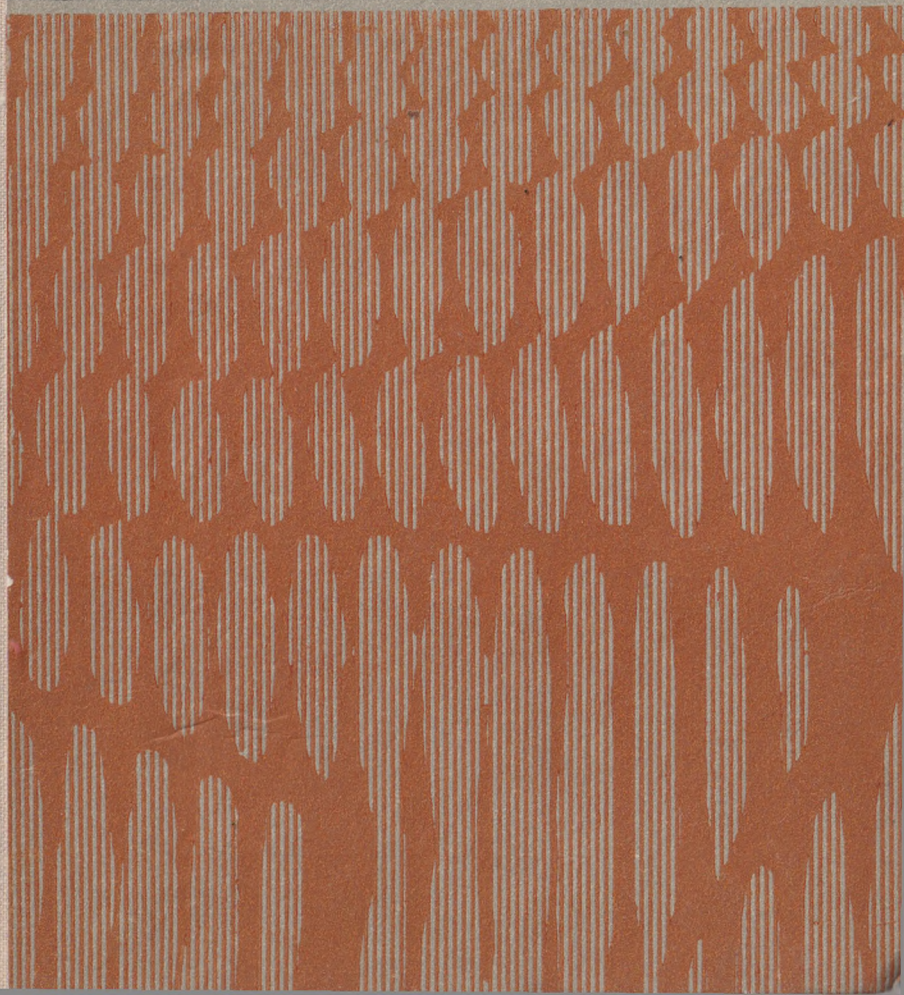


V

СТАТЬИ
МОЛОДЫХ
МУЗЫКОВЕДОВ

Навски в музике

О МУЗЫКЕ



V
0-41

СТАТЬИ
МОЛОДЫХ
МУЗЫКОВЕДОВ

О МУЗЫКЕ

67245

~~Ташкент~~
~~67245~~



Москва
Всесоюзное издательство
«Советский композитор»
1980

Редактор-составитель
Э. П. ФЕДОСОВА

СО Д Е Р Ж А Н И Е

Б. М. ЯРУСТОВСКИЙ. Предисловие	3
А. ДЕМЧЕНКО. О средствах выразительности в музыке Слонимского	7
Т. МОШОНКИНА. Гротеск в «Истории солдата» Стравин- ского	40
Р. КУНИЦКАЯ. Опера Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда»	65
Л. МИНКИН. Второй фортепианный концерт Р. Щедрина	103
Н. КАДЫРОВА. Тематизм и его развитие в узбекских сим- фонических произведениях	128
З. КАРИМОВА. Навои в музыке	185
Н. ГУСЕЙНОВА. Тоника в азербайджанской народной ме- лодии	221
Р. ШАРОВ. Уроки человечности и уроки музыки	248

ИБ № 1555

О МУЗЫКЕ

Статьи молодых музыковедов

Редактор-составитель Элеонора Петровна Федосова

Редактор И. Вершинина. Художник Е. Сумнительный. Худож. ре-
дактор Л. Рабенау. Техн. редактор А. Агафонова. Корректор Г. Ки-
риченко. Сдано в набор 7. VI. 1979 г. Подп. к печ. 11. VII. 1980 г. А 65140
Форм. бум. 84×108 1/32. Бумага типографская № 2. Гарнитура шрифта литера-
турная. Печать высокая. Печ. л. 8,25. Условные 13,86. Уч.-изд. л. 14,2. Ти-
раж 10 000 экз. Изд. № 4842. Зак. 480. Цена 1 р. 10 к. Всесоюзное издательство
«Советский композитор», 103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12.
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комите-
те СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 109088, Моск-
ва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

О 90101—288
082(02)—80 461—80

© Издательство
«Советский композитор», 1980 г.

Предисловие

На рубеже 1960-х—70-х годов советская музыкальная наука пополнилась большим отрядом молодых талантливых музыковедов, работающих в области самой различной проблематики, охватывающей вопросы образной выразительности формы и гармонии, лада и мелодики, оркестра и тембровой драматургии.

Учитывая это обстоятельство, Всесоюзное издательство «Советский композитор» по решению секретариата Союза композиторов СССР в 1973—1974 году объявило конкурс на лучшую работу, посвященную современности, написанную молодыми музыковедами. Это был первый опыт подобного рода (не считая конкурса на лучшую научную работу, проведенного в начале 30-х годов Комитетом по делам искусств).

В конкурсе приняли участие 35 молодых музыковедов — 17 человек из союзных республик (Украина, Армения, Узбекистан, Азербайджан, Молдавия) и 18 человек из РСФСР (Москва, Саратов, Краснодарский край, Ленинград, Новосибирск, Ростов, Горький, Волгоградская область, Липецк, Тувинская область, Башкирия).

Жюри не сочло возможным присудить ни первую, ни вторую премии. Участники конкурса получили четыре третьих премии, пять поощрительных и два диплома. Тем не менее главная цель была достигнута: конкурс выявил новые имена музыковедов, способных войти в нашу музыкальную жизнь и активно помогать развитию творческой практики и науки.

Настоящий сборник включает часть отмеченных на конкурсе работ, так как некоторые из них уже опубликованы в других изданиях. Отдельными книгами вышли получившие третью премию работы Ю. Паисова «Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов» и А. Переседы «Справочник балалаечника»;

опубликованы статьи В. Шарифовой «Третья симфония К. Караева» (третья премия) и Ю. Шалтупер «Музыкально-теоретические проблемы творчества Лютославского» (диплом).

Хочется отметить яркие научно самостоятельные очерки молодых представительниц республик Закавказья и Средней Азии (азербайджанки Н. Гусейновой и узбечек Н. Кадыровой и З. Каримовой), что само по себе является примечательным фактом, характеризующим нормы нового, социалистического общества.

В статьях предлагаемого сборника исследуется самый широкий круг вопросов: в них освещается творчество крупнейших советских композиторов, рассматриваются малоизученные явления из области народной и профессиональной музыки союзных республик, поднимаются некоторые проблемы зарубежной музыкальной классики.

Сборник открывается статьей А. Демченко — о десятилетнем периоде творчества С. Слонимского (1957—1967). Статья привлекает горячей заинтересованностью в судьбах советской музыки. Характеризуя произведения Слонимского, созданные в названный период, А. Демченко высказывает свои собственные суждения о том или ином жанре, проблеме, так что читатель ясно ощущает лицо автора-музыковеда, его эстетические позиции.

Следующий очерк — Т. Мошонкиной — посвящен проблеме гротеска в музыке И. Стравинского. Как известно, в современном искусстве прием гротеска приобрел большое значение. Автор раскрывает гротеск как принцип и метод художественного творчества, что представляется несколько спорным, поскольку гротеск можно определить скорее как важный и действенный прием социального обличения. Т. Мошонкина абсолютно права, когда, анализируя «Историю солдата» И. Стравинского — один из первых выдающихся образцов сатирического представления XX века, разделяет балаган, буффонаду и гротеск, подчеркивая, что гротеск — самое действенное, активное средство эстетического обличения изображаемого. Хороший стиль, богатая эрудиция молодого автора — несомненные достоинства ее работы.

Статья Р. Куницкой об опере К. Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда», которую издательство печатает в порядке поощрения, хотя и не вносит много нового по сравнению с уже изданным материалом, тем не менее является, пожалуй, наиболее полным «портретом» знаменитой оперы французского композитора. В статье детально прослежена логика развития лейтмотивов, раскрыто мастерство создания «звуковых пейзажей», подчеркнуты романтические черты творчества Дебюсси.

Выдающемуся советскому композитору Р. Щедрину посвятил свою работу Л. Минкин. Анализируя Второй фортепианный кон-

церт Щедрина, автор показывает читателю богатую красочную палитру произведения, тематическую изобретательность и виртуозное мастерство композитора. Порой, правда, стремясь дать конкретное объяснение каждому «штриху» музыкальной формы, Л. Минкин допускает некоторые натяжки: дает спорную трактовку отдельным выразительным средствам, но в целом характеристика одного из ведущих советских композиторов представляется убедительной. Статья написана живым образным языком.

Работа Н. Кадыровой «Тематизм и его развитие в узбекских симфонических произведениях» демонстрирует высокую теоретическую оснащенность автора, раскрывает ранее не исследованные еще в советском музыковедении приемы тематического развития в симфониях узбекских композиторов, связи тематического материала с народными музыкальными истоками. Н. Кадырова убедительно показывает специфику интонационного процесса в узбекском симфонизме — значение интонационных изменений и обновления мелодического материала, типичное для тематического развертывания «масштабного суммирования». Словом, работа Н. Кадыровой отличается высоким профессиональным уровнем и, несомненно, явится заметным вкладом в нашу музыкальную науку.

Очерк Н. Гусейновой «Тоника в азербайджанской народной песенной мелодии» интересен с точки зрения освоения живой творческой практики музыки Советского Востока. Излагая свои наблюдения над характерным для азербайджанских ладов постепенным становлением, вызреванием тоники как интонационной опоры, Н. Гусейнова пытается выявить специфику не только народного музыкального творчества, но и органически связанной с ним профессиональной практики. Правда, обобщения автора касаются почти целиком лирического азербайджанского мелоса, но и, будучи ограничены определенным жанром, наблюдения автора полезны для нашей теоретической науки.

Совершенно в ином жанре — к сожалению, очень редком ныне в советском музыковедении — написана статья З. Каримовой «Навои в музыке». Такое важнейшее в истории мировой музыки явление, как взаимодействие смежных искусств, в последнее время почти не привлекает внимания наших музыковедов. Тем ценнее очерк З. Каримовой о роли музыки в творчестве великого философа и поэта Востока Алишера Навои. Конечно, музыкальный мир Навои мог бы стать предметом более обширного исследования, но и сама попытка обратиться к важной теме синтеза разных видов искусства представляет безусловный интерес.

Любопытна работа киевского инженера Р. Шарова о детских музыкальных фильмах. Очерк привлекает своим пафосом борьбы с

пошлостью, безвкусицей, особенно нетерпимых в произведениях для детей. Мы печатаем этот очерк как пример музыкальной критики непрофессионала, но человека, искренне заинтересованного в развитии лучших традиций советской киномузыки.

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что предлагаемый сборник не является тематическим. Жюри конкурса и издательство руководствовались желанием познакомить читателя с новыми именами музыковедов разных республик нашей страны.

Статьи, представленные в данном сборнике, объединяет высокий профессиональный уровень, стремление выдвинуть и исторически обосновать свою концепцию, горячая увлеченность предметом исследования, в частности, проблемами развития культуры братских республик.

Мы не можем предсказать, как сложится в дальнейшем судьба авторов публикуемых в сборнике статей, но можно предположить, что многие из них в недалеком будущем займут достойное место в рядах советских музыковедов.

Б. М. Ярустовский

А. Демченко.

О средствах выразительности в музыке Слонимского

(на материале произведений
1957—1967 годов)¹

Сергей Слонимский принадлежит к тому поколению русских композиторов, которые вошли в профессиональную музыку России в конце 50-х — начале 60-х годов (среди них А. Николаев, А. Пахмутова, А. Петров, Н. Сидельников, А. Флярковский, А. Шнитке, Р. Щедрин, а также более молодые авторы Г. Банщикова, Г. Белов, Ю. Буцко, В. Гаврилин, Б. Тищенко). Именно об этом поколении Д. Шостакович в одном из своих выступлений сказал: «У нас очень сильная, крепкая, пытливая молодежь. Мне думается, что никогда еще советская музыка не располагала таким многочисленным талантливым пополнением во всех почти наших республиках»².

Это поколение с самого начала оказалось очень инициативным в разработке новых идейно-тематических пластов, в обновлении музыкальной драматургии, композиционных форм и жанров, в развитии интонационного словаря и других средств художественной выразительности. Опираясь на достижения русской и советской музыкальной классики, молодые композиторы вместе с тем активно расширяли круг своих музыкальных представлений. Они осваивали стилистику «русских» произведений И. Стравинского, бартоковские принципы пре-

¹ Предлагаемая статья представляет собой сокращенный вариант отдельных разделов монографического исследования о музыке Слонимского.

² Шостакович Д. Молодость музыки. — Сов. музыка, 1966, № 1, с. 6.

творения фольклора, черты «новой простоты» К. Орфа, технологию нововенской школы и более поздних систем мировой музыки.

В стремлении этого поколения композиторов овладеть новым жизненным материалом большую роль сыграли фольклорные экспедиции. Они дали возможность молодым авторам прильнуть к роднику народного творчества, услышать рождение народно-песенной интонации, ощутить русский мелос в его первозданности.

В представительной и многоликой группе авторов возникшего фольклорного направления видное место быстро занял Слонимский, который в 60-е годы наиболее широко и последовательно проводил программу обновления музыкального языка на подчеркнuto национальной основе.

Закончив в 1955 году Ленинградскую консерваторию по классу композиции у О. Евлахова, Слонимский работает преимущественно в симфоническом и камерно-инструментальном жанрах (Скрипичный концерт, Героическая поэма). Однако сам композитор относит эти произведения к периоду «школярства». Сочинением, с которого он справедливо начинает вести счет своим опусам, стала Карнавальная увертюра (1957). В ней еще ощутимы связи с мелодикой народных сцен прокофьевского «Ромео», а частично и с пышной хроматикой музыки Хачатуряна. В Симфонии (1958) видны следы лирической поэтики Мясковского и пародийного преломления бытовых жанров в духе Шостаковича. Затем следует свободный от прямых влияний, но достаточно «нейтральный» по стилю вокальный цикл «Весна пришла» (1959), после которого Слонимский создает свое первое вполне оригинальное произведение — «Песни вольницы» (1960). В этом цикле много новых стилистических черт, общих для творчества композиторов фольклорного направления. В последующие годы появляются произведения, отмеченные яркой композиторской индивидуальностью Слонимского: Соната для скрипки соло и Фортепианная соната (1962), кантата «Голос из хора» на стихи А. Блока (1964), и наконец, в опере «Виринея» (1967) молодой композитор достигает полной творческой зрелости.

В эти же годы Слонимский много и систематически экспериментирует в сфере тематики, не имеющей яркой

национальной окраски. Здесь «русский элемент» входит в общую стилистику чаще всего в рассредоточенном виде (что проявляется либо в общей интонационной настроенности произведения, либо в спорадически возникающих народно-песенных попевках). В таких сочинениях композитор овладевает новейшей технологией (приемы пуантистики и алеаторики, сонорные эффекты, новые способы звукоизвлечения в Диалогах для квинтета духовых), до предела развивает экспрессионистские тенденции, представленные в некоторых квартетах Бартока (Антифоны для струнного квартета), культивирует урбанистические мотивы, продолжая, в частности, «джазовые» традиции Стравинского (Концерт-буфф для камерного оркестра). В какой-то мере к этой «экспериментальной» сфере примыкают балетные произведения Слонимского: «Икар», в партитуру которого включена музыка ранее написанного Концерта-буфф, и Хореографические миниатюры (по мотивам Боттичелли, Родена и Пикассо), «экспериментальность» которых заключается в свободе, а порой даже в кажущейся случайности политематических наложений.

Особое место в творчестве Слонимского этих лет заняли камерно-вокальные сочинения — своеобразный промежуточный слой между камерно-инструментальными и балетными опусами экспериментального характера и вокально-симфоническими произведениями 60-х годов (к последним стилистически примыкают Фортепианная и Скрипичная сонаты). В вокальных циклах «Польские строфы» и «Лирические строфы», а также в вокальной сцене «Прощание с другом» фортепианная партия основана преимущественно на сонорных приемах, которые связаны с лексикой экспериментальных сочинений. Вокальная же партия, несмотря на обилие импровизационных ритмов и опыты с четвертитонами, отличается национальной определенностью интонаций, которые берут начало в вокально-симфонических произведениях.

С конца 60-х годов в творчестве Слонимского начался качественно новый этап. Композитор частично развивает уже сложившиеся фольклорные тенденции (таковы, например, Шесть романсов на стихи А. Ахматовой) и значительно активнее пользуется приемами музыкального языка «экспериментальных» произведений (например, в камерной опере «Мастер и Маргарита»

та» по роману М. Булгакова). К чему приведет идейно-стилевая трансформация творчества Слонимского — покажет будущее. Сейчас представляется возможным ограничиться анализом сочинений 1957—1967 годов, поскольку в это десятилетие выявились характерные черты творческого облика композитора и были созданы им значительные художественные произведения. Основное внимание уделяется сочинениям фольклорного направления и прежде всего опере «Виринея», которая сконцентрировала в себе лучшее из того, что присуще стилю Слонимского 60-х годов, и стала итогом и вершиной его десятилетней творческой эволюции.

В образном строе произведений Слонимского можно различить как бы две сферы: объективную сферу народной жизни во всем многообразии ее проявлений и субъективную сферу напряженных интеллектуальных исканий, присущих мироощущению человека XX века. Взаимодействием названных образных сфер определяются особенности музыкального языка композитора. Обратимся к примерам. Вот одна из тем «Виринея» (картина 3, ц. 21):

Внешний облик мелодии типично народный. Она изложена в натуральном миноре, с активным обыгрыванием VII натуральной ступени, опирается на квинтовый остов *a—e*. Вместе с тем самый тип мелодического развертывания темы необычен для народного мышления.

Многочисленные возвращения мелодии к исходному опорному звуку *a* становятся конструктивным основанием для неуклонного целенаправленного расширения ее диапазона (терция, кварта, квинта, септима); интонационно-динамическая вершина темы приходится на точку «золотого сечения», после чего следует быстрый и плавный спуск мелодии к исходному устою *a*. И при таком строго рациональном типе мелодического развертывания в теме сохраняется широкое дыхание и естественная пластика песенной кантилены.

Присмотримся к подголоску. Подобно народному, он вступает не сразу, как бы случайно присоединяясь к основной мелодии. Возникающее во 2-м такте обыгрывание мажоро-минорной субдоминантовой терции еще не выходит за рамки народной гармонии. Но последующее пряное переченье *cis*, а позже *dis* и интонационная активность форшлагов (особенно септимового в 6-м такте) придают звучанию своеобразный «эстетизированный» колорит.

Не менее интересно и дальнейшее развитие этой темы. Голос вступает, накладываясь на каданс периода, изложенного струнными, и таким образом поддерживает общую устремленность тематического развертывания.

Хроматизм подголоска из первого проведения темы перерастает теперь в хроматическое движение малыми терциями. Затем ткань насыщается введением больших и малых септаккордов и колоритными тритоновыми сопоставлениями трезвучий (*e—B* в 12-м такте и *H—f* в 13-м) и т. д.

Так в результате мелодического и ладогармонического развития темы первоначальный народно-песенный образ приобретает оттенок утонченности, хрупкости и высокой одухотворенности.

Иную образную трансформацию темы находим в развивающем разделе Пассакальи из Скрипичной сонаты:



Это одна из высших точек напряженного мыслительного процесса, пронизывающего все сочинение. Динамика и кульминационность эпизода подчеркиваются вполне определенными связями с медитативностью баховских инструментальных *solí* и акцентируются максимальной силой звучания.

Поначалу интонационный облик темы не отличается определенностью национальной окраски. Однако в 3-м такте эта «нейтральность» прорывается ангемитонным оборотом, который основан на опевании тонической кварты *d—g*. Последующие попевки, уже вполне национально определенные, все активнее переводят музыку в русло народной лирической распевности. И в конце темы чуть ли не демонстративно интонируется откровенно русская тоническая квинта *g—d*.

Следовательно, в произведениях Слонимского происходит, условно говоря, с одной стороны, «интеллектуализация» фольклора, с другой — проникновение фольклорных элементов в интеллектуальную сферу академической инструментальной музыки. Сугубо крестьянские, деревенские традиции народного творчества в музыке композитора ассимилируют черты городской культуры, и наоборот — сугубо городские образы «приправлены» музыкальными элементами, характерными для бытования в крестьянской среде. Архаичный по своему происхождению напев нередко трактуется в отчетливо современном плане, и напротив — современный тематизм часто опирается на явно архаические пласты музыкальной культуры.

Именно в скрещивании исторических, социальных и психологических «противоположностей», приводимых к идейно-стилистическому единству, и заключается эффект художественного открытия в творчестве Слонимского...

Главная, магистральная тема творчества Слонимского связана с Россией, русским народом. Немало страниц посвящено давней истории. Композитор акцентирует, прежде всего, светлые, позитивные ее стороны. Символом такого отображения можно считать 1-ю часть «Голоса из хора», где звучит нечто извечно русское, национально-характерное, непреходящее. Все это с большой силой передает уже первое *solo* меццо-сопрано (см. пример 5), в этой же кантате можно выделить и хоровой эпизод а *cappella* «Мир прекрасен» с его объективно-эпической величавой истовостью. Можно назвать и многие мужские номера, исполненные богатырского размаха и молодецкой удали, из «Песен вольницы».

Отсюда становится понятным присущий музыке Слонимского эпический строй, во многом близкий эпическому началу в музыке Прокофьева (отчасти, Шапорина)¹. Стремление художника познать народный характер естественно ищет свой объект в среде, еще не утратившей связей с исконными крестьянскими традициями. Подлинно народные образы есть и в «Виринее» с ее глубинным анализом деревенского быта и крестьянской психологии, и в «Песнях вольницы». В некоторых инструментальных сочинениях многое также, бесспорно, навеяно сельскими впечатлениями композитора, его встречами с людьми деревни и их песнями. Так, в Фортепианной сонате, содержание которой прочно связано с коренными чувствами русского человека, весьма сильно ощущается пантеистический колорит, чувство слиянности с природой.

В образной системе Слонимского большую роль играют урбанистические мотивы. Агрессивным напором колючих, жестких, моторных звучностей пронизана 2-я часть «Голоса из хора», где едва ли не плакатными сред-

¹ Различия идут по двум направлениям. С одной стороны, значительно более длительные, чем у Прокофьева «погружения» в какое-либо одно состояние (как это, например, имеет место в органной интерлюдии и хоровой коде «Голоса из хора»), с другой стороны, напротив, более активная динамизация эпического. Так, Фортепианная соната начинается величаво-сосредоточенным проведением нескольких тем подряд, которые, составляя основу музыкальной ткани всего произведения, в последующем их изложении лишаются первоначального былинно-повествовательного настроения. У Прокофьева же при повторении темы первоначальная эпическая ее характеристика сохраняется.

ствами передана тревога художника, творившего на стыке веков (А. Блок), за будущее цивилизации. Ритмами города насыщены страницы 2-й части Концерта-буфф и последней из Хореографических миниатюр.

Особое место занимают образы, связанные с бытом и нравами фабричных предместий, полупролетарских слободок. Наиболее выразительна их функция в драматургии 4-й картины «Виринеи» — этом апофеозе слободской лирики.

Продолжая традицию русского классического искусства, Слонимский многие страницы своей музыки посвящает воспеванию женщины. Аспекты музыкального претворения женских образов весьма различны. Это и лирическая поэтизация (женские номера «Песен вольницы»), и социальный анализ («Трепак» — антракт из оперы «Виринея»), и своего рода художественное исследование темы женственности в разные эпохи (Хореографические миниатюры).

Тема революции вошла в творчество Слонимского еще в консерваторские годы (оперные сцены по роману Н. Никитина «Северная Аврора»). Кульминация 3-й части Симфонии, несомненно, навеяна образами Революции, сквозь призму которых просматривается сегодняшний день. Следующий этап — «Голос из хора», где основное внимание автор сосредоточил на выявлении суровых жизненных противоречий рубежной эпохи, предвещавшей «неслыханные перемены, невиданные мятежи». Наконец, со всей полнотой и внутренним драматизмом революционная стихия открывается в «Виринее».

Творчеству Слонимского чрезвычайно близка сфера простых человеческих радостей, открытого непосредственного смеха и бурного веселья. Произведения композитора запечатлели разные грани юмора. Таковы искрометная шутливость Карнавальная увертюры, сочный юмор, оттеняемый блестящими иронии во 2-й части Симфонии, моменты шаржа и пародийности во 2-й части Концерта-буфф. Комикование, пародия, веселье индивидуальное и коллективное, смех добрый и смех злоедающий, — все это есть в «Виринее», в ее речитативах, в ее частушках и прибаутках.

Слонимскому в высшей степени присуще осознанное стремление быть национальным художником. Тщатель-

ное изучение фольклорных сборников, а главное — многократные поездки в сельские районы страны с целью услышать русские песни в их живом и, что особенно важно, сегодняшнем звучании — все это позволило композитору глубже понять основы народной музыкальной культуры.

