает гексахорд по полутонам, причем мажорный аккорд всегда располагается полутоном ниже, а минорный — полутоном выше соответствующего трезвучия в составе гексахорда (22 В):





Свойства серии и характер ее использования со своей стороны определяют преобладающий выразительный характер пьесы — энергичное напористое движение с оттенком несколько суховатой неоклассицистской деловитости.

Все прочие элементы возникают на основе четырех форм исходной серии от *cis* и их транспозиций, то есть в серийном аспекте все являются производными (необходимо отметить, что ракоходные формы R и RI строятся всегда из тех же четверок, что и соответствующие неракоходные — P и I).

Связь между элементами в данном произведении реализуется согласно трем принципам:

- 1) quasi-тоникальному значению исходного звука,
- 2) серийному родству и
- 3) преобразованию (вариации) серии.

Благодаря quasi-тоникальности *cis* малородственной форме I *des—b* придается значение почти равное исходной форме P *cis—e*. Соответственно этому значению каждая из них используется около 15 раз, что примерно вдвое больше, чем следующая ближайшая по числу проведенных форма.

Серийное родство в этом произведении осуществляется благодаря совпадению в различных формах серии многочисленных содержащихся в ее составе трезвучий. Их пять — в P и R 2 минорных и 3 мажорных, в I и RI — 2 мажорных и 3 минорных. Существенно также родство и других элементов. Пример использования родства двух серийных форм (цифра 6, т. 1—2) — схема серийного родства P *h—d* и I *des—b* (пример 23 A) и его реализация (23 B).

[ Allegro moderato ]

Способы преобразования порядка звуков серии, применяемые в I части сонаты (помимо простого последования): деление на четверки (24 A); «заворачивание» (стирающее различие между прямым видом и ракоходным, 24 B); свертывание в аккорд, отождествляющее серию с ее ракоходом (24 B), либо растворяющее серийный порядок звуков (24 Г); нарушение серийного порядка звуков (24 Д):

Помимо серийного родства элементов, додекафонная композиция использует также родство внесерийное. На нем основывается, например, связь между двумя темами, главной (пример 25 Б) и побочной (ее второй половиной; см. пример 23 Б). И там, и здесь повторяющиеся в сходном ритме созвучия, на одном и том же связующем звуке *cis* (*des*).

Разветвленная система связей позволяет создать в серийной композиции градации элементов. Наиболее важны следующие аспекты градации:

- 1) внутрисерийный (деление на четверки, отношения симметрии, выделение краевых тонов, двузвучий, трезвучий),
- 2) quasi-тональный (преобладающее положение  $P\ cis - e$  и  $I\ des - b$ , убывающая прогрессия прочих форм серии в связи с серийным родством, см. пример 25 А),
- 3) вариационно-структурный (ряд трансформаций серии, удаляющих ее формы от исходной, ЦЭ; см. 24 А — Д),
- 4) внесерийный, гармонико-тематический. Например, линия от начальных кварт 25 Б к заключающим первый крупный раздел аккордам: кварты и арпеджированный аккорд (т. 19—20), арпеджированные аккорды (с квартой внутри; 24 А), арпеджированные аккорды и трезвучия (25 В), трезвучия без арпеджированных аккордов (см. 23 Б); все созвучия разрабатывают отношение  $cis - c$  (краевые тоны первой четверки  $P\ cis - e$ ).

Движение по ступеням градации дает ряд секций, складывающихся в схему сонатной формы с полифонической разработкой (ц. 8) и сжатой репризой (ц. 13—15, далее кода на материале главной темы). Первая часть завершается quasi-тонально, возвращением в основную сферу *P cis* — e.

## 6. Электроника

Даже додекафония, казалось бы, наиболее радикально порвавшая со старой гармонией, оставляет множество возможностей регенерации quasi-тональности, терцовости, элементов диатоники. Электроника же принадлежит к тем областям современной музыки, которые употребляют новый звук, уже не являющийся тоном — музыкальным звуком в прежнем смысле. Всю совокупность таких новых звуков мы можем обозначить единым термином: соноры.

Выработанные старой музыкой законы связи между звуками даже технически не могут быть приложены к этим звучаниям (не говоря уже об их взаимном несоответствии по существу). Однако те общие категории современного музыкального мышления, которые мы стре-

мимся показать, действительные для самых различных типов высотных структур, приложимы к электронной музыке ровно в той же мере, как к тональной, додекафонной, алеаторической и т. д. Причем подобное применение не требует никаких коррекций в зависимости от необычного звукового материала, которым оперирует электроника. Категории — элементы, связи, градации и структура — именно из-за их широты оказываются здесь, на наш взгляд, единственно действительными для раскрытия логики музыкального мышления.