Обращаясь в своем творчестве к народным источникам, Слонимский тяготеет, с одной стороны, к архаическим пластам фольклора (например, календарные песни), с другой — к современным его формам (например, частушка и слободская лирика). Традиционные песенные жанры активно переосмысливаются композитором, приобретая в его произведениях иной облик. В большей степени это касается протяжной песни, в меньшей — плясовой и молодецкой.

Среди областных стилей русской песни Слонимскому ближе песенность Северо-Запада: прежде всего Ленинградской области и особенно — Псковщины. В образцах, на которые опирается композитор, преобладает суровый, чуть архаичный колорит. В своих произведениях он использует северные причеты. Грозные хороводные и плясовые образы «Виринеи» близки горопецким (родина Мусоргского) масленичным песням с характерным для них вращением мелодии в пределах минорной терции. Следует также отметить связь музыкального тематизма Слонимского с тонким интонационным психологизмом некоторых среднерусских песен (см., например, сборник «Брянские песни») и с мягким мелосом многоголосных украинских и белорусских песен.

Из различных типов музыкального претворения фольклора Слонимский менее всего тяготеет к цитированию. Среди произведений, предшествующих «Виринее», композитор только в Фортепианной сонате использовал подлинную свадебную песню, услышанную им в Пермской области (см. начало центрального раздела Сонаты). В партитуру «Виринеи» он ввел несколько народных напевов. Один из них — протяжная «Ты зариса, моя заря» (начало 5-й картины) — положен в основу развернутой вокальной сцены «Дума Виринеи». Виринея напевает народную мелодию обрывочно, в глубоком раздумье, то и дело произнося вслух свои нелегкие мысли. Так обобщенный песенный образ переосмысливается композитором, становясь выражени-

ем глубоко личных переживаний героини. Структура избранного народного напева (его мелодия опирается на квартаккорд $d-g-c$) соответствует строению многих оригинальных тем Слонимского с их преимущественно квартовым мелодическим контуром. Выбрав в качестве темы народный напев, композитор в полной мере осуществляет прокофьевский принцип «брать народные мелодии и развивать как свои»¹. В ходе мелодического развертывания темы композитор далеко отходит от исходного мелодического зерна, вводя уже свои собственные мотивы. О художественной чуткости композитора свидетельствует тематизм фрагмента, предваряющего появление народной темы. Этот вступительный фрагмент (обозначим его а) настолько соответствует характеру цитируемого напева (b), что, соединяясь с ним в процессе развития, образует синтетический вариант (ab). С учетом других тематических элементов получим следующую схему вокальной сцены в целом:

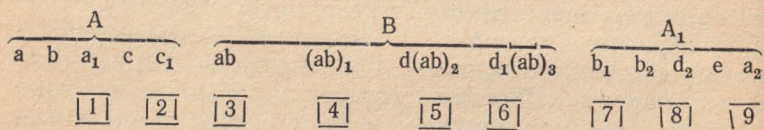


Схема достаточно наглядно показывает, как исходный народный напев (b) развивается в довольно сложную вокальную сцену с вариантно-дополняющей средней частью и синтезирующей репризой. Помимо вариантно-развивающего с, близкого к b, в ткань вплетаются контрастные фрагменты: d — перекликающийся с мотивом «порыва к счастью» из арии Виринеи, e — реминисценция из Вступления к опере, где также поется о «ненастном времени». Основной мелодический материал в этой сцене гибко переходит от голоса к оркестру и обратно².

Значительно шире, чем прямое цитирование, практикуется Слонимским использование отдельных народно-песенных оборотов и приемов.

¹ См.: Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания. М., 1956, с. 259.

² Схема показывает, как невелик удельный вес цитируемого напева в общей структуре (16 тактов из 73). Вот что означает метод цитирования у Слонимского!

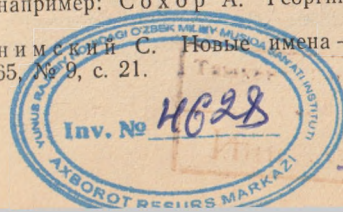
В любом его произведении без труда можно найти интонационные аналогии и совпадения с мелодиями и попевками народных песен самых разных жанров — прежде всего семицких, купальских, веснянок, жатвенных. Кроме того, он вводит в профессиональный обиход приемы народного интонирования: вокальные *glissandi* вверх и вниз, ритмоинтонационные импровизации исполнителя, интонирование с применением нетемперированных и ультрахроматических систем и многое другое.

Но, разумеется, главным достижением Слонимского в сфере освоения фольклора следует считать создание оригинальных произведений в народном духе. В этом отношении Слонимский наследует традиции крупнейших композиторов XX века Прокофьева, Бартока, Стравинского. Влияние последнего особенно заметно сказалось и на интонационном строе музыки Слонимского и на его технике формирования мелодической структуры. В творчестве Прокофьева Слонимский также нашел близкие для себя приемы развития песенного материала: непрерывное развертывание, сосуществование и взаимодополнение разных тематических структур. Для формирования самобытного стиля Слонимского немалое значение имел и опыт Свиридова, чей творческий метод многие исследователи справедливо определяют как самостоятельное творчество по законам фольклора¹, и неоценимый опыт Бартока — свободное претворение национальных музыкальных жанров и народного ритмоинтонационного языка.

О значении фольклорных источников в творчестве современных композиторов сам Слонимский говорит следующее: «Национальный колорит, если композитор по-настоящему впитал его, окропляет «живой водой» самые разнообразные, подчас совершенно далекие от бытовых жанров и интонаций произведения. Воздействие фольклора сказывается и в содержании, и в стиле, и в особом мелодическом токе лучших сочинений тех авторов, для которых народное творчество — одна из любимейших книг, раскрывающая новые и новые страницы»².

¹ См., например: Сохор А. Георгий Свиридов. М., 1964, с. 126.

² Слонимский С. Новые имена — новые надежды. — Сов. музыка, 1965, № 9, с. 21.



Слонимский очень широко пользуется семантически-возможностями музыкальных жанров. В музыке «Вириinei», например, использованы жанры, характерные для русского народного творчества.

Особенно важную выразительную функцию в музыке Слонимского выполняет лирическая протяжная песня. Она играет заметную роль не только в вокально-хоровом творчестве композитора, но и в его инструментальных сочинениях. Один из наиболее ранних образцов претворения этого жанра находим в Альтовой сюите: начальная тема грустного характера с привольной, раскидистой интерваликой и свободной ритмикой уже довольно рельефно намечает контуры нового русского стиля¹. В «Вириinei» жанр протяжной существенно трансформируется. Композитор совершенно отказывается от унисонных кадансов на переменных устоях, акцентирует черты женских протяжных песен с их более ветвистой ритмоинтонационной структурой, а самое главное — максимально динамизирует распев, что прежде всего сказывается в неожиданной для данного жанра упругости ритма и подвижности темпа. Убедительные примеры такой трансформации находим в темах Вириinei (см., в частности, пример 1).

Не менее значительные изменения происходят и с жанром хороводной песни, занимающей промежуточное положение между протяжной и плясовой. Связь оригинальных тем Слонимского с типичными разновидностями хороводных песен несомненная, но далеко не прямая². Нередко композитор либо намеренно убыстряет темп хороводных напевов, сближая их с плясовыми, либо, напротив, предельно тормозит движение мелодии³.

¹ Можно назвать также флейтовое solo в начале Импровизаций из Концерта-буфф; Прелюдию, Фугу и Пассакалью в Сонате для скрипки соло; все основные темы Фортепианной сонаты.

² Достаточно сравнить, например, молитву женского хора в начале 3-й картины «Вириinei» с хороводной из балакиревского сборника (№ 24).

³ В упомянутом женском хоре из 3-й картины, при всей близости темы к народной хороводной песне, замедленный темп вместе с архаично трактованным миксолидийским ладом дают полную иллюзию обрядового пения.

Такого рода скрещивание и трансформация жанров также могут быть отнесены к числу художественных открытий композитора. В основной теме антракта «Метель» из оперы «Вириinea» соединение ритмоинтонаций частушки в необычном ладовом преломлении (лидофригийская структура) с жанровыми элементами марша усиливает динамизм музыкального образа, подчеркивая демократическую природу революционной стихии. Основная тема другого антракта («Трепак») представляет собой еще более сложный синтез трепака, галопа и современных ритмов, призванный передать настроение хмельной беззаботности и разгульного веселья.

К этой же гибридной жанровой ветви примыкает особая группа молодецких, разбойничьих, уличных и тюремных песен, на которые впервые обратили внимание Лопатин и Прокунин, специально выделив их в своем сборнике народных песен. В своем творчестве Слонимский определил эту жанровую разновидность как «песни вольницы». Ассимилируя и синтезируя особенности различных жанров, эти песни действительно проникнуты духом вольности, отличаются особым размахом и удалью. В оригинальных темах композитора обобщены важнейшие черты песен вольницы: устремленность мелодии к квинте лада, широкие размашистые ходы (особенно выразителен секстовый замах), обилие трезвучной и поступенной (особенно нисходящей) интервалики, четкий ритм, ровный размер, определенность мелодико-гармонических функций.

Стихия плясовой песни нашла в творчестве Слонимского самое широкое претворение. Причем в жанровом составе «Вириinei» плясовая стихия явно преобладает. Однако такая «гегемония» плясовых ритмов ничуть не утомляет слух и не притупляет восприятие. Это становится возможным потому, что, сохраняя главное качество данной жанровой сферы — энергию и динамичность, композитор подвергает ее всевозможным интонационно-ритмическим модификациям, добиваясь внутрижанрового контраста.

Метроритмические особенности музыки Слонимского вполне соответствуют духу времени. Есть в метроритмической структуре его произведений и исключительная свобода, за которой начинается область акцентно-долевой деструкции, есть и моменты строжай-

шей, рациональной организации движения. В некоторых из этих особенностей нетрудно обнаружить влияние ритмики Стравинского, но в партитурах Слонимского почти не встречается той непрерывной смены микрометров, которая характерна, скажем, для «Весны священной». Чем сложнее ритмическая ткань или чем больше состав исполнителей, тем строже и однозначнее метрическая организация сочинения¹.

Другая важная закономерность — прямая зависимость стабильности метра от избранного темпа и характера музыки. Чем спокойнее движение, чем протяженнее мелодия, тем свободнее метр (от простой переменности размера вплоть до полной свободы от тактовой организации музыкальной ткани: Фортепианная соната, Польские и Лирические строфы, «Прощание с другом»). Напротив, чем стремительнее движение и активнее моторное начало, тем четче и тверже шаг метра.

Отступления от изложенных правил обычно связаны с решением какой-либо особой художественной задачи. Так, применение переменного размера можно связывать с тремя основными моментами: 1) динамизацией песенного или ариозного высказывания (в начале 4-й картины оперы — совершенно очевидное сжатие каждого 2-го такта до трехдольного при основном четырехдольном метре придает мелодическому развертыванию особую упругость); 2) воспроизведением декламационности, раскованности свободно льющейся речи (см. фрагмент из «Трепака», ц. 79, в котором непрерывная смена размера акцентно подчеркивает декламационный пафос обличения: крестьянские бабы негодуют на несправедливость и жестокость мужиков); 3) воплощенном изменчивых настроений, капризных мимолетных видений (непрерывная смена размеров во 2-й части Концерта-буфф, например $\frac{4}{4} \frac{7}{8} \frac{16}{8} \frac{7}{8} \frac{8}{8}$ и т. д., отражает импровизационно-прихотливый образный строй произведения).

Ритм — важнейший компонент музыкальной формы сочинений Слонимского, приобретающий подчас первостепенное выразительное значение. Особенно показат

¹ Исключение делается для некоторых сугубо камерных композиций, которые рассчитаны на высококвалифицированное инициативное исполнение (Польские и Лирические строфы),

тельна 2-я часть Концерта-буфф, а также характерный фрагмент из кантаты «Голос из хора». В последнем почти все содержание темы сосредоточено в токкатном моторном ритме, упругая энергия которого обострена введением синкоп:

3 (Moderato)

И от вра-ще-ни-е от жиз-ни, и к ней бе-

-зум-на-я лю-бовь и страсть,и не-на-висть кот-

-чиз-не, и страсть,и не-на-висть кот-чиз-не и

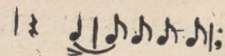
чер-на-я зем-на-я кровь...

Эволюция ритма протекала у Слонимского следующим образом: начал он с простых, динамичных движе-

ний («Весна пришла», Альтовая сюита), затем прошел через пору ритмических искусств (верх усложнений — Концерт-буфф), но в последующих произведениях, особенно в «Виринею», метроритмическая организация мелодики вновь начинает тяготеть к ясным и рельефным очертаниям, все большее значение приобретают простые динамичные ритмы, контрастно противопоставляемые свободной ритмике распевных эпизодов (т. е. возвращение к первоначальным принципам на новом уровне). И если нередко создается впечатление ритмической сложности, то происходит это либо в результате всевозможных полиритмических комбинаций, либо в результате скрещивания противоположных типов ритмики — регулярной и нерегулярной, либо благодаря применению синкопированных рисунков.

Синкопа, используемая в разных ритмических контекстах, способна придать музыке весьма обширный спектр оттенков, например, сообщить теме упругость и бодрость (см. «Виринею», картина 4, ц. 1), выразить задор и насмешливость (картина 3, ц. 25), сомнение и вопрос (картина 6, ц. 18) и т. д. Разные типы синкопированного ритма могут комбинироваться даже в пределах одной композиционной структуры. В антракте «Тре-

пак» встречаем такие рисунки:



и т. д.; энергично

пульсирующий фон восьмых нередко «взламывается»

фигурами типа или

в самых различных сочетаниях. Все это смешивается в постоянно сменяющихся друг друга комбинациях и придает образности «Трепака» характер буйного, полетного действия.

В ладовой палитре Слонимского можно выделить три важнейших аспекта, которые рельефно подчеркивают индивидуальность его стиля.

Первый аспект — широкое и многообразное применение диатоники. Слонимский пользуется всеми ее ладовыми разновидностями, что вполне соответствует практике народной музыки, однако некоторые ладовые формы, которые в фольклоре являются менее распространенными, в творчестве композитора нередко получают преобладающее значение. Дорийский лад, например, который не столь уж активно культивируется в русской народной песенности, чрезвычайно широко используется композитором, так что «Виринею» без преувеличения можно назвать «дорийской» оперой. Локрийскую краску Слонимский почти всегда использует только в моменты предельного интонационного обострения. Поэтому в опере это наклонение особенно характерно для партии Мокеихи и подчеркивает неистовость и мстительную злобность ее характера. Активно вводит композитор в обиход своего творчества и редкий для фольклора фригийский лад. А вот миксолидийское наклонение, считающееся самым излюбленным в русской песенности, используется композитором довольно ограниченно.

Свободное применение Слонимским различных ладовых наклонений создает возможность проявления и любых видов ладовой переменности, ладовой модуляционности, многоустойности. Самым впечатляющим примером модальности нужно признать, вероятно, огромный «белоклавишный» хор «Мир прекрасен» из кантаты на стихи Блока, в котором композитор разнообразно и изобретательно использует богатые выразительные возможности диатоники.

Второй аспект — полиладовость, источник которой в творчестве Слонимского также следует искать в характерных особенностях народной песенности. Разумеется, полиладовые формы предстают в сочинениях композитора в более развитом, усложненном виде и нередко связаны с выражением в музыке сложных психологических состояний (см. последние такты Вступления к опере, женские номера «Песен вольницы», Фортепианную сонату). Развивая принципы народной ладовости, композитор нередко приходит к непрерывной одноименной переменности. Здесь искания композитора весьма близки стремлениям Бартока приблизить терцию используемых им ладов к нейтральной, такая терция

характерна для определенной жанровой ветви песен разных народов, в том числе и русского (особенно в плачах и причитаниях с их подчеркнутой неустойчивостью, высотной неопределенностью и изменчивостью терцового тона)¹.

Третий аспект — ладовая вариантность, связанная с преобладанием форм вариантности в творчестве Слонимского вообще. Исключительная ладовая мобильность даже внутри малых построений, с ювелирной тонкостью и предельным разнообразием разработанная в «Виринее», играла огромную роль и в предыдущих сочинениях. Вот фрагмент из «Песен вольницы» с удивительно прихотливой игрой ионийского, фригийского, эолийского и лидийского наклонений и с эпизодическим подключением полиладового эффекта:

[Vivace]

по-мо-гу, мо-гу, по-мо-гу, мо-гу!

cresc. b

я те-со-вы-е с пе-те-ле-чек син-му!

¹ В темперированной музыке имитация нейтральной терции может осуществляться либо посредством быстрой смены большой и малой терций по горизонтали (1-я часть Скрипичной сонаты), либо благодаря одновременному сочетанию обеих терций по вертикали (кода антракта «Трепак»).

В своих выступлениях в печати Слонимский постоянно проводит мысль о выразительной мелодике как обязательным условием своеобразия композиторского почерка. Поиск и отбор «своих», индивидуальных интонаций Слонимский осуществляет в процессе постепенного мелодического раскрепощения тематизма своих произведений, стремясь к созданию протяженных, рельефных по рисунку и подчеркнута распевных мелодий. Первым достижением в этом отношении следует считать «Песни вольницы»; в «Виринее» мелодические возможности композитора раскрылись с особой полнотой.

В сфере мелодики Слонимский, несомненно, следует принципам Мусоргского как в мелодическом претворении «говора человеческого», так и в насыщении музыкального высказывания живой песенной интонацией.

Песенные качества его мелодий связаны, в частности, с внутрислоговой распевностью, которая стала характернейшей особенностью вокального стиля композитора (просодия появляется крайне редко — в речитативах, иногда в эпизодах плясового склада). Распевность мелодических тем и протяженных мелодических построений, чаще всего передающих в музыке Слонимского бескрайний, нескончаемый разлив лирической эмоции (первая часть Альтовой сюиты, Пассакалья из Скрипичной сонаты, органная интерлюдия в кантате «Голос из хора» и т. д.), опирается на особый тип развертывания, в основу которого положена одна попевка (реже — несколько), многообразно развиваемых и трансформируемых.

Среди мелодических элементов, на основе которых формируется такой тематизм, определяющую роль в стиле композитора играют бесполутоновые, часто трихордные попевки. Причем творческая практика Слонимского позволяет трактовать понятие «трихорд» шире, чем это обычно принято.

Так, например, в мелодии из кантаты на стихи Блока (см. пример 5) трехступенные мотивы-ячейки развиваются поначалу в русле нормативной трихордности, но затем объем мотива раздвигается уже до квинты (т. 10—12), далее до сексты (т. 13) — и наконец, до септимальности (т. 14):

5 Moderato
mezzo-soprano

М.-С.

О, весна без кон_ ца и без кра_ ю,

без кон_ ца и без кра_ ю меч_ та

уз_ на_ ю те_ бя, жизнь! При_ ни_ ма_ ю!

И при_ вет_ ству_ ю зво_ нущи_ та!

При этом особенно примечательно самое широкое использование кварто-квинтовой интервалики. Сцепление нескольких квартовых интонаций подряд в одном направлении или в волнообразном рисунке вообще становится характернейшей чертой почерка Слонимского (наиболее последовательно и многообразно принцип квартовой горизонтали проведен в Лирических строфах). Такие интонационные комплексы композитор нередко применяет для передачи лирико-созерцательных состояний, душевной уравновешенности, светлого объективного начала вообще (см. пример 5). Но еще шире используются они в драматических эпизодах, что с такой силой проявилось в опере, особенно в партии Виринеи. Необычный, неистово-яростный колорит приобретает мелодическая квартовость в партии Мокеихи; происходит это вследствие обостренного малосекундово-тритонового сцепления квартовых попевок. Используются они и для воплощения трагических ситуаций, к примеру, в плачах легендарного Гильгамеша («Прощание с другом»).

Мелос — ведущий и наиболее содержательный компонент музыкальной ткани в произведениях Слонимского. Песенная стихия определяет многие формообразующие тенденции, привольное дыхание распева непосредственно влияет на организацию тех или иных ритмических формул, фактурных моделей и т. д. Вслед за мелодикой и гармонические последования тяготеют к ясно ощутимой напевности, поэтому мелодическая насыщен-

ность гармонии Слонимского обычно очень велика и нередко приводит к линейности.

Прямая зависимость созвучий от мелодической линии проявляется в широко применяемом параллельном движении созвучий («многослойный унисон», «утолщенная мелодия», «ленточное голосоведение») различной степени сложности — от терцового до двенадцатитонового. Практика народного музицирования дает достаточное количество примеров всевозможных типов параллельного голосоведения. Учитывая фольклорную традицию, композитор использует терцовые и секстовые параллелизмы в целях создания мягких женственных звучаний; квартовые — для обрисовки образов аскетичных, порой экзотических; квинтовые параллелизмы Слонимский связывает с образами молодчества, воли, бунтарства. В Концерте-буфф встречаем самые разнообразные параллелизмы от малосекундовых (см. партию фортепиано, ц. 11 до двенадцатитоновых созвучий (см. партию струнных, ц. 38). Глубоко содержательную трактовку последнего приема находим в 4-й картине «Виринеи», где по мере нагнетания драматической напряженности композитор вводит новые и новые средства интонационно-гармонического обострения звучности¹.

В музыке Слонимского можно отметить три типа взаимодействия мелодии и гармонии:

- 1) поддержка мелодии с помощью органного пункта, протянутой педали, остинатных фигур, скупого графического рельефа («Враг» из цикла «Весна пришла», 1-я часть Альтовой сюиты, начало Фортепианной сонаты);
- 2) гармония, вобравшая в себя различные ладовые оттенки, выступает своеобразным резонатором мелодии («Песни вольницы», № 1, т. 26—28);
- 3) аккордовое последование определяется не логикой функциональной гармонии, а отражает особенности

¹ Во второй сцене есть такого рода гармоническое нагнетание плясовой темы от унисонного звучания до проведения параллельными созвучиями в четыре (ц. 39), а затем и в пять тонов (ц. 42). Третья сцена целиком построена на последовательном терцовом наращивании гармонической вертикали, так что к ее концу мелодия звучит в двенадцатитоновом параллельном изложении.

рельефа мелодической линии. Здесь те или иные вполне эмансипированные созвучия (обычно трезвучия), часто имеющие весьма отдаленную связь с основной тональностью, как бы раскрашивают отдельные участки мелодии («Виринея», 3-я картина, ц. 27; 4-я картина, ц. 56).

Следует выделить и особую связь гармонии с мелодией по принципу компенсации, которая возникает в тех случаях, когда сложный мелодический рисунок опирается на простую, функционально четкую гармонию, и наоборот, когда звучание простых диатонических попевок мелодии психологически усложняется диссонирующей гармонической вертикалью и простота мелодических интонаций оттеняет яркость, красочность, нередко утонченность гармонического последования (см. пример 3).

Для гармонического стиля Слонимского характерны две противостоящие тенденции. Первую назовем концепцией омажоренного минора и оминоренного мажора, когда происходит вуалирование ведущей ладовой характеристики и акцентуация противоположных ей свойств. Так, например, в миноре находим либо широко разветвленную группу плагальных мажорных трезвучий на II низкой, II натуральной, IV низкой, IV натуральной и VI ступенях, либо свободное последование мажорных и минорных трезвучий, не вмещающихся в рамки классического мажора или минора (см. примеры 6 и 7):

♩ Andante

Такая диффузия мажора в минор и наоборот придает подобным фрагментам необыкновенную хрупкость, неуловимость, зыбкость эмоциональной окраски, а также очень теплый, мягкий, по-особому матовый колорит.

Другую тенденцию назовем концепцией предельного мажора и предельного минора. Ее следует рассматривать как новый этап освоения мажоро-минора, продолжение и развитие традиций Прокофьева. Предельное высветление мажора осуществляется введением мажорных трезвучий на III и VI ступенях, а омрачение минора — введением минорных трезвучий на тех же ступенях. Отмеченный эффект усиливается и за счет мажорных трезвучий двойной доминанты, II и VI низких ступеней в мажоре, и минорных трезвучий II низкой и III высокой, VII натуральной и VII высокой ступеней в миноре.

Модернизация гармонической вертикали у Слонимского связана либо с количественным и качественным усложнением терцовых структур, либо с переходом к аккордике нетерцового строения. В обоих случаях — цель одна: обновление выразительных возможностей гармонии, усиление в ней диссонирующего начала.

Исключительную роль в формировании новой вертикали (так же, как и нового мелоса) играют у Слонимского интервалы секунды и кварты. Композитор использует секунды в целях уплотнения гармонической фактуры (таковы, например, побочные тоны в терцовых аккордах «Песен вольницы»), для динамического обострения созвучий (см., например, «прилипшие» секунды-тритоны в примере 4), для создания эффекта своего рода расщепления тонов (на подобном приеме основан фонический эффект восьмого номера из «Песен вольницы»).

Развитие принципа секундовости до предела приводит к технике *tone-clusters*, которая чаще всего применяется для организации особенно насыщенного звукового фона. До «Виринея» встречалось только два вида кластеров: звуковая гроздь (например, в Фортепианной сонате) или последовательное наложение разновремененно вступающих соседних тонов (любопытный образец такого рода см. в конце канонической фуги из Концерта-буфф). В опере появляется и третий вид кластера, который можно назвать «рассредоточенным

кластером». Он образуется, когда звуковая гроздь разбросана по разным оркестровым регистрам. В этом случае диссонирующее пятно приобретает большую интонационную определенность и остро экспрессивное качество. Лучший пример — оркестровые фрагменты, обрамляющие последний раздел монолога Магары (см. картину 1, ц. 26, т. 11—13 и 24—25).

Слонимский свободно владеет традиционной полифонической техникой, но очень редко полифония в академическом ее понимании открыто заявляет о себе. Так, в Фуге из Сонаты для скрипки соло композитора менее всего увлекают полифонические задачи; ограничившись минимумом проведений темы и противосложения, он делает основной упор на мотивную разработку, благодаря чему интермедийные разделы вместе с тематической реминисценцией из 1-й части и по значению и по объему преобладают в композиционном строении Фуги. Даже в 1-й части Концерта-буфф, которая объявлена автором как каноническая фуга, законы полифонии выдержаны не строго, и многотемность и сложность полифонических операций воспринимается в целом как множественность свободных линейных сплетений.

Характерно, что с усилением национальных элементов в творчестве Слонимского укреплялось и значение полифонических приемов, связанных с закономерностями народного многоголосия. Широко проникают в музыкальную ткань приемы гетерофонии. Один из хронологически первых примеров такого рода встречаем в романсе «В неверном мире» из цикла «Весна пришла». Яркие образцы находим в «Песнях вольницы»; многообразно представлена гетерофония в «Виринее» — от простейших образцов (картина 5-я, ц. 15) до весьма развитых (картина 7-я, ц. 15).

Исключительное значение для музыки Слонимского приобрел основополагающий принцип русского народного многоголосия — подголосочный склад. Оригинальное претворение подголосочной структуры, в которой подголосочные ответвления по своему мелодическому содержанию весьма близки основному напеву, находим в дуэтных фрагментах меццо-сопрано и баритона из «Песен вольницы» («Зелено вино», «Разбойники в го-

стях»). Значительно шире культивирует Слонимский другой вид подголосочности, когда побочные мелодические линии наделены достаточной самостоятельностью. Развитой образец такого рода встречаем в тех же «Песнях вольницы»:

7 Andante $\text{♩} = 52$

Да чуть у- сну- ла я младенька, на заре...

pp

Фактура — один из важнейших элементов стиля, придающий музыке Слонимского глубоко индивидуальный облик. Бережное отношение к каждому из компонентов ткани, тщательное регулирование их взаимодействия, большое внимание к отделке деталей — таковы самые общие черты фактуры сочинений композитора. Попытаемся определить конкретные проявления этих закономерностей на каждом из фактурных типов в отдельности, вначале — в вокальном письме. Композитор неудержимо тяготеет к вокальным жанрам, именно здесь он создает свои лучшие произведения. У Слонимского вокальность — основа творчества (за исключением «левых» опусов). Поистине апофеозом вокальности, широкого распева, необычайно щедрого для нашего времени, стала «Виринея». «Естественная вокальная мелодика — основа основ мастерства композитора», — утверждает Слонимский¹. Однако в применении к его творчеству следует говорить о новой вокальной естественности. Строгий учет особенностей тесситуры — одна из немногих сфер, в которой Слонимский безоговорочно

¹ Слонимский С., указ. соч., с. 21.

придерживается традиции. Отчетливо заметно, как настойчиво стремится он не допускать, чтобы певучие, спокойные эпизоды попадали в кульминационные по напряженности участки диапазона, а выразительность ключевых фраз пропадала из-за вялого (низкого или среднего) регистра. В его вокальных сочинениях всегда можно обнаружить точный тесситурный расчет, благодаря которому четко распределено движение эмоционально умеренных и драматически напряженных эпизодов, а сопряжение кульминационных точек обычно подчинено задаче постепенного нагнетания.

Поиски нового, широкого по диапазону средств вокального стиля шли по четырем основным направлениям:

1) интенсификация ладотональной мобильности, позволяющая композитору более тонко и гибко отражать в музыке сложные импульсивные процессы в эмоционально-мыслительном мире современного человека;

2) насыщение вокала макроинтерваликой, в первую очередь напряженными интонациями больших септим и малых нон (характерно, например, что большая септима становится своего рода лейтинтервалом в партии Виринеи, см. в 1-й картине, ц. 27, 28, 32, 34, 37 и т. д.);

3) формирование новой виртуозности, при которой, к примеру, поступенность в вокальных пассажах часто трансформируется в стремительные glissandi (Польские строфы) или заменяется кварто-квинтовыми сопряжениями (партия Мокенхи);

4) внедрение инструментальных приемов (особенно удачны у Слонимского опыты взаимодействия вокальной мелодии с народными наигрышами и фанфарно-сигнальной сферой) и внемusикальных, прежде всего, речевых средств (говор, шепот, свист, крик, хохот, голошение, интонационная вибрация, различные формы glissando, в том числе и чисто русские, — своеобразные «въезды голоса» в мелодический тон и скользящие «выдохи»-окончания фраз).

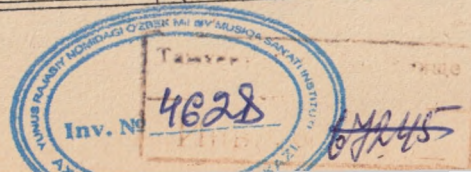
Постижение природы вокала и тщательное изучение классических образцов позволило Слонимскому создать в своей опере великолепные хоры, хотя у него не было большой предварительной практики в области собственно хорового письма. Единственным полноценным

опытом до «Виринеи» можно считать только кантату «Голос из хора». Приводим три фрагмента из ее 3-й части:

8a

б

в



Внешне композитор полностью свободен здесь от каких-либо традиционных ограничений, раскованно и непринужденно осуществляя бесконечное «плетение» голосов. Но реальное звучание этих фрагментов обладает всеми признаками очень певучей, по-настоящему хоровой фактуры. Диссонантность некоторых созвучий нейтрализуется за счет диатоники «белоклавишного» звукоряда, и еще более — благодаря смягчающей тембровой окраске хоровых голосов.

В кантате и опере встречаются самые разнообразные типы хоровой фактуры: монодия, хоральное изложение, развитой гомофонно-гармонический склад, полифония во всевозможных проявлениях. В смешанных хорах мужские и женские партии нередко дублируют друг друга. Эта особенность народного многоголосия была в свое время подхвачена Мусоргским и утвердилась в русской музыке в качестве простого, однако весьма эффективного способа создания густой, насыщенной хоровой фактуры. От Мусоргского унаследовал Слонимский и практику хорового речитатива. Творчески развивая эту традицию, он создал на основе коллективной речитации новые, вполне самобытные по звучанию хоровые сцены (см. 1-я и 6-я сцены из 1-й картины; многое в 3-й и 6-й картинах).

В полной мере используя такие известные приемы, как сопоставление отдельных хоровых партий с хоровым tutti, а также чередование хоровых эпизодов с сольными и ансамблевыми фрагментами, композитор находит и новые возможности расширения хоровых ресурсов. В его хоровой фактуре встречаем хоровые glissandi (6-я картина «Виринеи», ц. 57, 83), кластеры (3-я картина, ц. 32) и даже элементы пуантилизма (хор «Двадцатый век» из кантаты на стихи Блока); свободное линейное развертывание хоровых голосов (см. пример 8в); терпкие многосекундовые напластования (см. пример 8б); полифункциональные и атональные сочетания (см. 1-ю картину «Виринеи», ц. 5, 7); хоровую многоплановость — от трех-четырех до семи-восьми линий (1-я картина, ц. 11, 12, 13, 20), причем благодаря полиритмии и разнотекстовости композитор добивается явственной прослушиваемости хоровых слоев.

Неоспоримы достижения Слонимского и в области оркестра. При всем различии между типами инстру-

ментовки, связанными с различными содержательными сферами (например, фольклорной, «экспериментальной»), есть в оркестровой палитре композитора немало общих черт, которые в совокупности составляют основу его индивидуального оркестрового стиля в целом. Это отсутствие дублировок, стремление к простоте и ясности тембровых контрастов, четкой и даже резкой дифференциации оркестровых слоев; предельная экономия оркестровых средств (в партитурах Слонимского нередко не более 3—5 строк), особенно при наличии вокальной партии, когда композитор сознательно дает прежде всего прозвучать лучшему из инструментов — человеческому голосу. При детальной дифференциации и предельной экономии оркестровых голосов Слонимский умеет добиться многоплановой, густой и сочной звучности благодаря самостоятельной выразительной функции, которую несут все компоненты оркестровой ткани: он расширяет оркестровую палитру, вводя специфические приемы звукоизвлечения, активизируя в своих партитурах роль ударных.

На протяжении статьи неоднократно отмечалась ясная, отчетливая преемственность стиля произведений Слонимского с разными явлениями мировой музыкальной культуры. Говорилось о глубинных национальных истоках его музыкального языка и о связях его произведений с бытовой музыкой наших дней, о влиянии русской классической традиции, идущей прежде всего от балакиревской школы, и о претворении новых традиций, воспринятых им от корифеев советской музыки, о чуткой восприимчивости композитора к особенностям современной музыкальной лексики. Такое сочетание широких и разнородных воздействий вовсе не свидетельствует о стилистической пестроты и эклектичности творчества Слонимского, напротив, все эти связи и влияния получают новое самобытное преломление в его сочинениях.

Слонимскому чужда роль разрушителя традиций. Связь с ними он подчеркивает постоянно. В своем понимании музыкального новаторства композитор вполне солидарен с известным высказыванием Стравинского о том, что следовать традициям — значит развивать их.

О развитии фольклорных традиций в творчестве Слонимского говорилось достаточно много. Остается добавить, что фольклорные произведения Слонимского не только вобрали в себя и ассимилировали существенные элементы народной музыкальной культуры, но и сами стали живыми, активными носителями этой культуры, расширяя, формируя новые ее грани, открывая неизведанные горизонты. Таким образом, можно говорить о художественном вкладе Слонимского в развитие общенационального музыкального языка.

Следует сказать и о возрождении на новом уровне в творчестве Слонимского одной существенной традиции Глинки (во многом и Римского-Корсакова), связанной с подчинением драматургического развития образов собственно музыкальным законам становления формы. Отчетливей всего это можно проиллюстрировать у Слонимского на примере оперного жанра, который предполагает значительную роль внемузыкальных элементов. И что же находим? Кульминационными эпизодами в музыкальной драматургии «Виринеи» становятся симфонические антракты. Некоторые драматургические просчеты оперы во многом компенсируются мощью и обаянием музыкального воздействия. А ведь опера Слонимского очень пространна по времени, в ее последней картине немало драматургических недостатков, и вдобавок в конце в течение шести минут звучит «чистая» музыка, без всякого сценического действия!

Преобладание музыкального начала в композиционной структуре произведений с текстом сказалось, в частности, на ярко новаторском развитии принципов вокально-хорового симфонизма. В этом Слонимский опирается прежде всего на традиции Мусоргского. Проблема симфонизации вокальных песенных форм во многом была решена уже в «Песнях вольницы». Симфоничность большинства номеров этого цикла проявляется в огромном напряжении мысли и чувства, запечатленных в песенном образе, в глубине его психологического анализа, в широте мелодического дыхания, в тональном, мелодическом и ритмическом развитии сквозной мелодической фразы-мысли.

Влияние принципов вокального симфонизма заметно в обеих сольных сонатах композитора. В Фортепианной сонате, например, это сказалось в огромной роли ва-

риационности и вариантности, но еще больше — в разветвлении музыкальной ткани протяженными песенными пластами. Новым этапом развития вокально-хорового симфонизма стала кантата, в которой симфоническая драматургия пронизывает сферу пения, сольного и хорового, при минимуме инструментального начала. Наконец, в «Виринее» обобщены все основные приемы симфонизации вокально-хоровых жанров с самым широким использованием оркестровых средств. Вокально-хоровой симфонизм стал здесь определяющим качеством, главенствующим принципом...

Самая главная традиция, которую воспринял и развивает Слонимский, — это реалистические принципы творчества. Отчетливо сказываются в музыке композитора и основные закономерности современного этапа развития реализма — социалистического. Главное требование — показ действительности в ее революционном развитии — воплощено композитором с большой последовательностью. В его произведениях запечатлены различные этапы истории народа: эпоха разинско-пугачевских восстаний («Песни вольницы»), предреволюционная ситуация («Голос из хора»), февральские события и Октябрьская революция («Виринея»), проблемы современной жизни (Симфония). Эти коренные события исторической жизни народа предстают в сочинениях Слонимского всегда в единстве личного, индивидуального и общего, коллективного (даже в кантате, где избранные композитором блоковые стихи с полным правом могли бы быть истолкованы весьма субъективно).

Одна из принципиальных установок социалистического искусства — его демократическая направленность — находит в творчестве Слонимского самое широкое отражение. Четкость, ясность и простота как композиционной структуры в целом, так и отдельных ее компонентов — важнейшее качество стиля Слонимского, непрерывно оттачиваемое и совершенствуемое. В большинстве сочинений композитор активно пользуется крупным, по-настоящему оперным штрихом, который иногда граничит с декоративностью (Хореографические миниатюры). Эта особенность стиля композитора непосредственно связана с определяющей ролью яркого, рельефного, легко воспринимаемого мелодизма его сочинений. Высокие мелодические качества тематизма у

Слонимского — плод неустанной, целеустремленной работы. Достаточно сопоставить темы первых инструментальных опусов с мелодиями «Виринеи», чтобы убедиться в сознательном и упорном совершенствовании композитором именно мелодической формы. «Музыка «Виринеи» — еще и красива, — подчеркивает Н. Шахназарова, — это очень хорошо, что композитор не боится, чтобы его музыка была красивой, чтобы она пелась». «Эта музыка красивая: красивые хоры, красивые сольные партии, красивый речитатив. В опере музыка должна быть красивой, и тут Сергей Михайлович преуспел. И прежде всего потому, что создал национальную оперу»¹ (И. Земцовский).

Внимание композитора к слушательской аудитории сказывается и в умеренном использовании новейших средств музыкального языка. Эксперименты в сфере музыкальной технологии составляют специальную область его творчества и не рассчитаны на широкий круг слушателей. Б. Ярустовский, говоря об ответственности художника и мере экспериментирования, подчеркнул: «Считаю достойным уважения в этой связи «многоканальный» метод работы, например, С. Слонимского, чьи сочинения — «Виринея», Концерт-буфф, романсы на стихи Ахматовой и другие, — будучи все высокого качества, адресованы разным слоям слушателей»². Так обеспечивается и выход к большой аудитории, и выполнение специфических композиторских задач.

Если оттолкнуться от мысли А. Сохора о постоянном сосуществовании и взаимодействии в русской музыке двух условных линий — пушкинской (преобладающее утверждение) и лермонтовской (преобладающее отрицание, обличение, горькое раздумье над несовершенством мира и человека), то Слонимского, вероятно, следует отнести к первой линии, в русле которой развивались традиции Глинки, Бородина, Римского-Корсакова, Прокофьева. Пушкинское мужественно-активное, светлое начало является доминантой творчества композито-

ра. Светлый жизнеутверждающий пафос мировоззрения Слонимского логично отражается и в его творческом методе, отсюда обобщающий склад художественного мышления композитора, для которого характерно преобладание эпической образности и драматургии. Поэтому даже преклонение перед Мусоргским и несомненное воздействие некоторых его принципов на творчество Слонимского следует понимать как стремление к точности воссоздания народных образов во всей их глубинности и конкретности, с одной стороны, и с другой стороны — как обогащение музыкального содержания тонкостью психологического наблюдения.

Если бы мы попытались определить секрет обаяния музыкальной поэтики Слонимского, то, вероятно, прежде всего должны были отметить органическое сочетание в его музыке высокого интеллектуализма и эмоциональной непосредственности. Композитор отлично сознает ценность самобытного в искусстве и заботливо культивирует это в своем творчестве. Нестандартность мышления проецируется и на выбор тем, образов, текстов, и на стремление придать национальному началу свежее, неповторимое звучание, и на неустанные тембровые искания. И во всем этом отчетливо проявляется аналитический склад дарования Слонимского, присущая ему глубокая осознанность творческого процесса, составляющая еще одну существенную грань его композиторской индивидуальности.

Стиль Слонимского — вполне сложившаяся реальность. Произведения композитора прочно заняли свое место в музыке наших дней. Новизна художественных замыслов, самобытность образов и высокое отточенное мастерство Слонимского неизменно привлекают новых и новых ценителей. Русскую музыку уже невозможно представить без «Песен вольницы», «Голоса из хора», «Виринеи». Так на наших глазах вырастает новое крупное явление национальной культуры.

¹ На обсуждении «Виринеи» С. Слонимского. — Сов. музыка, 1968, № 4, с. 36, 42.

² Ярустовский Б. Личный вкус плюс гражданская позиция (заметки о музыкальной критике). — Сов. музыка, 1970, № 10, с. 11.

Гротеск в «Истории солдата» Стравинского

Хотя за последние годы активизировалось изучение гротеска (некоторые аспекты теории и истории гротеска получили освещение в трудах по эстетике и литературоведению)¹, все-таки исследована данная проблема далеко не полностью. Об этом свидетельствуют и разногласия в трактовке ряда важных вопросов, и полемический тон большинства работ².

В музыкознании же специальные исследования по этим вопросам до сих пор отсутствуют. Как правило, разговор о музыкальном гротеске сводится к более или менее беглым, хотя зачастую и очень ценным, замечаниям в трудах, посвященных иным музыковедческим вопросам. Единственное исключение — небольшая статья А. Цукера³, в которой содержатся интересные анализы, наблюдения, но которая отнюдь не претендует на целостную разработку проблемы (о чем пишет и сам автор).

Поэтому представляется целесообразным остановиться на некоторых общих вопросах теории гротеска,

¹ См., например: Манн Ю. О гротеске в литературе. М., 1966; Лосев А., Шестаков В. История эстетических категорий. М., 1965; Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965; Недошивин Г. Очерки теории искусства. М., 1953 и др.

² На недостатки в разработке теории гротеска указывают, например, М. Бахтин в своей книге о Рабле, Д. Николаев в статье «Границы гротеска». — Вопросы литературы, 1968, № 4 и др.

³ Цукер А. Особенности музыкального гротеска. — Сов. музыка, 1969, № 10.

прежде чем перейти к непосредственному анализу гротеска в «Истории солдата».

Расхождений в трактовке термина «гротеск» множество. Чаще всего они связаны с односторонним подчеркиванием какого-либо одного из признаков гротеска (сатирическая направленность произведения, гиперболизация образа, парадоксальность художественной структуры и т. д.). Наиболее совершенные формулировки определяют структуру гротеска как сочетание трех основных факторов:

1) наличие в образной системе произведения резко контрастных взаимоисключающих начал;

2) предельное утрирование противоположных образных качеств;

3) алогизм художественной структуры как результат их совмещения.

Комплекс этих факторов выполняет важнейшую поддерживающую функцию. «Настоящий гротеск — это [...] наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеисчерпывающего до преувеличенности внутреннего содержания»¹.

Каждый из взаимоисключающих планов гротескового сочинения нарочито заостряется. Явление схематизируется, становится условным носителем доведенного до абсурда качества (глупости, деспотизма, скупости и др.). Иной становится его сущность, система связи с другими объектами.

В гротеске художественный образ, возникающий в результате определенной переработки жизненных реалий, подвергается как бы дополнительной препарации: предстает в неожиданном ракурсе, специфически утрируется, доводится до абстракции и т. д. «Надо не только почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных всеисчерпывающих элементах, — замечает К. С. Станиславский, — надо еще сгустить их и сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым»². Отсюда — возрастающее значение субъективного начала в гротесковой системе, требующей от художника активно-

¹ Станиславский К. Статьи, речи, беседы, письма. М., 1953, с. 255.

² Станиславский К., указ. соч., с. 255—256.

сти творческого воображения, а также особого склада мышления, склонного к парадоксальной оценке явлений.

В результате гротескный образ оказывается, с одной стороны, предельно нетипичным (нарочитый отход от жизненного явления, его деформация), с другой — крайне типичным (гиперболизировано качество, присущее ряду жизненных явлений) и потому обладает огромной обличительной силой.

«Ничто так не подрывает известного принципа, ничто так не высказывает всей его ложности, как логическое доведение этого принципа до всех тех последствий, которые он может из себя выделить»¹.

Подчеркнутая искусственность гротескного мира порождает специфическую дистанцию между субъектом (творцом, зрителем, слушателем, читателем) и объектом (продуктом творчества), которая предполагает оценку изображаемого и в ходе этого изображения отчуждаемого явления. Любой образ гротескной системы предстает двояко: как явление «в себе» и как объект для оценки. Гротескный образ «в себе» примитивен, поскольку художник обращается к первичным, наиболее общезначимым свойствам предмета или явления, нарочито упрощая и утрируя их. Те же свойства гротескного образа на уровне авторской оценки становятся ингредиентами сложной системы, объединяющей множество объективных и субъективных факторов (общественная ситуация, негативные стороны жизни, специфика индивидуальности творца, его социальных, этических, эстетических идеалов). Происходит как бы наполнение изначально схематизированного образа, он обогащается новым смыслом, приобретает многозначность.

Рассмотренные выше качества гротеска позволяют сделать вывод о его сложности, многоплановости, об огромном круге явлений, включающихся в его образную сферу, — от балагана, буффонады до гневного социального обличения. Этим обусловлена необходимость определенной дифференциации гротескной образ-

¹ Салтыков-Щедрин Н. Полное собрание сочинений. М. — Л., 1935, т. IV, с. 386.

ности. В качестве ее основы примем условное подразделение гротеска на амбивалентный и сатирический¹.

Амбивалентный гротеск акцентирует двойственность самого явления, в котором совмещаются взаимоисключающие факторы: отрицание и утверждение, снижение и возвышение. Напротив, в сатирическом гротеске преобладает фактор авторской оценки². Здесь также сталкиваются противоположные начала, но столкновение это происходит уже не внутри создаваемого гротескного мира, а на границе двух уровней художественной системы: образа, как объективной данности и его авторской оценки. Сатирические образы опосредованы субъективным авторским отношением к ним и требуют от читателя-зрителя-слушателя понимания тех задач, которые решает художник посредством гротеска, понимания характера и направленности авторской экспрессии.

Принципиальное различие между этими типами гротеска определяется спецификой и границами сферы их действия. Двойственность амбивалентного гротеска реализуется внутри художественного текста, сатирического — на уровне соотношения текста и подтекста, авторской оценки³.

В настоящее время бесспорен факт интенсивного проникновения и сатирического, и амбивалентного типов гротеска в музыку. Сатирическое начало в музыкальном сочинении ярко проявляется в тех случаях,

¹ Предлагаемая классификация имеет точки соприкосновения с уже имеющейся в литературоведении. Бахтин, анализируя проблему гротеска в историческом ракурсе, выделяет ряд типов гротескной образности, подробно рассматривая амбивалентный гротеск (Бахтин М., указ. соч., с. 37—67). Термин «сатирический гротеск» достаточно часто встречается в литературоведческих работах, например, в статье Д. Николаева «История одного города» Салтыкова-Щедрина» (см. кн. Три шедевра русской классики. М., 1971).

² Термин «сатирический» не совсем точно передает сущность этого типа гротеска. Кроме того, понятия «сатирический» и «амбивалентный» не однопорядковые. Видимо, правильнее было бы говорить о типах амбивалентного и моновалентного гротеска. Но поскольку термин «сатирический гротеск» освоен литературоведением, представляется возможным использовать его в рабочем порядке, предварительно оговорив то смысловое значение, в котором он употреблен.

³ Конечно, эти типы не обособлены друг от друга. Между ними существует масса переходных уровней.

когда композитор предельно заостряет какую-либо одну стилистическую или жанровую черту воплощаемого образа. Такая сознательная абсолютизация одного из свойств изображаемого объекта, деформирующая образ, вызывает необходимость определенного идейно-художественного противовеса. Этим противовесом является чаще всего разоблачающая позиция автора. Так, например, изображение доведенного до глобальных размеров отрицательного явления становится выражением бескомпромиссной высокоэтической позиции художника, клеймящего это явление, вскрывающего его безобразную сущность («Эпизод нашествия» из Седьмой симфонии Шостаковича). При этом парадоксальна и сама структура образов зла (в том же примере из симфонии Шостаковича парадоксально несоответствие между действительной примитивностью, интонационной обедненностью тематического комплекса и той поистине глобальной значимостью, которой он наделяется в последних вариациях)¹.

Амбивалентное начало может проявляться в музыке очень многообразно: от парадоксального совмещения взаимоисключающих жанровых признаков или стилистических элементов до сцепления образов-антиподов. Необходимым условием при этом оказывается творческая изобретательность художника в создании особой мобильной системы игровых взаимообратимых образов, отличающихся внутренней многогранностью.

* *
*

Гротеск различно проявляется в сочинениях Стравинского. Балаганное, амбивалентное начало доминирует в «Байке», гротескный ответ получает комедийный сюжет «Мавры». Образность этих произведений не отягощена глубокой проблематикой, внутренней конфликтно-

¹ О парадоксальном начале в образах зла у Шостаковича пишет Л. Мазель: «В них всегда есть что-то страшное, необычное, «нечеловеческое» [...] подобные образы вызывают ощущение и гигантских, фантастически грандиозных масштабов зла и его невероятности, «неправдоподобия», и вместе с тем его чудовищной реальности» (Мазель Л. О стиле Шостаковича. — В кн.: Черты стиля Шостаковича. М., 1962, с. 8).

стью, иносказанием, — качествами, во многом определяющими концепцию «Петрушки», «Истории солдата», «Похождений повесы». В них налицо сложная художественная система, интегрирующая и сатирические и амбивалентные черты гротескной образности.

В данной статье рассматривается «История солдата». Выбор этот обусловлен более отчетливым, по сравнению с другими сочинениями композитора, выявлением в «Истории солдата» сатирического начала.

Необходимый для сатиры «фактор оценки» привносится в данном сочинении прежде всего непосредственными сюжетными аналогиями с «событиями дня», столь несвойственными творчеству Стравинского в целом. «Наш солдат в 1918 г. очень определенно воспринимался как жертва тогдашнего мирового конфликта. [...] «История солдата» остается моей единственной вещью для театра, имеющей отношение к современности»¹.