### С. ГУБАЙДУЛИНА. VIVENTE NON VIVENTE (1970)

1. Элементы. В пьесе применены два рода элементов: 1. «живые» (*vivente*) и 2. «неживые» (*non vivente*), то есть натуральные и электронные (=НЭ, ЭЭ). По замыслу автора они образуют пары — какому-либо из НЭ соответствует аналогичный ЭЭ, сходный по звуковой структуре, но отличающийся родом звука. Приведем таблицу главных элементов, снабдив их условными названиями (мы заимствуем их из высказываний автора пьесы — С. Губайдулиной); см. пример 26.

Большинство названий элементов непосредственно характеризуют и музыкальные образы — яркие, сочные, впечатляющие.

Роль ЦЭ выполняет здесь исходный (он же конечный) элемент а («вдох» Э). Он не является инвариантом всех прочих элементов, как это можно сказать про додекафонную серию, но его функция сравнима с ролью начальной, главной темы в тональной композиции.

II. Связи. В данном сочинении ни один из главных элементов не введен как производный от другого в собственном смысле (то есть произведенный от него), в том числе и пары ЭЭ и НЭ. Связь осуществляется здесь благодаря какому-либо сходству в звучании элементов. Такое сходство дает два рода связей между элементами — 1) парность ЭЭ и НЭ (схема 26) и 2) дифференциация элементов внутри каждого ряда ЭЭ или НЭ по признаку большего сходства или раз-

личия. Например, элемент *b* с обратной динамикой звука есть как бы часть элемента *a*, его первая половина, связанная с нарастанием; элемент *f* как бы составлен из множества созвучий, содержащихся в эле-

26

Э Э	названия основных элементов	НЭ
<i>a</i>		
в конце — интервал $g^1-as^1$ , но он уже полутона на 1 хромю (хрома: $\frac{1}{6}$ полутона)	«вздох»	вздох натурального женского голоса
<i>b</i>		<i>β</i> 
трансформированный звук малого натурального (церковного) колокола, с обратной динамикой звучания	«колокола»	натуральный звук колокола с наложением кластера (на АНС <sup>е</sup> ) в указанных пределах
<i>c</i>		<i>γ</i> 
как бы тянущиеся аккорды-тембры хора (на АНС <sup>е</sup> ; интервалы произвольны)	«хор»	звучание натурального хора; аккорды и речитация
<i>d</i>		<i>δ</i> 
глиссандо на АНС <sup>е</sup>	«глиссандо»	глиссандо натурального женского голоса
<i>e</i>		<i>ε</i> 
имитация смеха средствами электроники (рисованный звук)	«смех»	смех натурального женского голоса

270

Э Э	названия основных элементов	НЭ
<i>f</i>		нет пары
аккорды на АНС <sup>е</sup>	«аккорды»	
<i>g</i>		нет пары
	«трели»	
<i>h</i>		нет пары
имитация судорожных рыданий (рисованный звук)	«рыдания»	

менте *a*, с типичной микроинтерваликой (хромами); тянущееся звучание «аккорда» (*f*) переходит в медленные quasi-аккорды «хора» *c*; кластерное звучание в зародыше содержится во «вздохе» *a* и переходит далее в «колокола» *β*, «аккорды» *f*, «хор» *c*, растворяется в «глиссандо» *d*, *δ*, «смехе» *e*, *ε* и «трелях»; наконец, весь средний раздел («глиссандо», «смех» и «трели») объединяется скользящей структурой звука.

При повторениях же элементов (непосредственно или при возвращении) к названным двум родам связей присоединяется и третий — собственно производность элементов, как повторение с изменением интенсивности, продолжительности, интервалики, высотного положения, с прибавлением одновременно звучащего другого либо того же самого элемента и т. д. Из всего этого возникает многоплановая и многоступенная —

271



III. Градация. Укажем наиболее важные линии. Мы различаем три уровня интенсивности элементов

- 1) средний — элементы  $a-b$  и  $\alpha-\beta$ ,
- 2) более спокойный — элементы  $c-\gamma$ ,
- 3) более острый — элементы  $d-e-g-h$  и  $\delta-\varepsilon$ .