Намеки на актуальные проблемы, злободневные ситуации содержатся и в тексте чтеца (слова о борьбе за «место среди живых», «музицировании на голодный желудок», о прелестях «кухни на масле первого сорта»), и в оформлении спектакля («Солдат был одет в форму рядового швейцарской армии 1918 г.»²), и в музыкальных номерах (модные танцы 20-х годов: танго, регтайм). Сквозь сказочный сюжет отчетливо проступает авторская оценка современных событий и проблем. Хотя и в «Истории солдата» Стравинский остается верен себе: субъективная позиция автора не акцентируется, а напротив, вырисовывается как бы вопреки замыслу. Несмотря на демонстративную условность замысла (в постановке, хореографии, музыке, словесном тексте), авторские пристрастия в оценке персонажей и ситуаций достаточно ощутимы. «В трагической истории солдата, который роковым образом становится добычей черта, меня и Рамюза особенно пленила эта глубокая ее человечность»³. Как необычны эти слова: «роковой», «пленила», «человечность» для высказываний композитора.

¹ Стравинский Игорь. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарий. Л., 1971, с. 158.

² Там же.

³ Стравинский Игорь. Хроника моей жизни. Л., 1963, с. 120—121.

тора. Не случайно именно это произведение вызывает ассоциации с казалось бы совершенно чуждой Стравинскому романтической эстетикой, лирико-иронической трактовкой фаусто-мефистофельского начала бытия. «Не совсем большое расстояние отделяет «российского солдата» от старого доктора-алхимика, — писал Б. В. Асафьев. — Поменьше стало серы и бенгальского огня — только и всего, но сущность фаустовского театра осталась неизменной»¹. Как знать, быть может, эта печальная история о человеке, оказавшемся перед расколотым пополам миром, о тщетности его попыток соединить несоединимое, вернуть прошлое, о поисках новых дорог была так близка композитору из-за ассоциаций с собственной жизнью?

В «Истории солдата» и сатирический и амбивалентный гротеск предстают как мобильные, динамичные формы, связывающие различные образные планы сочинения (амбивалентный гротеск включает в свою сферу скерцозность, балаганный комизм, всевозможные «несуразности» музыкальной лексики; сатирический гротеск — ироническую трактовку стиля, пародийную деформацию жанра).

Переходы между этими планами мгновенны, зачастую они существуют в одновременности, например в «Королевском марше» или «Танцевальной сюите». Чего здесь больше — шутки, блестящего остроумия, озорства (забавное наложение банальнейшего C-dur'ного аккомпанемента на e-moll'ную мелодию в Вальсе; солирующий тромбон от усердия «перестаравшийся» на одну восьмую в начале Марша), или же уничтожающей пародии (издевательское утрирование штампов стиля «жесточного танго», тривиального вальса, помпезного марша), а может быть, и скрытого трагизма (подчинение простых, незатейливых наигрышей Солдата чуждой им сфере эффектных модных танцев; обнаженное скрещивание тембров скрипки и барабанов в Танго: «душа Солдата» и «чертовщина») ².

Во многих сочинениях (например, симфониях Малера, Онеггера, Шостаковича) гротеск является одним

из аспектов художественной концепции, выполняющим определенную функцию: создание образов зла, искажение возвышенного в «кривом зеркале». В «Истории солдата» гротеск становится ведущим принципом построения всей образной системы. Даже эпизоды, не связанные непосредственно с гротескной образностью («Пастораль»), включаются в общую гротескную концепцию, оттеняют положительный полюс гротескной амбивалентности (трогательная искренность монолога Солдата по контрасту усиливает беспощадность «Триумфа Дьявола»).

Все отмеченные качества делают «Историю солдата» интересным и показательным материалом для рассмотрения проблемы музыкального гротеска.

* *
*

Странная это сказка. Казалось бы, в ней содержится весь набор типично сказочных персонажей и ситуаций: Принцесса, Черт, Король, Солдат, волшебная скрипка, дьявольская «черная книга». И одновременно многое не только выходит за пределы традиционной схемы, но и противоречит ей. Вместе с типично сказочным антуражем есть здесь атрибуты дней сегодняшних: автомобиль, акции, сейф, экстравагантные танцы. Отсутствует ясная мотивировка поступков персонажей, обязательная для сказочного сюжета. Почему Солдат перешел границу? Ведь он забыл прошлое и знал о запрете. Сказочная мотивировка — похищение яблочек из запретного сада — отсутствует. Что произошло с Солдатом? «Неизвестно, нашел ли он свою родину, семью».

Парадоксальна и трактовка персонажей. Солдат — символ находчивости, смекалки, здравого смысла — выступает здесь поборником призрачной, несбыточной мечты. А Дьявол — существо антиреальное, сверхъестественное — становится носителем ультрапрактицизма, деловитости, житейской трезвости, доходящей до цинизма. Да и в обликах его отсутствуют аксессуары «чертовщины», все обыденно, прозаично: провинциальный учитель ботаники, грязная старуха, элегантный дэнди. Злые деяния Дьявола вынесены за скобки сценического повествования. Напротив, он оказывает Сол-

¹ Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л., 1977, с. 182.

² Стравинский Игорь. Диалоги..., с. 159.

дату немало услуг, держит себя весьма любезно, ведет вполне честную игру.

Причудливая трактовка и сюжета, и действующих лиц расшатывает законы сказочной аллегории, снимает иллюзорность волшебного мира, сблизает его с миром реальным, даже повседневным (тривиальные обороты, жаргон текста чтеца, бытующие танцевальные жанры в их банальнейших вариантах). Создается эффект иронии, проявляющийся не только в переводе сказочной поэтики на прозаическую реальность, но также в издевательских комментариях к неразумным поступкам, утопическим мечтам Солдата.

Однако многое в «Истории солдата» не поддается однозначной трактовке с точки зрения иронического развенчания исходного материала. Почему именно идеалы Солдата — главный объект иронического развенчания — вызывают наибольшее сочувствие, нарастающее вопреки этому развенчанию? С какой целью понадобилось вводить декорации, нарочито не связанные с сюжетом?¹ Почему идея произведения не сводится к победе дьявольского начала?

Качества, отличающие сочинение от его прототипа — сказки, не воспринимаются как полностью абстрагированные от своей первоосновы, в то же время порождены ею, даже зависимы от нее. Так, предпосылки для совмещения разных временных планов музыкально-сценического действия содержатся в первоисточнике — сказке («черная книга» — своеобразная «машина времени»); роковое значение Черта в судьбе Солдата не умаляется его будничной принадлежностью к бирже — ведь в конечном итоге именно дьявольские козни толкают Солдата на принятие губительных решений (обмен скрипки на книгу — соблазн богатства; переход через границу — сознание неполноты жизни, невозможность обрести счастье ценой сделки с Чертом).

Таким образом, сказочная первооснова включается в сложную концепцию произведения, взаимодействуя с ее различными, парадоксально соотносимыми планами: ироническим (снижение высоких идеалов до обыденности: деньги — стимул излечения Принцессы); комиче-

¹ Стравинский Игорь. Диалоги..., с. 158—162.

ским (фарсовые ситуации — карточная игра), трагическим (гибель героя).

Из-за образной многоплановости декларируемая повсюду относительность (а здесь относительны и время, и зло, и благополучие) не знаменует собой полного релятивизма художественной концепции. Ее устойчивость predeterminedena позитивным звучанием главной идеи: вечными поисками идеала (Солдат) и особым жизнеутверждающим пафосом (авторская позиция).

Б. В. Асафьев писал: «Не забудем, что «Сказка о беглом солдате и черте» возникла в период страшной бойни и что было тогда с чего стать пессимистом. Но этого-то в ней и нет [...] Я вижу в «Сказке о беглом солдате и черте» утверждение жизни, [...] но жизни суровой и властной, работающей механически, как машина, жизни самодовлеющей и уничтожающей непокорных и слабых»¹.

Именно пафос «самодовлеющей жизни» придает определенную устойчивость гротескной концепции: жизнь утверждается, несмотря на ее жестокость. Таков амбивалентный план «Истории солдата». Традиционное противопоставление «добра» и «зла», их борьба выглядит в концепции Стравинского романтической иллюзией: дьявольское начало — «зло», отрицаемое с позиций «добра», одновременно утверждает силу жизни; позитивное же начало — любовь, бескорыстие, поиски идеала, сметаемые этой неумолимой силой, для практической жизни губительны. Таков сатирический план «Истории солдата».

* *
*

Гротескный тематизм музыкального произведения обладает специфическими свойствами, необходимыми для воплощения определенного типа образности. Прежде всего, гротескный тематизм включает в себя факторы, конкретизирующие его семантику. Этими факторами могут быть, во-первых, немusикальные системы: литературный текст, сценическое действие, живописное оформление спектакля и т. д. В «Истории солда-

¹ Асафьев Б. Книга о Стравинском, с. 184—185.

та» они представлены очень широко. Пантомима, текст чтеца, подзаголовки, авторские ремарки — все это наделяет каждый музыкально-тематический комплекс определенным значением.

Во-вторых, — о б щ е м у з ы к а л ь н ы е явления, которые в процессе эволюции музыкального языка закрепили за собой более или менее устойчивый круг значений (жанр, тембр, элементы музыкальной структуры), Однако конкретизировать семантику того или иного тематического комплекса эти общемузыкальные факторы могут лишь при условии, что сфера их действия будет сознательно ограничена (признаки данного жанра должны быть усилены, свойства тембров подчеркнуты).

Так, посредством заострения наиболее традиционной трактовки тембров обозначается их смысловая функция в «Истории солдата»: «Скрипка — душа Солдата, а барабаны — чертовщина». Фольклорные ассоциации (русские наигрыши в «Скрипке Солдата», джазовые интонации и ритмы — в «Танго», «Регтайме»), а также звукоизобразительные моменты (сигналы трубы в «Марше Солдата», настройка инструмента в «Скрипке») являются средствами смысловой конкретизации музыкального тематизма.

Тематизм «Истории солдата» основан на гипертрофированно заостренных жанровых элементах. Так, в «Марше солдата» представлены основные признаки походного марша: четкий ритм, мерный остинатный фон, пунктирность, ясная акцентность, интонации «вдалбливания» (имитация барабанной дроби), четкая структурная расчлененность, подчеркнута ясные цезуры, инструментовка à la банда. Максимальная концентрация жанровых элементов присутствует также в «Королевском марше», «Танго», «Вальсе».

Наконец, в-третьих, тематизм может быть конкретизирован посредством систем, формирующихся внутри данного музыкального текста. Тематический комплекс, за которым закрепляется определенное значение, сохраняет его при повторных проведениях. Обычно это лаконичный мотив, основанный на простых интонациях, ритмах (наигрыши Солдата из «Скрипки», попевка Принцессы из «Танго»), опирающийся на «привычные» выразительные качества музыкальной речи.

Таким образом, гротескный тематизм, при всей своей лаконичности, обладает множественностью музыкально-смысловых аспектов. Информационная переуплотненность гротескного тематизма компенсируется ясностью его структуры, а также способом его развития: буквальное или варьированное повторение. Вариантный метод предпочтительнее — он вносит новые элементы, вводит момент относительной динамики¹.

Существует краткое начальное построение. При повторении оно несколько изменяется, обрастает новыми столь же лаконичными тематическими образованиями, каждое из которых, в свою очередь, может повторяться, варьироваться и т. д. Время от времени проводится начальный тематический комплекс, органично сплетающийся с производными образованиями.

В композиции целого присутствуют более и менее динамичные эпизоды. Но они не связаны между собой единым процессом целенаправленного драматургического развития. Совокупность этих эпизодов образует некую музыкально-театральную конструкцию, внутри которой действуют законы не музыки-драмы, а музыки-игры. Это театрально-игровое начало, культивируемое Стравинским в «Истории солдата», возвращает его музыку к традициям и формам народного музицирования. Поскольку композитор намеренно обнажает приемы конструирования новых тематических мотивов, их переплетение с прежними тематическими мотивами, возвращение первоначальных построений, постольку само становление музыкальной материи, процесс музицирования приобретает зримую, театрализованную форму².

Солдат музицирует, перебирает струны, находит новые интонации, возвращается к старым («Скрипка Солдата»). При этом столько увлеченности в этой импрови-

¹ Метод варьирования чрезвычайно характерен для гротескного тематизма. Но, конечно, это не единственно возможный прием. Наряду с ним имеются и другие, например, прием тематического монтажа (вальс Балерины и Арапа из «Петрушки»).

² Эта театрализованная форма ближе принципам театра-представления, нежели театра-переживания. Здесь как бы дано не выражение, а изображение, не состояние, а показ действия. О театре-представлении в творчестве композитора пишут М. Друскин (Игорь Стравинский. М.; Л., 1974, с. 72), С. Савенко (см. ее статью «К вопросу о единстве стиля Стравинского» в кн. И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973, с. 288—290) и др.

зации, что нельзя не поддаться ее обаянию. Как остроумно варьируется, например, непритязательная попевка, забавно перебиваемая настройкой инструмента:

Вот скрипка «по ошибке» попадает на звук *g* вместо ожидаемого *a* (см. ц. 2, т. 3), тут же поправляется, но никак не может «опомниться», и потому запаздывает на одну восьмую при переходе к следующей интонации (ц. 2, т. 4). Только успела немного «закрепиться» (ц. 2, т. 5), как «зацепила» *fis* (ц. 2, т. 6). Дальше, кажется, все в порядке: и «незаконный» *fis* убран, и «положенное» *a* звучит (ц. 3, т. 1, 2). Но тут совершенно некстати вступают духовые, да еще со звуком *fis* в мелодии (ц. 3, т. 4).

А как занятно передан процесс поиска новых наигрышей. Вот как будто найдена яркая попевка (ц. 4, т. 5, 6), но тут же забылась. Запомнилось лишь ее окончание. И вот фагот, вновь вступая «невпопад», усердно «долбит» его, чтобы не забыть (ц. 5, т. 2, 3, 5, 6), то же подхватывает кларнет (ц. 5, т. 7, ц. 7, т. 1, 3), а затем и скрипка повторяет (ц. 9, т. 1, 3, 5, 7). Еще немного — и столь долго ожидаемая попевка открыто звучит у скрипки, образуя остинатный фон, на который накладываются новые затейливые наигрыши (ц. 11, т. 1—5, ц. 12, т. 1, 2). И как постоянно. Буквально

в каждом такте происходят важные и интересные «события»¹.

При этом музыкальный материал строго организован, что проявляется и в интонационном единстве тематизма, опирающегося на звуки открытых струн скрипки, и в изощренной технике варьирования, и в мастерстве тематического монтажа («новое» интонационно спаяно со «старым»), накладывается на него, см. ц. 1, т. 1—4, ц. 2, т. 4—5).

Итак, в рассмотренном эпизоде совмещаются утрированно-контрастные начала. Прimitивность исходных тематических мотивов и изощренная техника их варьирования, постулируемая форма свободного музицирования и строжайшая внутренняя организация музыкальной структуры сообщают известную парадоксальность, алогизм образной конструкции этой сцены. Именно образное содержание «Скрипки Солдата» объясняет многочисленные «несуразности», «смещения», «непредвиденности», возникающие в результате специфического трактованной вариативности, тематического монтажа, различных «совмещений несовместимого» (например, совмещение заданного ритма-ostinato и полной «раскрепощенности» метра, с бесконечной сменой размеров и всякого рода переакцентировкой сильных и слабых долей). Гротеск здесь не навязчивый, мягкий. Чувствуется стремление композитора увидеть явление в неожиданном ракурсе, запечатлеть свежесть и новизну его восприятия. Амбивалентная природа образов, созданных им в «Скрипке Солдата», лишена взаимоисключающих качеств. Наивность и изощренность музыкальной импровизации Солдата, хотя и гротескно противопоставленные, не отрицают друг друга, образуя новое стилевое единство.

¹ Их действующими лицами являются не только тематические мотивы, но и сами инструменты. Например, тот же незадачливый фагот, который и в репризе умудряется появиться «не к месту» (ц. 14, т. 1), или скрипка, «рассерженная» всеми его неловкостями, старающаяся их «замять», сделать вид, что ничего не случилось (ц. 3, т. 3—5, ц. 14, т. 2).

На типичность такой игры тембрами для многих партитур Стравинского указывает А. Шнитке (см.: Шнитке А. Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского. — В кн.: Музыка и современность. М., 1967, вып. 5, с. 211).

Таким образом, здесь царит та атмосфера игры, в которой «реальность как бы двоятся: она и подлинная, и неподлинная. Это раздвоение, это противоречие есть в широком смысле юмор»¹. Подлинное народное музицирование так же отличается от «Скрипки Солдата», как простота отличается от артистически утонченной игры в простоту.

* *
*

Поскольку гротескный тематизм выступает как модель — аналог извне взятого, конкретно обозначенного явления (внемзыкального, обшемзыкального или внутритекстового), постольку приемы его развития и обработки можно назвать методом работы с моделью². Результат этой работы обязательно содержит два момента: тождество с моделью и отличие от нее. Оба типа модификации тематизма в ходе становления музыкальной формы могут быть резко противопоставлены или, напротив, сознательно сближены. На совмещении этих типов основан эффект парадоксального, алогичного в образном содержании произведения. Поэтому близость названного метода гротеску не вызывает сомнений.

Широко представлен в «Истории солдата» метод гротескной интерпретации жанровых моделей. Стравинский использует два основных приема.

Первый прием заключается в предельном утрировании жанровых признаков, доведении их до абсурда, отчего стабильность жанровой формы разрушается.

Такой прием использован в «Хоралах». Интонации обоих «Хоралов» предельно объективизированы, обобщены — ничего характерного, индивидуального. Темы излагаются в чинном, размеренном движении. Пунктуально, на каждую четверть, сменяются гармонии. Голосоведение до безликости привычно; фактура абсолютно стабильна. Все приходит к благополучным, «сытым» (Б. Асафьев) кадансам.

¹ Дмитриева Н. Пикассо. М., 1971, с. 42.

² О методе работы с моделью в связи с творческими принципами Стравинского пишет М. Друскин (см.: Друскин М., указ. соч., с. 101—104).

Случаются, правда, иногда какие-то трения между голосами, но ненадолго, и возникают эти погрешности голосоведения как-то странно, не вопреки правилам, а напротив, по причине их слишком тщательного соблюдения:

(--- перечения; □ — стилизация „правильного“ голосоведения)

Перечащие звуки баса *c* (т. 1) и *g* (т. 4) нельзя заменить на *cis* и *gis*, так как это приведет к «запрещенному» классическим голосоведением тритону. В то же время звуки *cis* и *gis* в верхних голосах также не могут быть заменены на *c* и *g*, поскольку их появление тонально обусловлено (h-moll — A-dur — gis-moll — H-dur).

Эти логически «обоснованные», но крайне утрированные черты классического стиля настолько преобразуют сам объект моделирования (хорал), что в результате традиционные «хоральные» кадансы перестают соответствовать своему художественному и структурному назначению. И само до назойливости настойчивое постулирование этих кадансов, притом что их утверждающая функция всякий раз разрушается последующим материалом, как бы свидетельствует о тщетности попыток сохранить видимость *harmony end*.

Итак, гипертрофирование жанровых и стилевых признаков хорала приводит к постепенному разрушению ис-

ходной модели, к обнаружению внутренней несостоятельности изначально связанной с ней семантики. Слишком конфликтно соотносятся равнодушно-успокоенные «Хоралы» с окружающими их «дьявольскими» номерами, чтобы могло возникнуть ощущение счастливой развязки. Этим и объясняется расщепление финала на ложно-благополучный («Большой хорал») и трагический («Триумф Дьявола»).

Второй прием гротескной интерпретации жанровых моделей заключается в совмещении качеств, внутренние присущих данному жанру, с качествами принципиально ему чуждыми, привнесенными извне¹. При этом авторские комментарии к исходному материалу выполняют двоякую функцию: они нарушают его структуру введением чуждых элементов и одновременно по контрасту ярче оттеняют его природные свойства. Тем самым любой, даже самый банальнейший жанр предстает в новом облике, специфически высвечивается. Преодолевается инертность его восприятия, поскольку включение в его структуру чуждых элементов постоянно интригует слух, заставляет слушателя находиться в состоянии напряженного ожидания все новых и новых «подвохов». Все время происходит как бы переключение восприятия с одного уровня (знакомое) на другой (необычное). Так постоянная изменчивость явления, неожиданность его ракурсов и вытекающая отсюда относительность восприятия утверждаются как нормы гротескного мира.

Второй прием гротескной интерпретации жанровой модели использован в «Марше Солдата». Выше отмечалась концентрация в нем самых важных признаков жанра. Одновременно многие музыкальные качества «Марша» полемически противопоставлены этим признакам. Таковы: непрерывная смена размеров (буквально в каждом такте), переакцентировка равномерного фона, окончания фраз на слабой доле, виртуознейшая, сложная техника ритмического варьирования, изысканные хрома-

¹ Этот прием основан на принципе несоответствия, который очень важен для музыкального гротеска. При рассмотрении «Любови к трем апельсинам» Г. Григорьева анализирует средства создания эффекта несоответствия (см.: Григорьева Г. Комическое в опере Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». — В кн. Вопросы теории музыки. М., 1968, вып. 1.).

тизированные полевки, тончайшая дифференциация тембров¹.

Однако все эти «отступления» от изначальных законов жанра одновременно и разрушают, и специфически утверждают жанровую основу Марша, придавая звучанию интересный, неожиданный характер. Гротеск здесь не злой, уничтожающий, а мягкий, амбивалентный. Не беда, что разбились надежды на маршалский жезл, что дорога грязная, что, похоже, нечистая сила удлинит и без того долгий путь. Незачем унывать. И вот бодро, несмотря на все «неурядицы», звучит бравый походный марш.

Итак, оба рассмотренных выше приема гротескной обработки жанровой модели различаются между собой самим подходом к модели. Для первого случая более характерна единонаправленность процесса деформации жанровой модели (постепенное разрушение жанра посредством вскрытия его внутренней несостоятельности в условиях нового контекста), для второго — разнонаправленность деформирующего процесса, его двойственность (жанровая основа — и объект разрушения, и ценное сохраняемое качество; разрушающее начало — средство искажения и способ обогащения жанра новым содержанием). В первом случае художника занимает сам процесс деформации объекта, во втором — сама структура объекта. Поэтому первый прием близок принципам сатирического, а второй — амбивалентного гротеска.

Приемы эти не выступают в чистом виде. Степень их взаимопроникновения различна в каждом конкретном случае.

Так, для «Скрипки Солдата» сатирическое начало характерно в минимальной степени (пародирование чрезмерно усердного пиликания, постоянно возвращающегося к примитивной начальной интонации). «Маршу Солдата» это сатирическое начало присуще в большей мере. Оно проявляется в обнажении, схематизации признаков данного жанра. Но все-таки и здесь общая поднятость тона музыки, ее яркая театральность подчи-

¹ О богатстве, разнообразии ритмического развития в «Марше Солдата» пишет В. Холопова (см. ее статью «Ритм и форма». — «Сов. музыка, 1966, № 3).

няют себе сатирические моменты, включают их в сферу амбивалентности.

Еще в большей степени сатирическое начало присутствует в «Королевском марше». Здесь интенсивна внутренняя конфликтность, выражающаяся в столкновении не только противоположных стилистических приемов (при ясно декларируемой жанровой основе — частая смена размеров, переакцентировка, сложное варьирование), но и контрастных образных элементов. Заявка на пышный блестящий марш не реализуется, поскольку даже жанровая основа марша, неприкосновенная в «Марше Солдата», зачастую затушевывается, отстраняется иным жанрово чуждым музыкальным материалом (ц. 5. — затаенная звучность духовых; ц. 7 — дразнящие ритмоинтонации в перекличке солирующих кларнета и корнета-а-пистона; ц. 15 — завораживающая, таинственная попевка кларнета и скрипки). Да и в самом рефрене «Королевского марша» есть определенная раздвоенность. В нем утрируются два, обычно взаимосвязанных, но в данном контексте абстрагированных качества бравурного марша: нарочито роскошный тематизм (эффектный ход тромбона, блестящие рулады трубы, нарядность ладотональных перекасок, богатая орнаментика) и элементарнейшая фактура и ритм сопровождения.

Присутствуют в «Королевском марше» и типично амбивалентные черты: элементы театральной игры, остроумные детали музыкальной лексики (например, великолепный штрих в первом же такте, когда тромбон, «перестаравшись», играет лишнюю восьмую, а остальные инструменты никак не реагируют на это смещение, продолжая отбивать равномерный маршевый ритм, но теперь уже на слабых долях, т. е. синкопами)¹.

В произведении Стравинского широко использован метод гротескной деформации исходной темы в последующих ее проведений. При этом общность интонационной основы у начального тематического комплекса и его деформированного варианта позволяет проследить не только смысловую преемственность различных явле-

ний в сфере родственных образов, но установить и взаимопроникновение контрастных образных сфер.

Так, например, когда в «Маленьком концерте» проходят темы «Скрипки», «Марша Солдата» и «Королевского марша», то самый факт их объединения вносит новый смысловой оттенок в каждую из тем. Наивная скрипичная импровизация («Скрипка Солдата») в контексте «Маленького концерта» приобретает черты блестящей эстрадной пьесы. И в «Скрипке Солдата», и в «Маленьком концерте» сохраняется единство тематического материала, но семантическое значение темы-наигрыша в каждом из названных эпизодов различное.

Вот когда тематизм Черта оказывается тождественным тематическим мотивам Солдата и Принцессы, тогда сам момент радикальной модификации этих мотивов приобретает огромное содержательное значение¹.

Способы и результаты трансформации первоначального тематизма (исходной модели) зависят прежде всего от его внутренних качеств. К одной группе можно отнести материал, в котором не содержатся непосредственные потенции к радикальной переработке, деформации. Это темы Солдата из «Скрипки» и «Марша». Наличие в их структуре предпосылок к коренной образной модификации устанавливается лишь постфактум. Например, когда интонационная заставка «Марша Солдата» становится одним из элементов кощунственных «Куплетов Дьявола», мы понимаем, что присущие этому мотиву механистичность, «рубленность» ритмической структуры, несли в себе потенциальные возможности к такой трансформации. Включенный в новую жанровую сферу опереточных куплетов, элементарный аккомпанемент которых (новая неожиданная деформация исходной модели) строится на *ostinato* контрабаса из «Скрипки Солдата», упомянутый мотив еще более упрощается, интонационно обедняется.