(Элемент  $f$  не имеет самостоятельной линии развития). Внутри каждой группы элементы распределяются приблизительно по уровню звуковой интенсивности и, если так можно выразиться по степени нарастания художественного интереса. В первой группе линия нарастания сложным путем идет от несколько нейтрального «вздоха»  $a$  к богатой звучности «колоколов»  $\beta$ . Во второй группе — аналогичным образом от  $c$  к  $\gamma$ . В третьей группе — от «глиссандо»  $d-\delta$  линия напряжения восходит к «смеху»  $e-\varepsilon$  и еще выше к предельной интенсивности «трелей»  $g$ ; интенсивность «рыданий»  $h$  примерно равна «смеху», но как бы направлена в противоположную сторону.

Возникающая при повторениях элементов прямая (и чрезвычайно элементарная) производность одного от другого также образует их градацию, функциональный ряд. Так, первая страница партитуры занята шестиголосным quasi-фугато, где каждый голос вступает с новым интервалом (элемент  $a$ ):

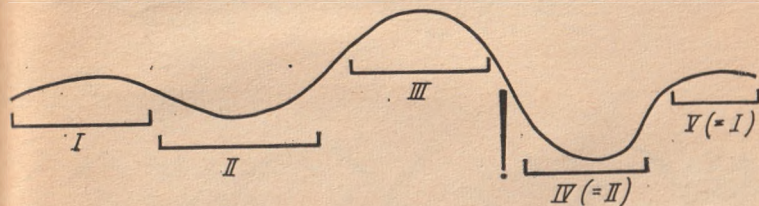
I  $g^1-as^1$   
 II  $fis^1-a^1$   
 III  $h^1-\beta^2$   
 IV  $f-c^1$   
 V  $e^2-gis^2$   
 VI  $c^2-g^2$

Повторения элемента  $a$  в каждом голосе ритмически свободны, структурно же все они — волнообразно пульсирующие линии, исходящие от цепи из пяти вариантов производных от исходного; градация регулируется регистровым удалением от исходной позиции

элемента  $a$  и возникающими при этом (выписанными на приведенной схеме) интервальными отношениями.

Так же обстоит дело и с прочими линиями градации.

IV. Структура. Не имея возможности привести структуру целого, ограничимся общей схемой и более детальным рассмотрением одного лишь раздела. Общий принцип группировки частей (основывающийся на использовании градации элементов) волнообразен:



Содержание пяти частей:

- I. Элементы  $a, b, f, \beta$  (среднего уровня интенсивности),
- II. Элементы  $c, \gamma, f$  (более спокойные),
- III. Элементы  $d, \delta, \varepsilon, e, g, f$  (наибольшей интенсивности),
- IV. Элементы  $c, h$  (разнородные),
- V. Элементы  $a, \beta, \alpha$  (возвращение среднего уровня).

Для более детального рассмотрения возьмем третий раздел пьесы (см. пример 27).

Общая идея третьего раздела — подъем к высочайшей кульминации. Основные средства — прибавление голосов (пластов звучания), усиление динамики, всемерное обострение звучности. Распределение функций элементов соответствует градации их интенсивности: от острого, но не сильного «глиссандо» к значительно более сильному и не менее острому «смеху» и — на вершине подъема — к пронзительному и резко острому звучанию «трелей» (линия аккордов, вместе с ее канонической имитацией и четырехголосной стреттой имеет фоновое значение). Притом «глиссандо», «смех» и «трели» сменяются так, как если бы подъем интенсивности в пределах предыдущего элемента приводил к переходу количественных изменений в качественные — к наступлению


нескільки гіршано [опаиифи окжисен]

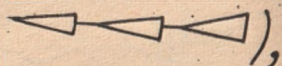
Musical score on page 26. The top section consists of several lines of rhythmic patterns represented by black triangles. Below this, there are musical staves with notes and rests. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. There are also some markings like '2+' and '2-' above and below notes.

[апожисен]

Musical score on page 27. The top section consists of several lines of rhythmic patterns represented by wavy lines. Below this, there are musical staves with notes and rests. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. There are also some markings like '2+' and '2-' above and below notes.

элемента следующей степени интенсивности. Действие функционального ряда осуществляется, таким образом, с наибольшей последовательностью. Разрастание звучности «смеха» достигается не только прибавлением шестиголосного канона (где каждый новый голос-пласт вступает на одну хромку выше предыдущего) и далее еще четырехголосного канона  $\epsilon$ , но и перерождением на-

чального одноголосия натурального «смеха» ()

на средней строчке) в страшный «рвякающий» электронный «смех» (там же ) резко

обрывающий весь подъем на предельно острой звучности трелей. Последование музыкальных образов «Viventente pop vivente» столь картинно, что образуемая им звуковая композиция воздействует на слушателя с непосредственностью кинодрамы.

## 7. Заключение

Не все меняется в нынешнем меняющемся мире. Не так уж неправ был Хайнрих Шенкер, с упрямством закоренелого консерватора повторявший латинское изречение: *Semper idem sed pop eodem modo* — всегда одно и то же, но не одинаковым образом. Когда колесо человеческого познания делает очередной поворот, гармония звуков прошедшего и закончившегося периода времени становится историей, а открывшиеся человеческому сознанию новые звуки упорядочиваются в новую гармонию, подчас встающую в резкую противоположность к прежней. Это мы называем исторической эволюцией. Но само по себе качество слаженности, упорядоченности, соразмерности, согласованности не изменяется, не прогрессирует и не регрессирует. Оно вообще не зависит от того, что именно с чем согласуется — два трезвучия или два электронных звучания. Оно как категория абсолютно неподвижно. И если это так, тогда слаженность и разумная, целесообразная упорядоченность звуковых элементов, которую мы находим

в современной нам музыке, есть не что иное, как самая *armonia*, без которой действительно нет ничего прекрасного в музыке. Правда, гармония здесь — скорее *Harmonie*, чем *Harmonik*, однако отсюда следует лишь то, что «гармония как наука об аккордах и аккордовых сочетаниях имела блестящую, но краткую историю»<sup>12</sup> — гармония как техника письма аккордами (на определенной стадии высотной системы), но не гармония как образующее целостность, единство в многообразии, разумный порядок элементов целого, воплощающая этот порядок высотная структура.

<sup>12</sup> Стравинский И. Ф. Диалоги. Л., 1971, с. 237.

## СОДЕРЖАНИЕ

А. СОХОР. Об идейно-эстетических принципах советской музыки	3
Л. ДЬЯЧКОВА. Оратория Родиона Щедрина «Ленин в сердце народном»	25
Д. ФРИШМАН. О национальном стиле Германа Галынина	52
Г. ГРИГОРЬЕВА. Вокальная лирика Н. Пейко и его цикл на стихи Н. Заболоцкого	90
В. ХОЛОПОВА. Драматургия и музыкальные формы в кантате С. Губайдулиной «Ночь в Мемфисе»	109
А. ХАНБЕКЯН. Народная диатоника и ее роль в политональности А. Хачатуряна	131
В. БОБРОВСКИЙ. О некоторых чертах стиля Шостаковича шестидесятых годов. Статья первая	161
А. ШНИТКЕ. Особенности оркестрового голосоведения С. Прокофьева (На материале его симфоний)	202
Ю. ХОЛОПОВ. Об общих логических принципах современной гармонии	229

## МУЗЫКА И СОВРЕМЕННОСТЬ Выпуск 8

Редактор—составитель Фришман Дмитрий Владимирович

Редактор Д. Фришман. Художник С. Томилин.  
Худож. редактор Ю. Зеленков. Техн. редактор  
И. Левитас. Корректор Л. Апасова. Подписано  
к печати 26/IV—74 г. А-03766. Формат бумаги 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>.  
Печ. л. 8,575. (Усл. п. л. 14,7). Уч.-изд. л. 14,32 Тираж  
6500 экз. Изд. № 7645. Т. п. 1973 г., № 634. Зак. 567.  
Цена 1 р. 18 к., на бумаге № 2.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.  
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома  
при Государственном комитете Совета Министров  
по делам издательства, полиграфии и книжной торговли  
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

**ВЫШЛИ И ВЫХОДЯТ ИЗ ПЕЧАТИ**

*книги по вопросам музыкальной эстетики, критики,  
теории*

**ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ЭСТЕТИКИ МУЗЫКИ**

*Сборник статей. Выпуск 12*



**КРИЗИС БУРЖУАЗНОЙ КУЛЬТУРЫ И МУЗЫКА**

*Сборник статей. Выпуск 2*



**Фарбштейн А.**

**ТЕОРИЯ РЕАЛИЗМА И ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ  
ЭСТЕТИКИ**

*Исследование*



**Холопов Ю.**

**ОЧЕРКИ СОВРЕМЕННОЙ ГАРМОНИИ**

*Исследование*



**ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОЧЕРКИ**

*Сборник статей. Выпуск 3*

Вышедшие из печати издания можно приобрести в магазинах, распространяющих музыкальную литературу. На книги, готовящиеся к выпуску, эти магазины принимают предварительные заказы.

**ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»**

1 р. 18 к.