Будучи парадоксальным, «осквернение» тематизма Солдата в «Куплетах» обусловлено общей логикой развития интонационно-тематического материала. Ведь мотивы «Марша» и «Скрипки» уже подвергались частич-

¹ А. Шнитке метко охарактеризовал это смещение как забавный «метрический диссонанс» (см.: Шнитке А., указ. соч., с. 212).

¹ Здесь возникают ассоциации с приемами создания иронического эффекта в музыке романтиков (см. об этом: Ярустовский Б. Игорь Стравинский. М., 1969, с. 142).

ной образной трансформации (см. измененный вариант «Марша Солдата» в начале 2-й части произведения, мотивы «Скрипки Солдата» в «Маленьком концерте» и «Танце Дьявола»).

Процесс деформации тематизма Солдата происходит и в «Танце Дьявола» — одном из центральных эпизодов гротескной системы произведения¹. Здесь совмещение взаимоисключающих образных планов обусловлено двойным смыслом происходящего: явной победой над Чертом и подспудно ощущаемой ложностью этой победы, ее обесмысливанием, развенчанием, отражением в «кривом зеркале» гротеска. Ведь необузданная стихия пляса, грозно повелевающая Чертом, вовлекает в свою орбиту и подчиняет своему влиянию все живое. Полностью преобразуются мотивы «Скрипки» (инструмент для свободного музицирования превращается в средство принуждения) и «Марша Солдата» (мотивы его трансформируются в темы образа «заклятой дороги»).

К другой группе тем, подвергающихся гротескной деформации в процессе развития, можно отнести тематический материал, изначально содержащий в себе потенциальные возможности для различной образной трактовки. Таковы некоторые мотивы «Королевского марша» и попевка Принцессы:

Неоднозначность, даже некоторая «загадочность» приведенных тем обусловлена их чуждостью окружающему

¹ Б. Ярустовский видит в «Танце Дьявола» «откровенный гротеск, музыкальное «кривое зеркало», в котором искаженно отражены темы обоих маршей и попевка Принцессы» (Ярустовский Б., указ. соч., с. 139).

материалу. Настораживает та легкость, с которой они вторгаются в этот материал. Внутренним качествам мотивов также присуща недосказанность, двойственность. Это — одновременно завораживающие, обольстительные (стилизация под романс в теме из «Королевского марша», «блюзовые» ритмоинтонации в попевке Принцессы) и эмоционально неопределенные темы.

Поэтому, когда они возникают в «Танце Дьявола» и «Триумфе», образная модификация тематизма воспринимается и как его саркастическое искажение, и как обнажение иной, возможно истинной, зловещей сущности, снимающей с этих тем покров таинственности, причудливости.

Широкое, применение метода работы с моделью в «Истории солдата» обусловлено, в частности, спецификой избранного жанра (гротескная интерпретация популярной сказки), но более всего — соответствием данного метода художественной системе Стравинского, в которой такое большое значение имеют конструктивные элементы¹.

* *
*

С точки зрения соотношения амбивалентного и сатирического начала драматургию «Истории солдата» можно условно разделить на три основных этапа. Первый объединяет эпизоды, связанные с экспозицией образа Солдата («Марш Солдата», «Скрипка Солдата», «Пастораль»); второй этап включает сцены в королевском дворце («Королевский марш», «Маленький концерт», «Три танца»); третий — дьявольские выступления. Названные этапы связаны друг с другом общностью тематизма, единой линией его развития.

В процессе музыкально-драматургического становления произведения наблюдается явное усиление сатирического начала.

¹ На большое значение конструктивного, рационального начала в творчестве Стравинского указывают многие исследователи: М. Друскин (указ. соч., с. 19—23), С. Савенко (указ. соч., с. 292—293), Б. Ярустовский (указ. соч., с. 287—290) и др.

На первом этапе господствует мягкий, амбивалентный, лубочный гротеск, им определяется образный строй «Марша» и «Скрипки Солдата». Однако в эпизодах, следующих после «Скрипки» — этой высшей точки амбивалентности, — сатирическая окраска образов становится все заметнее, в них усиливаются признаки пародии. Так, при буквальном повторении «Марша Солдата» элемент неожиданности, существенный для эстетического восприятия музыкальной структуры этого номера, снят (все знакомо по первоначальному проведению) и в механизированной конструкции «Марша», которая теперь ощущается сильнее, проступают черты пародии. Печальная скванность хрупких лирических образов «Пасторали» оттеняет повторное изложение «Скрипки Солдата», выявляя в формах «свободного музицирования» признаки жесткой регламентации структуры, тем более что при повторении опускается наиболее свободно развертывающаяся (без *ostinato*) средняя часть.

Проведение темы «Марша Солдата» в начале 2-й части — наибольший отход от положительного полюса гротескной амбивалентности начальных номеров. Механистичность усиливается в результате включения четких кадансов, разрубаящих ранее слитную ткань, и увеличения роли ударных, теперь уже постоянно сопровождающих ритмованный текст чтеца.

На первом этапе музыкально-драматургическое развитие идет от акцентирования положительного полюса амбивалентности к усилению отрицательного; на втором — взаимодействие сатирического и амбивалентного начал проявляется гораздо сложнее, разнообразнее. Даже в «Концерте», наиболее близком «Скрипке», налицо внутренняя образная контрастность (тематизм Солдата и интонационно чуждые ему «загадочные» попевки Принцессы и «Королевского марша»).

Более остро проявляются контрастные стороны гротескной амбивалентности в «Танцевальной сюите». Явно акцентируются пародийное начало в «Танго» («надрывная секвенция», ц. 3 т. 3—5; экзотические ритмы, восходящие типично «блюзовые» интонации). Диктат колких, угловатых ритмов сковывает, отстраняет начальный мотив «Скрипки», подчиняя его чуждой жанровой сфере заморского танца. Но в экстравагантности «Танго» содержится интригующая слух новизна инто-

наций, сообщающая самому объекту пародии — тривиальному музыкальному материалу — новые, эстетически ценные качества.

Элемент пародии присутствует также в «Вальсе» (нарочитая примитивность аккомпанемента, шарманочная мелодия с ее внешней нарядностью — морденты, форшлаги). Вместе с тем жанровая модель предстает в таком забавном «освещении», что в результате в «Вальсе» наряду с сатирическим возникает и явный юмористический эффект.

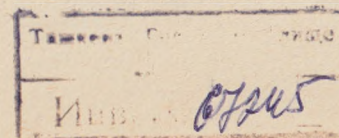
«Регтайм» выделяется в сюите энергией, жесткостью ритма, почти полностью нивелирующего мелодическое начало. Сухо звучит деформированный наигрыш «Скрипки». При некоторых элементах амбивалентности, присущей «Регтайму» (концертность, экзотика, театральность) двойственность образного содержания этого танца начинает исчезать, все явственнее обнажается механизм его показного блеска.

На третьем этапе развития музыкальной драматургии «Истории солдата» сатирическое начало его образной системы, ранее заявлявшее о себе в качестве негативного полюса амбивалентности, безраздельно главенствует, полностью деформируя тематизм предыдущих частей произведения.

Но и здесь разоблачающий пафос сатиры Стравинского неоднозначен. Дьявольские выступления, развенчивающие мишурный блеск «Королевского марша», «Трех танцев» и фальшивую благопристойность «Хоралов», выполняют функцию «увеличительного стекла», показывающего истинный смысл совершающегося на сцене. Дьявольские вмешательства в образную сферу Солдата («Марш солдата», «Скрипка», «Пастораль») искажают ее истинный смысл, играют роль «кривого зеркала», деформирующего естественные человеческие представления о душевности, доброте, свободе.

Эти представления можно исказить, сломать. Но в музыкальных образах первой части произведения они внушали нам с такой неподдельной простотой, наивным обаянием и чистотой, что нет силы, которая могла бы окончательно вырвать, стереть их из памяти.

Поэтому антитеза того, что было, и того, что стало, в сюжетной драматургии «Истории солдата» не снимается финалом: ведь жестокий триумф зла подчеркивает



ощущение ценности идеалов, ради которых Солдат решается на свой неразумный поступок.

В конечном итоге вся гротескная система «Истории солдата» амбивалентна. Но амбивалентность эта много-составна, конфликтна, ее образные границы простираются от утверждения счастья, свободы, радости «остановленного мгновенья» («Скрипка») до безжалостного уничтожения жизни («Триумф»).

Такая обостренность, многозначность, динамизм, образная и стилистическая калейдоскопичность в целом присущи произведениям Стравинского, составляют нерв его гротеска, который прекрасно охарактеризовал А. Бенуа: «Стравинскому, как истинному художнику, одинаково дороги и стихийная красота толпы, природы, и красота одинокой, рвущейся ко всем и всеми оставленной души индивидуума... Поминутно ирония переходит в подлинное участие, а участие в насмешку. Есть что-то чарующее в этой пестроте чувств»¹.

¹ Цит. по: Стравинский И. Петрушка. Партитура. М., 1968, с. 8.

Р. Куницкая.

Опера

Дебюсси

«Пеллеас и Мелизанда»

«Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси принадлежит к величайшим созданиям мирового оперного искусства. Появившаяся на грани двух столетий, опера Дебюсси стала знаменем музыкального импрессионизма, но так и осталась единственным последовательным и законченным воплощением этого стиля в сфере оперного театра. Как никакое другое оперное произведение того времени, «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси может свидетельствовать о противоречивых художественных тенденциях во французской музыке конца XIX начала XX века.

В опере Дебюсси, с одной стороны, дано кристально чистое воплощение настроений романтической души со всей глубиной и богатством оттенков. В этом смысле «Пеллеас и Мелизанда» — «последний из могикан» романтической оперы XIX столетия. С другой стороны, в «Пеллеасе и Мелизанде» обнаруживаются предпосылки новых художественно-стилистических идей (объективный исследовательский дух творчества, желание художников преодолеть открытую эмоциональную выразительность), неведомых искусству классицизма и романтизма, но в высшей степени присущих некоторым характерным направлениям в западноевропейской музыке XX века. В сочетании, казалось бы, противоречивых тенденций — необычайной власти традиций романтического века и отстраненно-рационального отношения к ним — состоит основное художественное своеобразие «Пеллеаса и Мелизанды».

Дебюсси писал оперу в течение десяти лет с 1893 по 1902 год. В его наследии «Пеллеас и Мелизанда» за-

нимает центральное место по широте синтезированных музыкальных впечатлений, по глубине преломленных идей поэтического символизма. В творческой эволюции Дебюсси опера может рассматриваться как своего рода лаборатория, в которой происходила кристаллизация образных и драматургических элементов будущих симфонических и фортепианных произведений композитора. Произведения, созданные одновременно с оперой или после ее окончания, свидетельствовали уже о зрелом мастерстве композитора. Во время работы над оперой был завершен симфонический прелюд «Послеполуденный отдых фавна», возник и получил осуществление замысел «Ноктюрнов». Сочинение оперы натолкнуло композитора на создание симфонических эскизов «Море». Влияние оперы на последующее творчество композитора можно назвать всепоглощающим, ее идеи питали художественное воображение композитора вплоть до начала 10-х годов XX столетия, когда были написаны две тетради фортепианных прелюдий, балет «Игры».

«Пеллеас и Мелизанда», поставленная впервые в 1902 году в театре Комической оперы, положила начало новой эпохе французской музыки. С этого времени музыкальный импрессионизм получает официальное признание, с этого времени культ Дебюсси сменяет во французской музыкальной культуре существовавший ранее культ Вагнера. Опера Дебюсси казалась современникам явлением уникальным, не имеющим предтеч во французской музыке. «Пеллеаса и Мелизанду» противопоставляли операм Вагнера, видя в ней возрождение подлинных национальных традиций. Но сейчас ясно видно, что опера Дебюсси возникла на самой высокой волне апологии вагнеровского искусства во Франции и, несмотря на все ее отличительные качества, в своих основополагающих чертах развивает идеи великого немецкого композитора¹.

¹ «Произведение Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» было поистине результатом художественного возрождения, возникшего в результате немецкого влияния [...], — писал д'Энди много лет спустя после премьеры оперы. — Этим определением я не намереваюсь указать на единственное содержание творения замечательного артиста, но лишь только на то, что это произведение, в котором композитор в полной мере проявил свой талант, не открывая, однако, новой эры, как некоторые это утверждают, представляет собой

Вопрос о влиянии Вагнера на французскую музыку последней четверти столетия — тема специального исследования. Невозможно выявить все ее стороны в рамках настоящего очерка. Отметим лишь те, которые непосредственно связаны с оперой Дебюсси.

Интерес к творчеству Вагнера во Франции начинает расти с конца 70-х годов, хотя его музыка была известна там и раньше. Наибольшим успехом пользуется опера «Тристан и Изольда». Неслыханная до того времени сила выражения в музыке трагических настроений, «скорбная устремленность всех чувств к счастью»¹, запечатленная в этой опере, заставляли современников по-новому почувствовать одиночество человека. Французские музыканты замечают, что образная сфера музыки Вагнера — это «вечно человеческое, чуждое всякого условного элемента»², что Вагнер вводит на сцену легенду, делая из нее «символ вечно человеческих чувств», что в «легенде страсть, освобожденная от всяких исторических случайностей, свободная от того, что мы называем местным колоритом, раскрывается с большей силой яркости»³. Их поражает необычайная пластичность развития внутренней драмы героев, чуткость Вагнера к воплощению стихийных сил природы. В сознании французских музыкантов проникает мысль о создании своей национальной оперы, которая могла бы сравниться с величественными и грандиозными музыкальными драмами немецкого композитора.

На вопрос «Какой должна быть опера будущего? К. Менде отвечает в своей книге о Вагнере: «Великая и законная слава, слава совершенно новая предстает во Франции тому гениальному композитору, который первый, проникаясь духом музыки и поэзии, разбросанных в наших легендах и песнях, и первый же, приняв из вагнеровской теории то, что применимо с духом нашей расы, сумеет, наконец, один или в сотрудничестве с ка-

завершение вагнеровского периода во Франции» (Indy V. d'. Richard Wagner et son influence sur l'art musical français. Paris, 1930, p. 78).

¹ Менде К. Рихард Вагнер. Киев, 1909, с. 83.

² Лиштанберже А. Р. Вагнер как поэт и мыслитель. М., 1905, с. 4.

³ Менде К., указ. соч., с. 39.

ким-либо поэтом освободить нашу оперу от прежних пут, смешных и устарелых. И пусть он соединит тесно поэзию с музыкой, не с целью придать одной больше блеска при помощи другой, но в целях драмы и только драмы. И пусть он неослабно отвергает как поэт все литературные побрякушки, а как музыкант — все вокальные и симфонические прикрасы, которые могли бы нарушить цельность трагической эмоции; пусть он откажется от речитативов, арий и даже ансамблей, если только драма, которой все должно быть принесено в жертву, не требует слияния различных голосов; пусть он разрушит рамки прежней закругленности мелодии, пусть его мелодия, не германизуясь, длится бесконечно, согласно поэтическому ритму; пусть, словом, его музыка превратится в речь, но в речь, которая все же оставалась бы музыкой. И в особенности пусть оркестр, сливая, разрабатывая — пользуясь для этого всеми ресурсами таланта и знания — все темы страстей и характеров, будет подобен большому котлу, в котором слышно кипение всех элементов драмы, в то время как действие, окутанное трагической атмосферой, созданной оркестром, действие героическое и величавое, сложное, но логически вытекающее из одной идеи — быстро развивалось бы среди сильных страстей, среди неожиданных событий, среди улыбок и слез к великому волнению в финале»¹.

Слова, сказанные К. Менде в преддверии появления национальной оперы, звучат поистине пророческими. Можно подумать, что Менде предугадал все то, что спустя примерно два десятилетия, станет самым примечательным в опере Дебюсси. За исключением одной детали: действие будет отнюдь не героическим, на сцену выйдет не новый сильный герой Зигфрид, а слабый и нежный Пеллеас. И эта деталь многозначительна: ясно, что Менде не столько предвидел реальные стилистические особенности будущей национальной оперы (например, «Пеллеаса и Мелизанды»), сколько наделял воображаемый образец французской музыкальной драмы специфическими признаками оперной эстетики Вагнера. Так называемые вагнеристские оперы французских ком-

позиторов последней четверти столетия — среди них «Гвендолина» Э. Шабрие, «Король Артус» Э. Шоссона, «Чужестранец» и «Фервааль» В. д'Энди — явились посредствующими звеньями между музыкальными драмами Вагнера и оперой Дебюсси.

Эти оперы говорят об усилившемся интересе французских композиторов к сюжетам из истории средневековой Франции, к легендам и мифам. Сюжет «Экслармонды» Массне навеян рыцарской тематикой, действие в «Гвендолине» Шабрие происходит в конце VIII века в Бретани, общеизвестно, что «Фервааль» д'Энди — это французский вариант вагнеровского «Парсифаля», а сюжет «Короля Артуса» чуть ли не дословно повторяет сюжет «Тристана и Изольды» Вагнера. Подражая Вагнеру, композиторы часто сами писали либретто своих опер, если не находили в современной им литературе желаемых сюжетов (например, д'Энди) или брали либретто тех авторов, которые сознательно переносили тематику опер немецкого композитора на французскую почву, а то и просто заимствовали многие сюжетные положения из опер Вагнера. Отметим, что предыстория любви Гаральда и Гвендолины из оперы Шабрие напоминает аналогичный сюжетный мотив «Летучего голландца» Вагнера вплоть до появления в опере Шабрие легенды Гвендолины, сходной по содержанию и драматургической функции с балладой Сенты. В опере Шоссона «Король Артус» любовь королевы Гиневры и верного рыцаря короля Ланселота, эпизод их тайной встречи, образ короля Артуса, в сердце которого нет жажды мести, а лишь скорбь и разочарование, конечно, представляются нам неким вариантом сюжетной коллизии, связывающей короля Марка, Тристана и Изольду. Необходимо отметить особенное влияние «Тристана и Изольды»: почти все любовные сцены-встречи, сцены-созерцания, заключительные сцены-прощания в операх французских композиторов есть в той или иной степени точное — сознательное или бессознательное — подражание Вагнеру. Зарождение любовного чувства вопреки внешней враждебности героев мы наблюдаем в 1-й сцене Гаральда и Гвендолины из оперы Шабрие, в сцене Ферваала и Гийен, в сцене Виты и Чужестранца из оперы д'Энди; от ноктюрна II действия «Тристана и Изольды» тянутся нити к большим сценам Ланселота и Ги-

¹ Менде К., указ. соч., с. 190—191.

невры из I действия «Короля Артуса» Шоссона, Виты и Чужестранца из оперы д'Энди и т. п.

Надо сказать, что в операх французских композиторов чаще всего присутствует соединение сюжетных мотивов разных опер Вагнера. Трудно, например, не заметить в «Чужестранце» д'Энди мотивов «Лоэнгрин», «Парсифаля», «Летучего голландца», «Тристана и Изольды»¹. Но в отличие от опер Вагнера в музыкальной драматургии произведений французских композиторов нет подчиненности всех образно-драматургических элементов одной обобщающей идее. В их операх происходит своеобразное и, быть может, не очень органичное вращение легендарной, мифологической тематики в бытовую атмосферу действия. В противоположность монотипности образно-драматургического решения в операх Вагнера у французских композиторов нередко возникает несоответствие философской значительности задуманных образов бытовым чертам в их характеристике. Вот как, например, Р. Роллан пишет о «Чужестранце» д'Энди: «Это произведение очень разнородно: мещанский реализм жениха и матери Виты уживаются рядом с евангелическим символизмом Чужестранца и феерией мистического изумруда и голосов Океана. Эта сложность, весьма ощутимая в либретто, еще более чувствуется в музыке, где происходит соединение различных идей и родов искусства: искусства народного, искусства религиозного, искусства вагнеровского, искусства франкистского с примесью бытового реализма, приближающегося к стилю итальянской буффонады, и с описательным элементом, составляющим индивидуальную черту композитора. Это впечатление усиливается еще быстротой действия, развертывающегося в течение двух актов. В одну минуту нас переносят из мира действительного в мир абстрактных идей, затем отсюда в мир веры, а из этого третьего — в мир сказочный»².

В других вагнеристских операх мы также наблюдаем тенденцию к синтезу различных сюжетов Вагнера и их переосмыслению в свете бытовой драмы характеров. Так, например, сходная сюжетная ситуация в операх

«Тристан и Изольда» и «Король Артус» получает у Вагнера и Шоссона диаметрально противоположное решение. «Тристан и Изольда» — это поэма о любви, поднятая Вагнером до символического обозначения трагедии жизни. «Король Артус» Шоссона — это драма любви и долга, в центре которой противопоставление двух характеров — постоянно колеблющегося между долгом и преступной страстью рыцаря Ланселота и благородного короля Артуса, олицетворяющего идеал всепрощающей человеческой любви. В отличие от Вагнера, в образной драматургии Шоссона преобладает морально-этическое начало, главным действующим лицом оперы становится король Артус.

Контраст чувственного и духовного, составляющий основу идейно-философского содержания музыкальных драм Вагнера, находит формальное отражение в сюжетных перипетиях оперы «Фервааль» д'Энди, замысел которой отдаленно напоминает «Парсифаль» Вагнера. Однако характер выразительных средств оперы д'Энди значительно более соответствует любовно-томительным настроениям «Тристана и Изольды», чем возвышенно-мистической атмосфере «Парсифаля». И дело не только в том, что в «Ферваале» сильны традиции романтической экзотики, но прежде всего в том, что религиозно-мистическое содержание главного образа Фервааля не подтверждается в музыке. В опере, например, совсем нет хоралов — этого типичного жанрового признака в музыкальной характеристике религиозного образа. Лейттема, указывающая на божественное происхождение Фервааля, написана в характере торжественного шествия. Также и в молитве Фервааля из II действия: вместо сурового хорала звучит напевная ариозная тема, которая напоминает скорее гимн любви, чем молитву. Пример «Фервааля» в этом смысле не единственный: собирая и по-особому организуя различные сюжетные мотивы из опер Вагнера, французские композиторы в интонационной драматургии своих произведений опираются, главным образом, на выразительный строй музыкального языка «Тристана и Изольды». О влиянии этой оперы говорят подчас трудно уловимые и трудно поддающиеся рациональному анализу признаки: быть может, логика темпового, ритмического или мелодического развития, последовательность жанрово-интонационных обобщений.

¹ Описание оперы см. в кн.: Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы. Л., 1964, с. 61—62.

² Роллан Р. Музыканты наших дней. М., 1938, с. 137—138.

Хочется отметить еще одну особенность вагнеристских опер во Франции: картины природы, музыкальные пейзажи являются их самой примечательной чертой. В процессе «перенесения» вагнеровских драм на французскую почву композиторы переосмысливали выразительные качества оркестрового сопровождения опер немецкого композитора в звукоизобразительные. Так рождались картины леса в «Гвендолине» Шабрие, «Фервале» д'Энди, моря — в «Короле Артусе» Шоссона, «Чужестранце» д'Энди. Эти картины природы придавали большую жизненную конкретность драматическим ситуациям в вагнеристских операх. Одновременно они помогали воссоздать до некоторой степени общую трагическую атмосферу опер Вагнера, своеобразно преломляя пантеистическую концепцию его тетралогии «Кольцо нибелунга».

В свое время мифологическая трактовка темы природы в операх Вагнера возникла в результате нового художественного осмысления глубоких трагических противоречий эпохи. Пантеистическая концепция Вагнера давала возможность почувствовать фатальную нерасторжимость человеческой личности и окружающей среды: мир, породивший героя вагнеровской тетралогии Зигфрида, роковым образом обрекал его на гибель. От понимания трагического как конфликта личного, индивидуального отношения к действительности композитор возвысился до понимания трагизма бытия.

В операх французских композиторов на фоне реальной, бытовой обстановки действия нерасторжимая связь человека и стихийных сил природы приобретала иное звучание. Таинственная связь героев с окружающей их природой открывала в драматургии вагнеристских опер новый для французской музыки план образного отражения действительности.

Все веяния, возникшие во французской опере под влиянием Вагнера, все «кинорешения» его музыкальных и философских идей во многом подготовили музыкально-образный язык «Пеллеаса и Мелизанды».

Дебюсси так же, как и многие французские композиторы этого времени, испытал на себе огромное влияние музыки Вагнера. Но после второго посещения Байрейта (1889) в его душе растет сознание необходимости своего пути, который он мыслит как возвращение в лоно

национальных традиций (Дебюсси выдвигает в качестве обязательного условия музыкальной драмы острую наблюдательность и тонкость психологических характеристик, динамичность действия и непременно изящество формы). В этом смысле встречу Дебюсси с пьесой Метерлинка можно назвать настоящей удачей: все в этой пьесе отвечало представлениям композитора о содержании будущей оперы¹.

Десятилетняя работа над оперой стала для Дебюсси периодом становления основополагающих принципов его музыкального стиля. В письмах своим близким друзьям Р. Годе и П. Луису Дебюсси сообщает, что начинал переписывать полную партитуру оперы по меньшей мере три раза. Он не оставлял работы над оперой вплоть до ее публичного исполнения и сделал последние заметки в партитуре накануне знаменитой генеральной репетиции в апреле 1902 года.

Если в первых эскизах оперы можно обнаружить подражание Вагнеру, то в дальнейшем поиски своего пути привели французского композитора к сознательной оппозиции по отношению к творчеству Вагнера (сознательный отказ от открытой эмоциональности, романтического пафоса). Дебюсси искал новые принципы вокального интонирования, симфонической драматургии, с помощью которых он стремился создать символически обобщенные музыкальные формы.

Для него опыт «Бориса Годунова» именно в это время сыграл решающую роль. Опера, выросшая на основе речевой интонации с пристальным вниманием к каждой отдельной фразе, привлекла Дебюсси потому, что как нельзя лучше отвечала его интуитивным поискам аналогичных приемов². Но не следует преувеличивать значение оперы Мусоргского для формирования музы-

¹ Во французском театре рубежа двух столетий, как и во французской поэзии, влияние Вагнера было значительно. Философско-эстетические идеи немецкого композитора в огромной степени содействовали созданию во Франции нового направления в театральной драматургии, так называемого *théâtre idéal*, одним из представителей которого и был М. Метерлинк.

² Существует предположение, что Дебюсси мог познакомиться с клавиром «Бориса Годунова» в 1889 году. Но Мусоргский заинтересовал Дебюсси лишь в 1893 году в связи с поисками речитативно-декламационного письма в «Пеллеасе и Мелизанде».

кального языка Дебюсси. Не говоря о том, что композитор прошел мимо социального аспекта музыкальной драматургии «Бориса», самый тип оперного речитатива Мусоргского принципиально иной. Русский композитор шел от живой разговорной речи, пытаясь увидеть в ней проявление специфических музыкальных качеств. Дебюсси же исходил из традиционных оперных жанров, опирался на квинтэссенцию оперного языка. Французский композитор строил свою реформу на своеобразном обобщении всех интонационных богатств оперного искусства XIX столетия, вбирая его характерные черты как свои наследственные признаки. Дебюсси увидел в речитативном складе оперы Мусоргского один из возможных путей интонационного переложения прозаического текста драм Метерлинка.

Но полнота экспрессии, смятенность чувств и настроений, запечатленных в опере Дебюсси, были бы невозможны без учета музыкальных открытий «Тристана и Изольды». Дебюсси не мог пройти мимо поразительных проникновений немецкого композитора в мир любовно-томительных настроений. От Вагнера — подлинно симфоническая разработка музыкального материала, детальное лейтмотивное развитие «Пеллеаса и Мелизанды». Благодаря «Тристану и Изольде» Дебюсси смог создать в своей опере то напряжение чувств и мыслей, которое сразу же вводит слушателя в самый центр событий, а не раскрывает их постепенно.

Основополагающим моментом в выяснении новых черт оперы Дебюсси может служить отношение композитора к тексту пьесы как будущему либретто своей оперы. Известно, что к драме Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда» обращались многие композиторы. Но только опера Дебюсси представляется подлинным музыкальным воплощением образов драмы Метерлинка. По мнению Р. Роллана, никто из французов не может прочесть фразу Метерлинка без того, чтобы не вспомнить тотчас музыкальную фразу Дебюсси. Музыка Дебюсси в полном смысле дополнила поэзию Метерлинка, создала эмоциональный фон поэтической драме, ни в коей мере не изменив ее содержания. В либретто остались почти все действенно-драматургические моменты пьесы Метерлинка. Композитор видел свою главную задачу в подчинении музыки поэтическому содержанию пьесы Метерлинка и воз-

можно более полному раскрытию ее образов музыкальными средствами¹.

Пьеса Метерлинка заинтересовала Дебюсси не как воплощение лирических чувств или островыразительных эмоций. Состояние трагической раздвоенности и одиночества человека, выраженное через бессознательные предчувствия, аналогии, ассоциации — вот то, что пытался воссоздать в музыкальных образах Дебюсси.

В этой связи попытаемся кратко определить художественно-стилистическое значение «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси. Оно заключается в том, что в этой опере Дебюсси впервые в истории музыки XIX столетия на основе привнесения образно-драматургических принципов поэтического символизма повернул от психологически описательного направления романтической музыки к синтетически обобщенному стилю письма, характерному для многих композиторов XX столетия. Музыкальное содержание оперы как будто бы полно непосредственных эмоциональных реакций героев, но эта непосредственность кажущаяся. Свежесть эмоционального впечатления скована сдержанностью выражения. Композитор избегает открытых чувственно-эмоциональных высказываний, самые утонченные оттенки настроений романтической музыки он прочитывает рационально, «отстраненно», не отождествляя их со своими собственными субъективными ощущениями. И это становится единственной возможностью «поймать» сущность бесплотных, ускользающих образов драмы Метерлинка.

Все музыкальное наследие романтического века, запечатлевшее многообразие самых утонченных движений человеческой души, было впитано композитором. Но Дебюсси отказывается от непосредственного воспроизведения их. В его сознании происходит отбор наиболее типических интонационных, жанровых, ладогармонических элементов, способных выразить не индивидуальные эмоции какого-либо героя, а дать обобщенное, внеличное выражение какой-либо эмоции.

¹ Сравнение пьесы Метерлинка и либретто оперы Дебюсси невозможно сделать с абсолютной точностью. Дебюсси взял в качестве либретто первый вариант пьесы. Впоследствии Метерлинка внес изменения в свой текст.

Текст Метерлинка требовал от Дебюсси совершенно особой манеры музыкального высказывания, в котором бы настроение доминировало над характером, общее над частным, за простотой произносимого ощущалась бы значительность внутреннего душевного движения. Перед композитором стояла задача передать музыкальными средствами атмосферу бессознательных предчувствий, настроений, не имеющих прямого отношения к происходящему на сцене, но связанных с ним цепью далеких ассоциаций. Именно в эмоционально-ассоциативных связях каждого из действующих лиц с окружающим миром, природой заключен главный драматический конфликт произведения, который раскрывается в опере Дебюсси главным образом благодаря открытому композитором новому соотношению вокальной мелодии и оркестрового сопровождения, лейтмотивного содержания оперы и приемов его развития.

Нет сомнения в том, что в развитии психологической драмы Дебюсси вслед за Вагнером сохраняет первенствующее значение оркестрового сопровождения по отношению к вокальной мелодии. Он ценит интонационную текучесть оркестрового письма Вагнера, процессуальность его музыки. «Я хотел бы воспользоваться его упорством в развитии сцен», — замечает Дебюсси в одном из писем. В раскрытии лирического течения чувств своих героев Дебюсси использует типичные приемы музыкального языка «Тристана и Изольды» (цепи нарастающих кульминаций и спадов, вариантное повторение лейттем и отдельных интонаций). Так же, как и Вагнер, он отбирает несколько определенных типов музыкального движения, обладающих устойчивыми жанровыми, ладогармоническими, мелодическими и даже ритмическими признаками, чтобы вариантными сопоставлениями их создать волнообразное эмоциональное развитие, содержащее в себе множество небольших, но выразительных микроволн. Новые эпизоды в сценах вводятся у Дебюсси, как правило, на прерванных оборотах вторгающимися кадансами¹ (достаточно сравнить II акт «Тристана и Изольды» с двумя сценами из «Пел-

леаса и Мелизанды» — 1-й картиной III действия и 3-й картиной IV действия).

В сцене Тристана и Изольды из оперы Вагнера мы можем обнаружить четыре (включая оркестровое вступление) фазы — волны оркестрового развития. В основу интонационной драматургии каждого из первых трех разделов положено сопоставление трех тем: прерывистого триольного движения с восходящей скачкообразной мелодией в басу, стремительно ниспадающих интонаций и восходящих хроматизмов с задержаниями, синкопами — то есть, пользуясь терминологией немецкой литературы, — тем трепетного ожидания, любовной жажды и томления. Вариантное повторение лейттем — это всегда звучание их на более высоком эмоционально-смысловом уровне. Во второй волне звуки охотничьих рогов, тревожный монолог Брангены заменяют собой тему трепетного ожидания. В третьей волне продолжительная разработка всех трех лейттем приводит к кульминации, огромному *As-dur*'ному ноктюру — гимну ночи. На спаде этой кульминации возникают несколько микроволн (монолог Брангены, дважды — ноктюрн более спокойного характера, тема смерти). Четвертая фаза начинается как микроволна на спаде кульминации. В конце ее долгое развитие на восходящих хроматизмах темы томления неожиданно прерывается наступлением следующей сцены — появлением короля и придворных.

В 1-й картине III действия оперы Дебюсси — сцене Пеллеаса и Мелизанды у башни замка — можно различить также четыре волны. Первая волна (Мелизанда одна) — пейзаж лунной ночи. Вторую волну (со слов Мелизанды «Я открыла окно; ночь была так хороша») можно охарактеризовать как расширенное вариантное воспроизведение дуплановой лейттемы Мелизанды с восходящими секвенциями, ступенчатым подходом к кульминации и быстрым спадом (заметим, что дуплановая лейттема Мелизанды заменила здесь собой несколько лейттем-настроений в аналогичной ситуации из сцены Тристана и Изольды). Во второй волне (со слов Пеллеаса «Да, да, я уезжаю завтра») происходит обновление интонационного материала, появляется новый вариант лейттемы Мелизанды, именуемый темой страсти; здесь вновь мы видим продолжительный подход к

¹ О своеобразии этого приема введения нового тематизма, воспринятого французскими композиторами из музыки Вагнера, писал В. д'Энди (*Indy V. d'*, op. cit., p. 47—48).

кульминации и быстрый спад. Третья волна (со слов Пеллеаса «Я держу их в руках») содержит в себе три маленьких лирических ариозо Пеллеаса — три микроволны, — напоминающие центральный ноктюрн из II действия оперы Вагнера. Кульминация — эпизод полета голубей — прерывается неожиданным появлением Голо.

Заключительную сцену Пеллеаса и Мелизанды (4-я картина IV действия) можно считать усложненным вариантом 1-й сцены III действия оперы. Развитие здесь напряженнее, больше динамичных микроволн. Укажем лишь основные разделы. I раздел — монолог Пеллеаса, сопровождаемый в оркестре восходящими секвенциями из коротких триольных попевок лейттемы Пеллеаса (без сомнения, близких по характеру теме трепетного ожидания из «Тристана и Изольды»). Во II разделе (появление Мелизанды) разнообразные сопоставления экспрессивного варианта лейттемы Пеллеаса (тема дана в увеличении, красочной гармонизации) и темы тревожных предчувствий Мелизанды приводят к центральному лирическому эпизоду сцены — *Fiducioso* ноктюрну. Этот эпизод прерывается вступлением лейттемы Голо (эпизод закрытия ворот). Следует кульминационный раздел — наиболее яркие проведения темы ноктюрна, которые прекращаются катастрофически быстро вторжением «шагов Голо».

Беглое, схематичное сравнение этих сцен ясно показывает, что без «Тристана и Изольды» невозможны были бы лирические сцены оперы Дебюсси. Общее здесь и в приемах интонационного развития, и в логически последовательном эмоциональном нагнетании, и в том, что центральной лирической сценой и в опере Вагнера, и в опере Дебюсси является ноктюрн, и, наконец, не менее важным представляется сходство в возникновении противоположной эмоциональной сферы (появление короля Марка в «Тристане и Изольде», Голо — в «Пеллеасе и Мелизанде») — неожиданным вторжением конфликтного тематизма.

Но теперь можно говорить и о различии между этими двумя операми, а в сущности, между оперой романтических традиций в ее кульминационном выражении и оперой импрессионистского толка.

Как на краеугольный камень, послуживший основанием оркестрового стиля «Пеллеаса и Мелизанды», хо-

чется указать на звучание оркестра во время пауз в вокальной мелодии. Общеизвестно, что этот прием оркестрового «досказывания» обладает большими возможностями образного обобщения, что симфоническими «досказываниями» замечательны многие страницы опер Вагнера. Но Дебюсси отказывается от этого приема во имя того, чтобы содержание драматического действия не было затемнено роскошью оркестрового колорита. В процессе работы над оперой композитор постепенно убирает многие оркестровые отрывки, появившиеся в более ранних черновых заметках. Особенно безжалостно композитор вычеркивал симфонические эпизоды в заключительной сцене Пеллеаса и Мелизанды¹. В описании рукописных вариантов этой сцены читаем: «Большой отрывок, неиспользованный и без слов... снова неизвестный отрывок», «изъят отрывок, расположенный между репликой Мелизанды «Нет, нет, я счастлива, но мне грустно» и словами Пеллеаса «Что это за шум?», «в монологе Пеллеаса изъяты три такта между «Я скажу ей, что я убегу» и «Уже поздно», «зачеркнуты шесть тактов после фразы Пеллеаса «Я буду так далеко, что не смогу тебя больше видеть»².

Снятие чистых оркестровых звучаний в картинах оперы влекло за собой исчезновение повествовательного, пространно «объясняющего» стиля изложения. Напращивалась лапидарная, сжатая манера письма. Это отвечало и особенностям самого либретто, почти полностью воспроизводящего текст пьесы, что также требовало мобильности действия, быстрой смены картин. Поэтому в «Пеллеасе и Мелизанде», как композитор к этому ни стремился, нет текучести, процессуальности музыки Вагнера. Хотя в следовании одной части за другой, жанровых обобщениях, мелодических, гармонических, ритмических формулах сохраняется логика образно-интонационного развития, идущая от музыки Вагнера, она здесь присутствует как бы в «снятом» виде. Сжатый, ла-

¹ Правда, впоследствии композитор почувствовал недостаток симфонического развития в опере. Уже во время репетиций оперы он ввел, а затем и значительно расширил оркестровые интерлюдии между картинами.

² Estrade-Guerra O. d'. Les manuscrits de «Pelléas et Mélisande». Paris, 1957, p. 20.

пидарный стиль изложения привел к тому, что исчезла постепенность интонационного развития, переходов от одного настроения к другому. Вместо этого возникло сопоставление отдельных устойчивых картин-настроев, не исключающее многообразия эмоционально-смысловых оттенков в пределах каждого из них. Причем оркестровые фрагменты, заполняющие паузы в вокальной мелодии — этот островыразительный прием музыкальных драм Вагнера, — существуют и в опере Дебюсси. Но здесь они имеют совсем иное значение. Оркестр не стремится досказать, пояснить мысль или чувство, выраженные в слове, напротив его функция в том, чтобы продвигать дальше музыкальное действие, поэтому вторжение нового интонационного материала, предваряющее наиболее важные моменты музыкальной драмы или создающего эмоциональную атмосферу следующего этапа диалога, осуществляется средствами оркестра. Так, например, в 1-й картине I действия многие разделы диалога Голо и Мелизанды открываются одной из тем оркестрового вступления к опере. Начиная оперу, эта тема, подобно эпическому прологу, вводит нас в мир сумрачного повествования. Она звучит в 1-й картине каждый раз, когда композитор хочет подчеркнуть типичность происходящих событий, почти равную обобщенности народных сказаний (перед монологом Голо: «Я не сумею выйти из леса», перед его обращениями к Мелизанде: «Почему плачешь ты?..», «Я останусь здесь, прислонясь к дереву...»). Вся же сцена в целом основывается на интонациях плача, выросших из нисходящих секвенций лейттемы Мелизанды. Различные эмоциональные оттенки этих интонаций — то скорбных, то тревожных и взволнованных, то примирительных — сопровождают разные моменты диалога Голо и Мелизанды.

Отказавшись от приемов оркестрового «досказывания», композитор должен был искать в оркестровом сопровождении новые формы образного обобщения, которые смогли бы возместить отсутствие самостоятельного симфонического развития. Для достижения этой цели Дебюсси обращается к особому типу опосредованной лирики — лирики, которую можно считать его открытием. В оркестровом сопровождении композитор «снимает», преодолевает приемы непосредственного эмоционального внушения (главным образом, экспрессивное

значение ладогармонического развития), активизирует эмоциональное воздействие ритма, темпа, фактуры, направленность мелодического роста и делает их ведущими.

Обратимся к наиболее характерному примеру — ариозо Пеллеаса из 1-й картины III действия. Как уже было сказано, это ариозо вызывает живые ассоциации с центральным ноктюрном из II действия «Тристана и Изольды». Но в то время как в опере Вагнера главная роль в создании эмоционального фона принадлежит красочным гармониям, всецело подчиняющим восходящее движение вокальной мелодии, причем выразительность гармоний усиливается благодаря неоднократному повторению аккордов в ритме перебоев (синкопированная форма триолей), в «Пеллеасе и Мелизанде» сходный ритмогармонический эффект в изложении темы достигается в результате свободного ритмического и интонационно-гармонического взаимодействия вокальной партии и оркестрового сопровождения. Преимущественно кварто-квинтовое соотношение мерно сопоставляемых трезвучий и септаккордов исключают какую бы то ни было тенденцию к высвобождению потенциальной гармонической выразительности, связанной с обострением внутренних функциональных тяготений между аккордами. Поэтому ритмическая фактура темы, бывшая у Вагнера второстепенным, вспомогательным средством, становится у Дебюсси ведущим средством в создании гимнического настроения ариозо. И композитор подчеркивает лирический эффект этого ритмического бияния темы, трижды повторяя ее все в более высокой tessiture:

Тристан и Изольда, д. II

1a *Mäßig langsam* P. Вагнер

ТРИСТАН

O sink her- ne- der, Nacht

pp

„Пеллеас и Мелизанда“, д. III

16 Moins vite et passionnément contenu

К. Дебюсси

PELLEAS

Je les tiens dans les mains, je les tiens dans la bou... che...

pp molto espress.

Теперь, при новых выразительных возможностях оркестрового сопровождения, связь его с вокальной мелодией в опере Дебюсси становится иной, чем, например, в операх великого немецкого предшественника. Усиливая новые тенденции соотношения вокальной мелодии и сопровождения, существовавшие в вагнеристских операх французских композиторов, Дебюсси доводит их до художественно законченной формы и тем самым поднимает взаимодействие оркестрового сопровождения и вокальной мелодии на более высокую ступень. В «Пеллеасе и Мелизанде» драматургические функции вокальной мелодии и оркестрового сопровождения обособляются, становятся различными. В то время как сопровождение превращалось в психологический или пейзажный фон почти самостоятельного образного значения, хотя и гибко реагирующий на малейшие оттенки диалога действующих лиц, в вокальной мелодии воплощалось внешне событийное развитие драмы.

* *
*

О вокальном письме оперы принято говорить как о речитативно-декламационном, истоки которого полностью коренятся в русле традиций французского искусства¹. При этом обычно вспоминают «фамильные» чер-

¹ Музыковеды предполагают, что речитативный стиль «Пеллеаса и Мелизанды» возник на основе условной театральной декламации, так называемом стиле parlando в современном театре intime.

ты французского речитатива, данные Ж.-Ж. Руссо в «Письмах о французской музыке»: «В хорошем речитативе, подобающем французскому языку, надлежит двигаться по небольшим интервалам без сильных повышений или понижений, требуется меньше протянутых звуков, никаких взрывов и криков, особенно надо избегать всего, что напоминает пение, поменьше разнообразия в длительности нот, а также в их высоте»¹. В этом смысле опера Дебюсси в целом и в особенности ее некоторые сцены (2-я картина I действия, V действие) — классический пример совершенной французской просодии.

Надо сказать, что этот стиль речитативного письма удавался Дебюсси без труда. Уже на первом этапе работы в окончательном варианте было многое написано для 1-й сцены II действия, полностью — за исключением нескольких купюр и сделанной впоследствии транспозиции небольших отрывков — была написана 2-я картина II действия, а относительно манеры письма V акта было замечено, что «ничего не написано простым карандашом. Все ясно. Кажется, что Дебюсси от первого до последнего такта шел без колебаний»². Трудность работы над речитативно-декламационным письмом заключалась в том, чтобы найти приемы интонирования в тех сценах, где необходимо соединить вокальную партию с обобщенным, «театрализованным» эмоциональным фоном оркестрового сопровождения. Многочисленные исправления Дебюсси как раз относятся к этим сценам: 1-й картине III действия, 3-й картине II действия, 4-й картине IV действия.

Широкие мелодические линии свидетельствовали бы в «Пеллеасе и Мелизанде» о полноте и действенности высказываемых чувств. Но эти настроения, по мнению Дебюсси, не являются жизненными, и лишь недосказанность, незавершенность чувства или высказывания создают поэтическую красоту. Композитор невольно приходит к мысли «притушить» непосредственный эмоциональный накал музыкальных интонаций, создать так называемый психологический барьер в восприятии эмо-

¹ Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения. М., 1961, т. I, с. 207.

² Estrade-Guerra O. d', op. cit., p. 12.

ционального содержания оперы. Поэтому Дебюсси отодвигает в вокальной партии собственно музыкальный элемент на второй план и низводит оперную интонацию до речитативно-декламационной.

Для Дебюсси безразлично, к какому действующему лицу относится та или иная фраза, какой персонаж действует на сцене. Он ищет интонационное решение, наиболее отвечающее смысловому содержанию данной ситуации вообще. Композитор концентрирует внимание на малейших нюансах диалога, пытаясь уловить динамику его в максимальном приближении к интонациям драматической речи. При этом оперные интонации, лишенные широты и патетичности, становятся интонациями разговорного языка, лишь сообщая ему богатство эмоциональных оттенков. Вокальная мелодия, как правило, меньше по объему, чем мелодия оркестра, и редко вышасяется до положения ведущего верхнего голоса, чаще она погружена в фактуру оркестрового сопровождения. Например, начало фразы Пеллеаса из 4-й картины IV действия «Знаешь ли, зачем я попросил тебя прийти сегодня?» как бы подготавливает кульминационный момент, обещает экспрессивное продолжение. Но кульминация не наступает, так как далее следует мелкое, дробное поступенное движение мелодии вниз. Другой пример — ариозо Пеллеаса из 1-й картины III действия¹. В аналогичной фразе из «Тристана и Изольды» восхождение к кульминации занимает около двадцати тактов, причем эта фраза — «единого дыхания»; Дебюсси же сжимает ее до пяти тактов, кроме того, разбивает ее паузами на короткие мотивы.

Мимолетность, краткость изложения, не игнорирующая глубины содержания, стала достижимой в музыке Дебюсси благодаря великолепному энциклопедическому знанию интонационного словаря своей эпохи, благодаря тщательному отбору наиболее устойчивых откристаллизовавшихся интонационных оборотов. Обратимся, например, к фразе Пеллеаса: «Садитесь на край мраморного

водоема» (из 1-й картины II действия). Эта фраза в мелодическом отношении полностью совпадает с одним из фрагментов раннего романа Дебюсси «Видение»¹.

„Видение“

К. Дебюсси

2a Andantino *pp* un peu retenu

dans le calme des fleurs va-pou-ress,

Пеллеас и Мелизанда, д. II

К. Дебюсси

26 Doux et calme
ПЕЛЛЕАС

Vous-lez-vous vous as-seoir au bord du bassin de mar-bre?

Однако широкая распевная мелодия романа в новых метроритмических и фактурных условиях оперного отрывка воспринимается по-другому. Она уже не занимает строго определенного места в структурной органи-

¹ Один французский музыковед, анализируя ранние романы Дебюсси, специально останавливает внимание читателей на этом фрагменте как на характерном проникновении в музыку Дебюсси оперного стиля Массне, а через Массне — и интонационной сферы немецкой музыки. (Koechlin Ch. Quelques anciennes mélodies de Claude Debussy. — La Revue musicale, 1926, 1-er decembre.)

зации фраз, растворяясь в потоке множества других речитативных интонаций. Кроме того, оркестровое сопровождение не подчеркивает ее главенствующую роль, а, напротив, утверждает обособленность, самостоятельность своей выразительной функции.

Композитор ликвидирует в вокальной мелодии длительные остановки, утяжеляющие действие, вместо широких мелодических линий дает соединение маленьких фраз, вместо кульминаций, предполагаемых всей логикой развития — быстрые неожиданные речитации на одном звуке. Тем не менее коренные связи речитативного стиля «Пеллеаса и Мелизанды» с экспрессивным мелосом романтической музыки, данные полунамеком, оставляют впечатление эмоциональной утонченности, одухотворенности. И, может быть, они дали основание Р. Роллану охарактеризовать речитативный стиль оперы Дебюсси как «прекрасный образец аристократической, светской французской декламации»¹.

* *
*

Нет сомнения в том, что в своей опере Дебюсси развивает принцип лейтмотивизма, идущий от «Тристана и Изольды». Лейтмотивы в этой опере Вагнера не связаны с конкретными характеристиками ее героев. Лейтмотивы в «Тристане и Изольде» призваны музыкально воплотить перипетии великого чувства любви, владеющего героями оперы, запечатлеть все оттенки этого чувства. В опере Дебюсси лейтмотивы также, скорее, воплощают лирические настроения героев, чем конкретные черты характера кого-либо из них. Но созданные композитором лейттемы уже не выражают момента связи, отношения между действующими лицами. В центре образно-драматургической концепции «Пеллеаса и Мелизанды» уже не тема великого чувства любви, а раскрытая через обобщенный интонационный строй лейтмотивов романтическая тема мечты о прекрасном и обреченность этой мечты.

¹ Штраус Р. и Роллан Р. Переписка. Выдержки из дневника. М., 1960, с. 43.

О действующих лицах «Пеллеаса и Мелизанды» мы не можем говорить как о реальных человеческих типах. Герои оперы, как и действие в целом, подняты на высоту символического обобщения. Некоторые из них стали персонифицированным выражением идей романтического искусства: прекрасного, недостижимого идеала (Мелизанда), грозного фатума, судьбы (Голо).

Образ Голо олицетворяет в опере страшные силы природы. Его лейттему характеризует остропунктирный ритм, жанровые признаки торжественного шествия. Выдвижение гармонии на первый план, тональная неустойчивость и, что очень важно, тембровая окраска темы (звучание деревянных духовых) — все это сближает лейтмотив Голо со звукоизобразительными эпизодами романтической оперы, напоминает образы мрачной, зловещей природы:

Вступление



Образно-интонационное содержание лейттемы Мелизанды — это квинтэссенция романтической тоски по идеально прекрасному. В лейттеме Мелизанды обобщены интонации многих лирических тем музыки XIX столетия с характерными признаками вершины-источника, восходящих задержаний и нисходящих секвенций. Но в самом интонационном строе лейттемы Мелизанды следует отметить явную тенденцию к преодолению бытующих интонаций с целью создания впечатления о некоем нетленном идеале красоты. Интересно в этом смысле сопоставление лейттемы Мелизанды и темы любви из «Пиковой дамы» Чайковского. Общность двух тем безусловна, обе двуплановы: в медленном, трудном завоевании все новых мелодических вершин и после-

дующем секвенционном ниспадании мелодии как Чайковский, так и Дебюсси пытались отразить романтический порыв и сопутствующее ему сознание обреченности. Но Дебюсси как будто бы «снимает» непосредственное воздействие выразительных средств лирики Чайковского¹. Так, вместо восходящих секвенций — преодоление гармонической и интонационной инерции функционального развития, вместо динамичной функциональной логики — разложенная фигурация одной гармонии, вместо экспрессивных задержаний в мелодии — признаки пентатонической темы, к тому же звучание струнных здесь заменил пасторальный тембр гобоя². Все это лишило лейттему Мелизанды прямолинейности в выражении настроений и приблизило к опосредованной лирике композиторов XX века:

Вступление

¹ Об откровенности и прямоте в выражении сильных чувств, отличающих музыку Чайковского, пишет В. Цуккерман в кн.: Выразительные средства лирики Чайковского. М., 1971.

² Тенденцию к преодолению прямолинейности в лирике хочется отметить как всеобщую для французской музыки этого времени. Р. Роллан, например, в дневнике 1888 года делает следующую запись по поводу концертов Чайковского во Франции: «Я не очень люблю Чайковского как мелодиста. В этой области его творчества много обыденного и слишком прямолинейного». См.: Урицкая Б. Ромен Роллан — музыкант. Л.; М., 1971, с. 31.

Сопоставление двух лейттем — Голо и Мелизанды — является самым важным в образно-интонационной драматургии оперы. В их развитии осуществляется главная идея произведения — идея постоянного интуитивного стремления человека к красоте и трагическая обреченность этой мечты. Поэтому обе лейттемы положены в основу оркестрового вступления к опере. Лейттема Пеллеаса впервые звучит во 2-й сцене I действия. Хрупкая тема хорального склада с изломами в мелодической линии, оркестрованная деревянными духовыми и струнными в высоком регистре, она дает представление о типических чертах романтического героя конца столетия, нежного и впечатлительного:

д. I

В интонационной драматургии оперы композитор опирается, главным образом, на эти три лейттемы¹. Оставаясь неизменными в своей основе, названные лейттемы предстают во множестве интонационных, гармонических, ритмических и других вариантов. Производные лейттемы могут также иметь свои варианты или объединяться между собой в новые лейтмотивные образования. Возникает сложная сеть переплетений основных лейттем и их вариантов. Этим образно-интонационным преобразованием тематизма композитор достигает удивительной подвижности музыкального действия, динамики эмоциональной жизни героев.

Все лейттемы за редким исключением звучат только в оркестровом сопровождении. Звучание той или иной лейттемы не обусловлено непременно и обязательным появлением соответствующего действующего лица на сцене. Более того, во время монолога одного персонажа в оркестре может звучать тема, относящаяся к другому действующему лицу. Дело в том, что образно-эмоциональное содержание лейтмотивов в опере закреплено не только за действующим лицом, но и за настроением, символическим выражением которого это действующее лицо является. Своим появлением эти лейттемы призваны создать эмоциональную атмосферу, типичную для данной драматургической ситуации вообще.

Так лейттема Мелизанды, рождающая в контексте музыкального действия ассоциации с самыми разными оттенками романтических настроений, настойчиво утверждает символическую емкость этого образа. Например, звучание лейттемы Мелизанды сообщает особую значительность и глубокий смысл словам из письма Голо, которые читает Женевьева: «... засвети фонарь на вершине башни, которая видна с моря» (2-я картина I действия), окутывает романтической тайной признание Мелизанды: «Это корона, которую он мне дал» (1-я картина I действия), подчеркивает контраст

¹ Вероятно, вслед за д'Энди во французской музыковедческой литературе утвердилась традиция считать, что в «Пеллеасе и Мелизанде» двенадцать лейтмотивов. Все они, помимо вышеназванных, звучат эпизодически или являются вариантами трех главных лейттем.

мечты и действительности в последней любовной сцене (4-я картина IV действия, Пеллеас: «И ни разу еще я не рассмотрел ее взгляда»). Из лейтмотива Мелизанды вырастают экспрессивные темы любви (4-я картина IV действия, Пеллеас: «Твой голос! Слово прозрачная вода на моих губах»). И однажды композитор определенно говорит о значении образа Мелизанды как символа прекрасного, давая новый, укрупненный вариант лейттемы в звучании оркестрового tutti, что крайне нехарактерно для стиля оперы в целом, на словах Аркеля, обращенных к Мелизанде: «Это ты теперь откроешь дверь для новой поры, которую я предвижу» (2-я картина IV действия).

Пунктирный, синкопированный или триольный ритм лейттемы Голо сопровождает все тревожные, драматические ситуации оперы, вызывает ощущение трагической предопределенности событий (1-я картина I действия, Голо: «Почему Вы так удивляетесь?», 1-я картина II действия, Пеллеас: «Он встретил Вас тоже у источника?», 1-я картина III действия, Мелизанда: «Мне слышны шаги. Это Голо»), знаменует наступление трагической развязки событий (4-я картина IV действия, грохот закрывающихся ворот; Мелизанда: «Сзади нас еще кто-то»). Интонационными и ритмическими вариантами лейттемы Голо композитор передает атмосферу тягостного предчувствия Мелизанды после падения кольца (1-я картина II действия, Мелизанда: «Оно упало в воду») и даже такие детали, как тревожное биение сердца (4-я картина IV действия, Пеллеас: «Послушай, мое сердце бьется в груди как безумное»). Множество страстных, пленительных модификаций лейтмотива Пеллеаса мы находим в заключительной сцене Пеллеаса и Мелизанды (4-я картина IV действия, Пеллеас: «Иди сюда, не оставайся на краю лунного света», ... «Знаешь ли, зачем я попросил тебя прийти сегодня?» ... «Выйдем на свет, нам здесь не видно, до чего мы счастливы» и т. д.).

Помимо эпизодического изменения тем в опере существует еще и сквозная интонационная драматургия, рождающаяся в конфликтном взаимодействии лейттем Пеллеаса и Мелизанды, с одной стороны, и лейттемы Голо, с другой. В вариантах лейттемы Голо постепенно исчезает гармоническая зыбкость, опора на целотон-

ность, а появляются черты мужественной, воинственной поступи. Теперь черты ладогармонической неопределенности проникают в лейттемы Пеллеаса и Мелизанды. В лейттеме Голо исчезает таинственность, лейттема Пеллеаса становится тревожной, из лейттемы Мелизанды вырастают самые лирические, экспрессивные интонации оперы. В соединении с лейттемой Голо лейттемы Пеллеаса и Мелизанды дают новые тематические образования.

Так, вариантное изменение лейттемы Мелизанды мы находим уже в 1-й картине I действия, когда до слуха Голо доносится плач Мелизанды. Нисходящие секвенции второй половины лейттемы здесь превращаются в интонации плача. И на протяжении этой сцены они развиваются, выражая усиливающееся чувство страха Мелизанды. Вновь они сопровождают диалог Голо и Мелизанды во 2-й картине II действия (Мелизанда: «Хотите выпить воды?»), заполняясь нисходящим поступенным и хроматическим движением, переходят в 4-й картине III действия в тему слез. Первый вариант лейттемы Голо встречается в 1-й картине I действия. Это оркестровый тематический мотив, полный торжественного величия и чуть заметной иронии на словах Голо: «Я принц Голо, внук короля Аркеля...» На первый взгляд этот симфонический отрывок трудно назвать вариантом лейттемы Голо: слишком различен их интонационный строй. Но сходство существует, оно — в настойчивом ритмическом продвижении мотива, триольном рисунке. Образно-интонационная общность двух тем обнаруживается позднее, в оркестровой интерлюдии между 1-й и 2-й картинами II действия, где лейтмотив Голо трансформируется, подготавливая вступление сцены «Комната в замке». Здесь эта новая тема-вариант вызывает привычные ассоциации с торжественными, помпезными образами королевского дворца. Реминисценция этой темы звучит в начале 2-й картины II действия (французские музыковеды называют этот вариант лейттемы Голо «шаги Голо») и в той же картине сопровождает его слова: «Правда, этот замок очень стар и очень сумрачен». Вариантное изменение лейттемы Пеллеаса мы находим в 1-й картине II действия (Пеллеас: «Осторожно! Мелизанда!»). Этот вариант лейттемы Пеллеаса можно было бы назвать в равной степени и вариантом

лейттемы Голо. Лейттема Пеллеаса здесь «сжата», вместо равномерного изложения четвертями — прерывистое движение восьмых. Гармонический план ее неустойчив: доминантовый нонаккорд, лежащий в ее основе, мелодия гармонического происхождения свидетельствуют о проникновении в лейттемы Пеллеаса признаков лейтмотива Голо:

д. II

En animant
ПЕЛЛЕАС

Pre-nez garde! Pre-nez garde! Mé-li-san-de!

p *cresc.*

Этот тревожный вариант лейттемы Пеллеаса композитор повторяет во 2-й картине II действия (Голо: «Я только что слышал, как пробило полдень»). Здесь же этот мотив служит тревожным напоминанием происшедших событий (Мелизанда: «Но он говорит со мной, когда мы встречаемся»), а его продолжение мы находим в той же сцене (Мелизанда: «Да, да, я вспоминаю, я была там сегодня утром»): Мелизанда говорит неправду мужу, и оркестр подчеркивает растущее состояние ее тревоги.

В 1-й картине I действия существует еще одно, помимо вышеназванного, вариантное изменение лейттемы Мелизанды. Восклицание Голо «О! Вы прекрасны» — вариант начальной интонации лейттемы Мелизанды¹. Эта интонация есть не только выражение полноты эмо-

¹ Этот вариант включает многие признаки лирических тем: продолжительное нарастание мелодии и быстрый спад, опора на гармонию доминантового нонаккорда, экспрессивная тембровая окраска (квинтет струнных).

циональных ощущений Голо, его сложного чувства к Мелизанде. Она также символизирует собой первую встречу человеческой мечты с действительностью, «встречу еще не проснувшейся, но уже встревоженной души с жизнью»¹. На этом варианте лейттемы Мелизанды² построена интерлюдия между 2-й и 3-й картинами I действия:

7 Animé et augmentez peu à peu А. I, к. 2

К одному из важных тематических образований, возникающих в процессе сочетания основных лейтмотивов, следует отнести мотив тревожных предчувствий Пеллеаса и Мелизанды. Впервые этот мотив звучит в 1-й картине II действия (Пеллеас: «Не играйте кольцом над такой глубокой водой»). В этом мотиве восходящая мелодия в объеме кварты, возникающая из начальных интонаций лейттемы Мелизанды, соединяется с синкопированным ритмом, неустойчивым гармоническим фоном лейтмотива Голо. Эта же тема звучит и в интерлюдии между 1-й и 2-й картинами и в оркестровой постлюдии II действия, в 4-й картине IV действия, отражая нарастающее душевное смятение героев. Под влиянием ее «увядает», никнет первоначальный вариант лейттемы Мелизанды. Новое тематическое образование можно было бы назвать мотивом обреченности. Впервые его

¹ Венгерова З. М. Метерлинк. В кн.: Литературные характеристики. Книга вторая. М., 1905, с. 30.

² Реминисценция этой темы имеется во 2-й картине II действия (Голо: «Полно, дай мне твою руку»), на основе его возникает так называемая тема страсти (Пеллеас: «О, Мелизанда, ты прекрасна»). А в 4-й картине IV действия отдаленное духовное родство с ней видится в оркестровой теме Fis-dur'ного нокturna (Пеллеас: «Кажется, что голос твой пронесся весной над морем»).

элементы — интонации лейттемы Мелизанды, данные в выпадающих секвенциях, — встречаются в оркестровой интерлюдии между 2-й и 3-й картинами II действия, полное проведение этого варианта мы наблюдаем в оркестровой интерлюдии между 1-й и 2-й картинами III действия и как кульминационное проведение — в оркестровой интерлюдии между 2-й и 3-й картинами IV действия. Экспрессивный стиль письма — обилие секвенций, хроматизмов, эллиптических соединений, аккордов доминантового происхождения — в этом последнем проведении напоминает интонационный строй оркестровой интерлюдии между 2-й и 3-й картинами I действия (см. пример 7). Но в то время, как оркестровая интерлюдия из I действия предвосхищает трагические события, оркестровая интерлюдия из IV действия знаменует наступление их трагического окончания. В ней мотив обреченности развернут в жанре траурного шествья:

8 Toujours modéré et avec la plus grande expression А. IV

При всем новаторстве оперной драматургии в опере Дебюсси ни обобщенный интонационный строй, ни новое соотношение вокальной мелодии и оркестрового сопровождения, ни новое понимание лейтмотивной характеристики действующих лиц, ни вариантный метод преобразования лейтмотивов не могли еще дать полного, адекватного выражения символистской драмы Метерлинка, бесконечной цепи аналогий, предчувствий, угадываний, составляющих ее основной эмоциональный

план. Ведь герои Метерлинка никогда не теряют таинственной связи с окружающим миром, они постоянно ощущают свое «я» как частицу бесконечного мироздания. И композитор, проникаясь сознанием безграничной слитности внутреннего «я» героев и окружающего мира, соединяет их средствами звуковой пейзажности. Лишь тогда, когда Дебюсси ввел в свою оперу тему лирического пейзажа и дополнил психологический фон драмы образно-эмоциональными ассоциациями между настроениями героев и окружающей их природой, он достиг совершенного единения с символистской пьесой Метерлинка. В теме мистического единения человека с природой, а не в философских речах короля Аркеля передается содержание драмы. Почти все действие в опере разворачивается на фоне пейзажа, почти все главные сцены напоены живительным ощущением природы.

Обращение к природе, желание связать ассоциативно настроения действующих лиц и окружающий пейзаж — явление далеко не случайное в опере Дебюсси. Оно было вызвано к жизни всей эстетикой поэтического символизма, ведущей художественной тенденцией которого и было установление связей между переживаниями героев и окружающей их природой или, наоборот, каким-либо изменением в природе и эмоциональным отзвуком его в душе героя. С другой стороны, в пересоздании этого выразительного строя символистской поэзии средствами звуковой пейзажности, в том, что Дебюсси основательно разработал в опере тему лирического пейзажа, композитор оказался близок самым коренным чертам романтической оперы.

Ни в одной опере романтического века мы не найдем такого обилия и разнообразия звукоизобразительных эпизодов, как в «Пеллеасе и Мелизанде» Дебюсси. Почти в каждой сцене оперы (их пятнадцать) действие происходит на фоне пейзажа, причем не похожего на все остальные. Лирическая пейзажность оперы Дебюсси как будто бы основывается на всем богатстве открытых уже в романтической музыке образно-эмоциональных ассоциаций. Вместе с тем в самом типе лирических пейзажных образов Дебюсси присутствуют существенно новые черты.

Неповторимое своеобразие пейзажам в опере Дебюсси придает то обстоятельство, что картины природы здесь

возникают на основе звукоизобразительной трактовки лейттем главных персонажей. Помимо того, что лейтмотив Голо в его первоначальном виде представлен темой звукоизобразительного характера, многие картины-пейзажи в опере возникают на основе звукоизобразительной трактовки лейттем Пеллеаса и Мелизанды. Всего этого невозможно найти в операх романтических традиций, даже и в тех случаях, когда ведущее образно-драматургическое значение имеет пантеистическое толкование природы и взаимосвязи ее с человеком. Ни в «Кольце нибелунга» Вагнера, ни в «Снегурочке» или «Сказании о граде Китеже» Римского-Корсакова мы не найдем примеров переосмысления лирического тематизма в звукоизобразительный. Правда, в этих операх можно наблюдать противоположное явление — кристаллизацию лирического тематизма из звукоизобразительного фона (хрестоматийный пример: из темы грозы оркестрового вступления к «Валькирии» вырастают все лирико-драматические лейттемы тетралогии), но такого рода зависимость лирического тематизма от звукоизобразительного лишь еще раз подтверждает пантеистическую концепцию этих опер. Иной тип взаимодействия музыкальных пейзажей и лейтмотивов в опере Дебюсси говорит о противоположной, конфликтной связи человека с окружающей его природой.

Лейтмотив Голо влияет на содержательный строй многих пейзажей в опере. Ходы по звукам целотонной гаммы, мрачный тембр кларнета и фагота в низком регистре или резко диссонирующие скачки в партии медных духовых можно услышать во многих картинах и оркестровых интерлюдиях (см. 1-ю и 3-ю картины III действия, оркестровую интерлюдия между 1-й и 2-й картинами, 3 картину II действия, 2-ю картину III действия, 1 картину IV действия). Присутствие темы Голо или ее элементов всегда сообщает действию трагически фатальный смысл. Например, в 1-й картине I действия лейтмотив Голо подчиняет своим выразительным приемам тему леса. Подготавливая выход Голо, тема леса как бы «вкладывается» в звуковой состав увеличенного лада лейттемы Голо, дополняется триольным фигуративным рисунком у виолончелей, оттеняется тембровым звучанием фагота и кларнета. Соединяясь с лейттемой Голо, тема леса образует пейзажный фон

к монологу Голо. Продолжение этого звукового пейзажа мы находим в конце 1-й картины и в оркестровой постлюдии. Тот же тематический комплекс возникает и в разделе диалога Голо и Мелизанды (на словах Голо: «Почему Вы так удивляетесь?»), обобщая сумрачный, мистический подтекст этой сцены.

Идиллических пейзажей в опере немного, они созданы посредством звукоизобразительной трактовки лейттем Пеллеаса и Мелизанды. Это основанные на звукоизобразительных вариантах лейттемы Мелизанды просветленные пейзажи в начале 3-й картины I действия, в 3-й картине III действия, колокольные перезвоны в интерлюдии между 2-й и 3-й картинами. Это небольшая лучезарная звуковая марина в 3-й картине I действия, утонченный звуковой пейзаж с прозрачным звучанием флейт, яркими колористическими «всплесками» отдельных гармоний в 1-й картине II действия, построенные на основе звукоизобразительных вариантов лейттемы Пеллеаса.

Звукоизобразительной трактовке подвергаются не только основные лейттемы Пеллеаса и Мелизанды, но и их варианты. Картины окружающей героев природы меняются вместе с изменением их внутреннего душевного состояния, отражая в последовательном ряде пейзажей этапы психологической драмы. Перетекание выразительных и звукоизобразительных планов в процессе музыкально-тематического развертывания позволяет композитору выявить в пейзажных образах эмоциональные ассонансы душевного состояния героев драмы, вместе с тем дает возможность слушателю «узнавать» героев в музыкальных пейзажах. Ведь герои оперы Дебюсси постоянно ощущают свою тайную связь с природой, их бессознательное предчувствие трагического исхода событий наполняется конкретным содержанием в пейзажах, на фоне которых эти события происходят. Так, повторенный в оркестровой интерлюдии пасторальный пейзаж 1-й картины II действия истаяивает, блекнет, потому что следует после потери кольца Мелизандой. Небольшой пейзаж лунного сияния (3-я картина II действия, Пеллеас: «А, вот и луна») тосклив, ибо строится на теме тревожных предчувствий Пеллеаса и Мелизанды. В 3-й картине II действия, 2-й картине III действия мы находим морские пейзажи, выросшие

на основе звукоизобразительной трактовки одного из вариантов лейтмотива Пеллеаса (этот вариант темы Пеллеаса впервые прозвучал в 1-й картине II действия на словах Пеллеаса: «Осторожно, Мелизанда»). В этих сценах Дебюсси передает впечатление от жутких и страшных видений, преследующих Пеллеаса и Мелизанду. Композитор ритмически и интонационно изменяет тему, «архаизирует» голосоведение. Возникает картина далекого, но страшного рокота моря. И последний морской пейзаж в опере — в 1-й картине IV действия — также строится на основе звукоизобразительных преобразований этой лейттемы. Картина морской бури, не далекой, а близкой и реальной, знаменует наступление трагической развязки событий.

Одной из центральных картин — центральных по отображению эмоциональных состояний героев в меняющихся пейзажных зарисовках — можно считать 3-ю картину I действия. На сцене Женевьева и Мелизанда. Мелизанда удивлена мрачным видом сада. Ее слова «Как темно у вас в садах» сопровождаются в оркестре гармоническими и мелодическими контурами звукоизобразительного варианта темы леса. Но вот Женевьева говорит: «Посмотрите в другую сторону, там сверкает море», и в оркестре на вторгающемся кадансе звучит красочный, блестящий звукоизобразительный вариант лейттемы Пеллеаса. Мелизанда, еще не видя Пеллеаса, уже ощущает его приближение: Пеллеас становится для Мелизанды символом света, красоты бытия:

9 *Animé* А. I, к. 3

J'en tends du bruit au-dessous de nous...

p *f* *p*

С первой фразы Пеллеаса «Да, я шел со стороны моря» этот вариант его лейттемы еще более расцветивается новыми гармоническими и тембровыми красками. Картина моря вскоре меняется: как продолжение вокальной интонации Пеллеаса «Ночью будет буря, у нас они бывают часто...» в оркестре возникает тревожная синкопированная восходящая интонация лейттемы Голо, которая преобразуется в тему хора матросов. Хор матросов находится за сценой и не участвует в действии, но в нем находит воплощение тревожное настроение, которое охватывает Пеллеаса и Мелизанду, почувствовавших неотвратимое приближение трагических событий:

10 *En animant* А. I, к. 3

На фоне хора матросов каждая фраза их диалога полна символического значения. Малейшие колебания света и тьмы воспринимаются ими как предначертания собственной судьбы: «Уйдут корабли в морской простор, но возвратятся ли они назад?» (Пеллеас)... «Корабль вошел в полосу света, он уже далеко» (Мелизанда). А в конце этой картины тема хора матросов сближается с лейттемой Мелизанды: восходящая интонация в объеме тритона «сворачивается» в кварттовую, самый высокий звук из опорного превращается в вершинный, хорейская стопа сменяется ямбической. А это — уже один из обаятельнейших вариантов лейтте-

мы Мелизанды: «Видите, видите, у меня руки, полные цветов». Так, противоположные чувства, показанные в этой картине через пейзаж — ощущение трагического и мечта о прекрасном — неожиданно сливаются, и счастье от скорби отделяется неуловимой гранью.

Заметим, что в этой сцене отобраны контрастные построения, показанные через тему Голо (в хоре матросов) и звукоизобразительную трактовку лейттемы Пеллеаса. Здесь как будто бы происходит драматическая завязка, демонстрируемая в картинах меняющегося пейзажа. И если мы сопоставим местоположение этой картины в общей структуре оперы с композиционно-драматургическими признаками большой французской оперы, мы удивимся стойкости ее традиций в «Пеллеасе и Мелизанде»: помимо того, что в опере Дебюсси сохранена пятиактная структура большой французской оперы, завязка драматургического конфликта в «Пеллеасе и Мелизанде», как и во французской романтической опере Мейербера, происходит в конце I акта. Но не меньшее удивление вызовет и различие в приемах основного драматургического конфликта, тот эволюционный скачок, какой проделало сознание романтического художника от начала XIX века к последней его четверти.

В противоположность операм Мейербера, построенным на внешне театральных, эффектных приемах, активной динамике сюжетного действия, в опере Дебюсси все перенесено в область внутренних ощущений, в область созерцания мимолетных настроений своей души. Коренные свойства романтического мышления — углубленный психологизм, уравнивающийся самонаблюдением, способность интенсивно чувствовать, воспринимать мир и в то же время желание проанализировать собственные эмоции — в героях оперы Дебюсси достигли наиболее яркой и рельефной степени выражения. Поразительная способность скрывать свои эмоции возникла в героях Дебюсси из-за глубокого ощущения ими трагизма жизненных коллизий. Сдержанность в изъятии собственных чувств становится качеством, непременно сопутствующим проявлению любого акта их деятельности. В созерцании природы, в ее образно-асоциативном «прочтении» им открывается движение к неумолимой трагической развязке. Оно происходит по-

мимо их воли. Не во власти героев драмы изменить события или хотя бы в какой-либо степени повлиять на них. Ощущение трагизма становится predetermined. Для действующих лиц в опере Дебюсси так же, как и для героев драмы Метерлинка, живущих «тишиной неосознанных чувств», в улавливаемых ими звуках природы, во всех оттенках ее изменения видится связь со скрытой от внешнего взгляда жизнью своей души. Малейшее изменение в природе служит для действующих лиц в опере Дебюсси «знаком», быть может, незаметно для них самих совершающихся изменений в их жизни. Восприятие действительности превращается в обнаружение потока образно-эмоциональных ассоциаций, в открытие все более сложных, мимолетных ассоциативных настроений. Окружающий мир, природа становятся символом их внутренней жизни: идиллические пейзажи пробуждают мечту о счастье, а волнующееся море может стать грозным предзнаменованием надвигающейся душевной бури.

Проникнуться чувствами и мыслями действующих лиц драмы и выразить это отношение души к миру «от первого лица» — задача, стоящая теперь перед Дебюсси. Чтобы выполнить ее, композитору понадобился всего лишь один шаг: это — воплотить художественно-эстетические принципы «Пеллеаса и Мелизанды» средствами инструментальной музыки.

Л. Минкин.

Второй фортепианный концерт Р. Щедрина

Второй фортепианный концерт, созданный в 1966 году, знаменует, на наш взгляд, начало нового этапа в творчестве Р. Щедрина, поворот от образной непосредственности «песенно-частушечного симфонизма» к более сложным, опосредованным формам образности его инструментальных сочинений, в которых ощущается стремление композитора к глубокому, философскому освоению действительности. В концерте, а также во Второй симфонии и «Поэтории» успешно прошли художественную проверку, «испытание на прочность» и жизнеспособность новейшие музыкально-технологические приемы и современнейшие средства музыкальной выразительности. Однако в музыковедении до сих пор не определилось сколько-нибудь устойчивое единое мнение о содержательной, идейно-образной направленности этого произведения.

Конечно, трудно сразу дать исчерпывающе полную оценку тому или иному новаторскому произведению, созданному в наше время — время интенсивных поисков современных средств выразительности, обновления музыкального языка. По-видимому, появится не одно исследование, прежде чем такая оценка установится.

Потому и данная работа, претендуя на безусловность и всеохватность выводов, заключает в себе попытку раскрытия общей музыкальной концепции концерта, его драматургии, идейно-образной значимости, а также выявление тех моментов организации формы сочинения, которые делают его по-настоящему современным, созвучным нашей эпохе.

Первая часть. «ДИАЛОГИ»

Начальная тема, открывающая вступительный раздел концерта, насыщена резкими сопряжениями интервалов. Ее мелодический контур графичен и рельефен. Напряженность тритона (*b—e*), скачок на увеличенную сексту (*es—cis*), интонация увеличенной октавы, образуемая внутри восходящего мотива от нижнего *c* к верхнему *cis*, придают стремительному взлету темы огромный заряд интонационной энергии и внутренней динамики. Вторая половина темы — столь же стремительное низвержение мотивов — еще более напряженна и угловата. Двухголосная фактура, сменяющая одноголосие, обострена диссонантностью септим и секунд, неожиданные перебросы и размашистые скачки в мелодии подчеркнуты острым пунктирным ритмом:



Активные динамические импульсы, заложенные в первом построении вступительного раздела, порождают во втором построении интенсивно целеустремленное мелодическое движение, закованное в твердый, полный энергии токкатный ритм:



Два линейных мелодических пласта, составляющие фактуру третьего построения, впервые позволяют соотносить название 1-й части со способом изложения музыкального материала. Имитационные переключки голосов, эмоционально повышенный тон их «разговора», в котором поочередный «обмен мнением» сменяется воз-

бужденной скороговоркой, где каждый голос упорно проводит свою мысль, — все это напоминает диалог:



Интонационно-тематический «состав» вступительного раздела (до п. 2) — это своего рода строительный материал, из которого планомерно возводится здание всего концерта. Вступление определяет единую интервально-стилевую среду сочинения, его интонационный микроклимат со своими закономерностями последования тонов и их сочетаний. Главные свойства этой интервальной среды по горизонтали — заостренность и угловатая размашистость мелодических оборотов, составленных в основном из диссонансирующих интервалов, стремление к неповторности тонов, к широкому шаговому интонациям; по вертикали — отказ от консонирующих аккордов, усиление диссонантности созвучий. Шедрин как бы заменяет в созвучиях обычные параллелизмы в терцию, сексту и квинту удвоением верхнего голоса в септиму, нону, секунду, внося в них тем самым экспрессивность, повышая эмоциональный тон звучания¹.

В соотношении созвучий использован прием «взаимодополняемости гармоний»² — переход одной в дру-

¹ Б. Асафьев отмечал аналогичный прием в творчестве Стравинского, видя в нем современное выражение принципа параллельности, требующего неперменного ощущения «раздельности», «неслиянности», в отличие от «унисонности» консонирующих терций и секст. См.: Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л., 1977, с. 96.

² Выражение Э. Денисова. См. его статью: Додекафония и проблемы современной композиторской техники. — В кн.: Музыка и современность. М., 1969, вып. 6, с. 486.

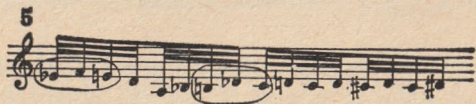
гую на основе секундовых связей по принципу избегания в последующей гармонии тех звуков, которые составляли предшествующее созвучие (см., например, ц. 5):



Из рассмотренных общих свойств интервальной среды выделяется ряд специфических моментов, на которые падает основная нагрузка по обеспечению интонационного единства концерта. Прежде всего назовем характерные для русской народной песни интонации «хроматизма вразбивку», когда движение мелодии натурального тона к хроматическому осуществляется не сразу, а после появления одного или нескольких соседних тонов.

Уместно отметить, что подобные интонации насыщают также Вторую симфонию, цикл прелюдий и фуг, «Поэторию». Для Щедрина, много внимания уделявшего освоению традиций народного творчества, конечно же это не случайное явление, а органически усвоенный элемент национального музыкального языка, проявляющийся в контексте новой хроматической системы.

Важное значение в интонационном объединении 1-й части имеет также следующий оборот:



Впервые появляясь в конце начальной темы (см. увеличенную секунду в примере 1), он широко используется и далее.

Роль первого построения вступительного раздела «Диалогов» в произведении особенно значительна. В нем наличествуют все рассмотренные лейтинтонации. Кроме того, первые двенадцать звуков приобретают значение лейтзвукоряда, пронизывающего всю 1-ю часть (см. начальные такты от ц. 9, 11, 23, 25, 27).

Представленный в различных метроритмических вариантах, этот лейтзвукоряд становится основой различного тематического материала не только 1-й части, но и обобщающего раздела «Контрастов» (см. ц. 80—84), в середине «Контрастов» преображенный смятенной нерегулярной ритмикой, он звучит как возбужденно-экспрессивный монолог оркестра (см. пример 10). Таким образом, целостная интервальная моносфера сочинения, обеспечивающая стилистическое единство в каждый данный момент развития, подкрепляется еще подобием лейтмотивных связей, своего рода системой звуковых арок.

Важное значение для стилистической и идейно-образной направленности концерта имеет формирующийся в «Диалогах» способ тональной организации сочинения. Написан концерт на основе двенадцатиступенной тонально-рассредоточенной хроматической системы (термин М. Тараканова)¹. Главная особенность организации подобной системы в концерте — это тенденция к ослаблению тональной централизации. Многие эпизоды сочинения вообще лишены тональной определенности. Ощущение тональности возникает лишь кратковременно, в причудливом мелькании звукорядов различных тональностей, не складывающихся в единую систему:



¹ См.: Тараканов М. Новые образы, новые средства. — Сов. музыка, 1966, № 1, с. 10—12. Аналогично трактует тональность в произведениях С. Прокофьева, но уже в условиях диатоники, Ю. Холопов. См. его кн.: Современные черты гармонии С. Прокофьева. М., 1967, с. 218, 434—435.

В таких условиях важное тонально-стабилизирующее действие в плане всего концерта оказывает упоминанный многократный повтор лейтзвукоряда в 1-й части и возвращение его на той же высоте в обобщающем разделе «Контрастов» (см. пример 11).

Из децентрализованного типа рассредоточенной тональной организации произведения вытекает особого рода динамизм интонационного языка.

При стремлении к неповторности тонов, создающем интенсивное обновление звукового состава, и раскрепощенности мелодического развития от инерции целенаправленных ладовых связей появление каждого нового звука, каждого оригинального изгиба мелодической линии невольно обращает на себя внимание: максимально проявляется напряженность любого интервала, концентрация интонационной энергии в мельчайших отрезках мелодической линии.

В процессе становления музыкально-образной драматургии «Диалогов» сталкиваются как бы две формообразующие тенденции: созидательная и разрушительная. Строгая осмысленность в направленности динамичного движения, стремление музыкальной фразы единого дыхания к своей опорной точке, четкая графичность каждой новой образной фазы в развитии формы организует, вносит фактор конструктивной упорядоченности в изложение начальных разделов (до ц. 7).

Затем начинается следующий — разработочный этап драматургии «Диалогов» (см. ц. 7, 8). Организующие, созидательные импульсы музыкального движения испытывают на себе активное воздействие противоположных импульсов, разрушающих упорядоченность и симметрию музыкальной формы посредством внедрения в нее угловато-нервных интонационно-ритмических оборотов, неожиданно резких регистровых бросков в партии солиста. Здесь развиваются два интонационных комплекса: восходящие мотивы начального звукоряда первого построения вступительного раздела (см. ц. 7, т. 3—4) и нисходящие мотивы тематического материала предыдущего построения (см. ц. 8, т. 1).

Далее (см. ц. 10) следует активная мелодико-ритмическая разработка мотивов, звучавших в первых тактах ц. 6 и ц. 2. Синкопические ударения смещают сильное время относительно тактовой черты, создают

ощущение метрической неустойчивости, импровизационности. Частые паузы разрывают организующее начало динамичного бега тридцатьвторых, внося элемент беспокойно-задыхающейся прерывистости в звучание моголога солиста.

Ритмоинтонации последних тактов ц. 10, в свою очередь, получают гротескное преломление в мотивах раздела, начинающегося с ц. 13. Торопливым обрывкам фраз солиста, состоящим из двух звуков, «утолщенных» диссонансами, отвечает бесовски издевательский хохот нисходящей фразы оркестра (см. т. 3, ц. 13). Вторая волна мотивного развития в партии солиста, еще более импульсивная, рвущаяся вверх, растворяется в адском шестесте свистящего пассажа флейт, поддерживаемых «рвякающими» тромбонами.

В данных разделах наглядно выявляются конструктивно-технологические приемы организации тематического материала 1-й части, которые еще более проясняются в построении, начинающемся от ц. 14. Оно является своеобразной синтетической репризой, объединяющей в себе как ритмоинтонации первой фразы крупного раздела ц. 6, так и ритмический и графический рисунок коротких фраз из ц. 13.

В дальнейшем в мелодии этого эпизода (ц. 14) цитируются ритмически измененные мотивы второй фразы из ц. 6 (см. ц. 14, т. 6—8 и первая четверть т. 9).

Рассмотренный эпизод является узловым моментом в музыкальной драматургии «Диалогов», проявляющим и концентрирующим наиболее характерные и выпуклые интонации начального раздела 1-й части, а также и новые тематические образования, выявившиеся в процессе диалектического развития первоначального образа. В свою очередь, эти новые тематические мотивы становятся основой последующих разделов формы. Так, например, если «вытянуть» в одну линию партию оркестра из ц. 17, то станет очевидно, что она в точности воспроизводит последовательность звуков в мелодической партии солиста от ц. 14 и первых трех тактов ц. 15.

В способе организации тематического материала в «Диалогах» большую роль играет метроритм. Так, метрически рассредоточенная тема верхнего голоса в пар-

тии солиста (см. ц. 14) организована в том же разделе (ц. 17) синкопированным ритмом сопровождения, отчего она приобретает более активный характер. Аналогично динамизируется мотив трубы (см. протянутые звуки трубы в ц. 19), подчиняясь равномерному ритму (см. ц. 20). Организующая и динамизирующая роль метроритма проявляется также в масштабе всей 1-й части. Импровизированное, свободное развертывание вступительных построений сменяется в ц. 2 размером $\frac{8}{8}$. В срединном, разработочном разделе ц. 5

четный тип метрики сменяется напористо-маршеобразным нечетным трехдольным. Наконец, в заключительных построениях срединного раздела, начиная с ц. 19, бурный поток звуков мчится в гранитном русле чеканной квадратности двухдольного размера. От стихийности к строгой метроритмической упорядоченности звуковой материи — таков путь организации 1-й части концерта.

Итак, «Диалоги» составлены из ряда плотно пригнанных друг к другу и органично связанных между собой контрастных разделов. Связь их обеспечивается благодаря использованию принципа конструктивно-динамического продвижения тематических мотивов. Суть этого принципа — в опоре на один или несколько интонационно-ритмических элементов предшествующего раздела, становящихся исходной посылкой для следующей фазы развития. Таким образом, каждый новый раздел основан на дальнейшем развитии какого-либо элемента музыкальной ткани предыдущих разделов: либо это отрезок звукоряда, либо характерная ритмоинтонационная формула, либо конструктивно-фактурная особенность изложения, переосмысленная под новым углом зрения. Так образуется цепная связь между различными и контрастными по образному значению фазами развития формы.

Диалогичность определяет как приемы развития 1-й части, так и способ подачи ее музыкального материала. Не случайно поэтому композитор использует здесь преимущественно средства полифонии — имитации, каноны. Диалогичность обнаруживается также в противопоставлении (а не соревновании, как обычно) солиста и

оркестра, в чередовании контрастных эпизодов, как бы отрицающих друг друга.

Из-за отсутствия ясной тональной определенности (многократный повтор лейтзвукоряда на одной высоте — основной тонально организующий фактор всей части) все перечисленные свойства драматургии и композиции 1-й части создают ощущение метания, поиска устойчивой точки опоры и равновесия. Обратный смысл «Диалогов» можно определить как поиск. Поиск ли это истины или духовного равновесия?..

Представляются правомерными следующие образные ассоциации: перед мысленным взором человека, напряженно ищущего какое-то решение — спокойно-сосредоточенное движение крайних идентичных разделов композиции (см. ц. 2—3 и ц. 29—31) — как бы проносится вихрем сложная и противоречивая гамма различных чувств и состояний — срединные построения.

Вторая часть. «ИМПРОВИЗАЦИИ»

Основной теме предшествуют восемь тактов вступления. Размашистые шаговые интонации, расположенные в двух линейных мелодических пластах вступительного раздела, образуют безостановочно-напористый остигатный пульс, пронизывающий всю часть. Из неоднократного повтора одного звука, словно пружина, вырывается угловато-пританцовывающая дразнящая главная тема:



кой для неожиданных изгибов мелодической линии и постоянного обновления звукового материала, во многом создает описанный выше характер темы. Вместе с тем серийность здесь своеобразно сочетается с тональной организацией. В теме очевидна опора на две тоники: в первом предложении — *f* (*fis*), во втором — *d*.

Само название 2-й части указывает на определяющий вариационный метод тематического развития. «Импровизации» трактованы композитором как свободные фантазии на заданную тему. Форма в целом строится на основе контрастного сопоставления многочисленных вариаций или вариантов темы с четырьмя эпизодами, из которых четвертый повторяет первый, внося дополнительные черты репризности, присущие рондо.

Удивительна изобретательность, с которой Щедрин, свободно импровизируя, каждый раз по-новому «представляет» тему. То она появляется в различных красочных темброво-инструментальных одеяниях, то растворяется в непрерывном беге шестнадцатых, где тематическое значение приобретают несколько звуков темы или ее характерный ритмический рисунок; то вдруг «распыляется», рассредотачивается между голосами и отдельными группами оркестра; то предстает в каноническом изложении в сочетании со своим вариантом.

Зачастую композитор сохраняет лишь общий графический и масштабный контур темы, интервалы же и звуковой ее состав постоянно изменяются, варьируются.

Четкой структурной оформленности тематических построений противопоставляется сложная ритмическая неустойчивость эпизодов. Она выражается прежде всего в смещении мотивов по горизонтали, возникающем в результате несоответствия величины мотива его положению в такте или вследствие добавления пауз, создающих ритмические перебои¹, а также акцентным «массированием» слабых долей:

¹ Аналогичные приемы метрической «дезорганизации» отмечает В. Холопова, исследуя свойства ритма Стравинского. См.: Холопова В. О ритмической технике и динамических свойствах ритма Стравинского. — В кн.: Музыка и современность. М., 1966, вып. 4, с. 106—107.



В первом эпизоде ритмическая неустойчивость усугубляется нарушением метрической регулярности и в крупном плане: партии оркестра и солиста тоже сдвинуты по горизонтали относительно друг друга и развиваются в параллельных, несмыкающихся пластах (см. ц. 42). Эта своеобразная асимметрия в сочетании двух пластов музыкальной ткани, независимое линейное развитие которых обусловлено внутренней логикой построения каждого из них, наиболее наглядно использована во втором эпизоде (ц. 47—49). Здесь призрачно-нежная и причудливая мелодия флейт и первых скрипок сосуществует с бесстрастно-деловитым бегом шестнадцатых у фортепиано. И только строгая целенаправленность графического рисунка партии солиста вносит элемент упорядоченной осмысленности в беспоконную «хаотичность» нервно пульсирующей ткани.

Постепенно усиливающийся динамический накал ритмической неустойчивости и интонационного напряжения приводит в кульминации первого эпизода к огромному мощному взрыву звучностей: исступленная ударность диссонирующих созвучий (особенно напряженная при повторении рассматриваемого раздела в конце части) заставляет вспомнить первобытное скифство ранних опусов Прокофьева, захватывающее буйство ритмов «Весны священной» И. Стравинского.

«Диалектика ударного и неударного, равномерного и неравномерного»¹ становится здесь важным принципом музыкальной драматургии. Острая и разнообразная метроритмическая неустойчивость (имеются в виду различного рода отклонения от регулярности), противопоставленная метрически устойчивой равномерной регулярности, — вот основной конструктивно-драматургический принцип «Импровизаций».

Таким образом, драматургическая линия «Диалогов» — как конфликтное противопоставление позитивному, созидательному началу негативной разрушительной тенденции, выраженной в «неорганизованном хаосе» аллеаторических построений в эпизодах — находит свое продолжение и во 2-й части концерта.

Колоритность звучания, тембровая многокрасочность — неотъемлемые качества музыки 2-й части. Но это не рафинированная изысканность утонченных звучаний импрессионистов с их аморфной расплывчатостью красочных полутонов, а скорее «тембровая графика» лаконичных и оригинальных инструментальных ансамблей Стравинского (Б. Ярустовский)², использованная с учетом новейших достижений в области звукового колорита. Сюда прежде всего относятся «нерегламентированные» разделы сочинения со свободной тесситурно-тембровой импровизационностью партии солиста.

Это аккорды или пассажи, повторяемые несколько раз с любым интервалом во времени и в любом ритме на определенном промежутке (см. ц. 37, 43, 59), а также свободная метрическая импровизация целого построения с остановкой, как гласит ремарка автора, на любой доле такта (см. ц. 54, т. 11).

В качестве сильнодействующего темброшумового средства композитор в наиболее напряженные моменты развития охотно применяет звуковые пятна (кластеры) из группы одновременно звучащих секунд. В концерте звуковые «гроздья» применяются и как тембровые блики-пятна оркестрового колорита, и как мощное средство нагнетания динамического напряжения. Так, например, впечатление бушующей звуковой стихии в

¹ Ярустовский Б. И. Стравинский. М., 1969, с. 299.

² Там же, с. 308, 310.

заключительном построении 2-й части (ц. 62) во многом достигается «втаптывающим» грохотом целого комплекса секунд, ударяемых ладонью.

Изобретательная оркестровка 2-й части продолжает линию «Озорных частушек» и может быть предметом специального исследования. Политембровая линейность с ее непрерывной сменой тонких деталей и штрихов, с неожиданными «уколами» темброритмических импульсов до предела насыщает звуковую атмосферу тембровыми микроконтрастами и образует особого рода фоническую динамику, которая подчеркивает общий накал музыкального развития.

Трудно дать однозначное и вместе с тем исчерпывающее определение характера 2-й части в целом. Зыбкие грани алеаторических построений в эпизодах, постоянная вариационная изменчивость главной темы, претерпевающей трансформацию от юмористической угловатости к гротесковому излому, — вот основные «этапы» образных модификаций в «Импровизациях».

Композитор уже далек от своего безоблачного в целом мироощущения периода Первого фортепианного концерта, балета «Конек-Горбунок» и «Озорных частушек». Искрящийся частушечный юмор этих сочинений перерастает в музыку 2-й части Второго фортепианного концерта в иронию, вместо добродушного смеха звучит порой холодная издевка. И вместе с тем в упругом пульсе энергичной токкатности, в многоцветности оркестровых тембров и молодой напористости авторского высказывания совершенно явственно ощущается тот избыток крепкого душевного здоровья, та исконно русская щедринская закваска, которая вносит во все «страшности» гротескового «буйства» и «кошунства» изрядную долю дерзкой бравады и молодечества.

Третья часть. «КОНТРАСТЫ»

Смысл и драматургию 3-й части можно связать с философским размышлением о многообразной сложности жизненных явлений, о контрастах мира с его неизбывными противоречиями, борьбой антагонистических тенденций.

Непременное условие действительного познания — движение человеческой мысли от единичного к особенному и от особенного к всеобщему¹ — как бы «реализовано» композитором в драматургии и композиционном строении 3-й части.

Щедрин словно приглашает слушателя оценить и понять «всеобщее», показывая ему пестрый калейдоскоп комбинаций «единичного и особенного». Эта авторская «сверхзадача» определяет и избранный (с учетом специфики жанра концерта, предполагающего занимательность изложения) метод развития музыкальной идеи — путем ярких контрастов различных структур и типов изложения, нарочитой неравноценности и даже парадоксальности образно-сюжетных сопоставлений. Здесь соседствуют первозданная простота и многозначная сложность, высокое духовное начало и плоская примитивность, нежная хрупкость и грубая сила, озорная мальчишеская беззаботность и сознательное упорство в достижении цели, в стремлении к новым вершинам.

Открывают 3-ю часть свободные кварто-квинтовые последования — своего рода имитация настройки инструмента².

Новый образный пласт, введенный резко, без подготовки, по принципу кинематографического монтажа — задумчиво-печальный речитатив струнных (ц. 64).

Выразительнейшая инструментальная тема, интонируемая «говорящим» тембром скрипок в среднем регистре, имеет много точек соприкосновения с русским песенным фольклором. Синкопическая заторможенность ритмики, приближающая мелодическое развитие к свободной метрике протяжной песни, характерные интонации «хроматизма вразбивку», полные скрытой боли напряженные изломы септим и нон (от причетов), неторопливое развертывание мелодического контура, целомудренная сдержанность в выражении чувства — все это указывает на корневую народно-песенную жанро-

¹ См.: Энгельс Ф. Диалектика природы. М., 1953, с. 185.

² Подобный прием (с известной долей условности) может быть трактован как символ сугубо музыкантского понимания простоты — начала начал музыки, из которого родится вся беспредельность явления музыки — этого наиболее универсального инструмента постижения тончайших оттенков человеческого духа.

вую природу темы. Метод тематического развития — свободное развертывание в сочетании с серийным принципом: отдельные части звукоряда мелодии, по-разному ритмически оформленные, образуют новые комбинации. Лирическая стихия темы постепенно преобразуется, обогащаясь экспрессивно-драматическими элементами (насыщение оркестровой фактуры плотной диссонантной вязью линейных голосов, изломы мелодической линии, общая неустойчивость звучания — см. ц. 65).

Следующий раздел противопоставляет одухотворенной образности рассмотренного эпизода примитивную простоватость назойливо-однообразных экзерсисных пассажей, поданных композитором с неподражаемым юмором (см. ц. 66). Слово кто-то неумело, но с деловито-туповатой добросовестностью разыгрывает упражнения Ганона, «разукрашивая» свое «исполнение» невпадом берущимися аккордовыми «кляксами». Комизм «музыкальной ситуации» подчеркивается также нарочито безграмотным исполнением пассажа из цепочки нисходящих ломаных терций (в септиму, а не в октаву) и несовпадением двух графически линейных контуров в партии правой и левой руки (см. ц. 67).

Следующий образный пласт — изящно-элегантная и беззаботная джазовая импровизация, вносящая новую жанровую краску в тематическое развитие 3-й части (ц. 68).

Рассмотренные образные пласты составляют основу первого, как бы экспозиционного раздела части (до ц. 80). В чередовании и взаимодействии этих трех резко контрастных образных сфер вырисовывается дополнительная драматургическая канва части, продолжающая на качественно новом уровне линию борьбы негативной и позитивной тенденций предыдущих частей. Причем, если беззаботные и изящные джазовые реминисценции лишь оттеняют более сложный образный мир предшествующих разделов, то безобидная поначалу моторика фортепианных пассажей постепенно становится все более агрессивной (устрашающая диссонантность топочущих линейных созвучий) и вступает в прямой конфликт с образами высокого духовного содержания (см. ц. 73 и далее). Так, возбужденный, ораторски приподнятый монолог оркестра перебивают

дерганые синкопы резко ударных звуковых гроздьев солиста:

10

V-ni II, V-le, Cor., Cl., Fag.

ff aspress.

Хрупкое нежное соло флейты топчет бесцеремонно грубая сила, стремящаяся смять и задушить его (см. ц. 76—77).

Композитор не дает разрешения этого конфликтного противопоставления образных сфер 3-й части. Его цель — не разрешение противоречий, а объективный показ контрастных явлений действительности.

Завершает первый раздел 3-й части снова неожиданно всплывающий джазовый эпизод с задорной, по-мальчишески озорной «вприпрыжку бегущей» темой (ц. 78).

Следующий раздел части (ц. 80—83) основан на интенсивном полифоническом развитии тематического материала предыдущих частей концерта. Это как бы смысловой итог всего произведения (см. от ц. 84). В этом эпизоде объединены важнейшие интонационные образования «Диалогов» и «Импровизаций». Главенствующую роль здесь играет тема, построенная на лейтзвукоряде 1-й части. Новый вариант этого звукоряда звучит решительно и энергично:

11

80

sub. ff marcato

В неторопливо уверенной поступи темы — сила и мощь, устремленность вперед (направленность мелодики вверх подчеркнута экстагическим рывком предпоследнего звука вверх). Уверенному интонированию темы сначала солистом, а затем трубой (тема в обращении) противопоставляется главная тема 2-й части, в новом метроритмическом варианте заметно растерявшая свою упругость и издевательски гротесковый характер (см. ц. 81, т. 5, нижний голос и ц. 82, т. 3):

12a

12b

82

Tr-ba con sord.

Первая тема в прямом движении и в обращении мощно и победно интонируется яркими тембрами медных духовых. С каждым новым проведением эмоциональный тон тематического высказывания повышается, саркастический же «нигилизм» второй темы оказывается смятым и уничтоженным: тема растворяется в общих формах движения партии солиста, образующих приподнято-возбужденный фон проведению первой темы в оркестре.

Так завершается продолжительная борьба негативной и позитивной тенденций в концерте и вырисовывается главная идея произведения: сквозь все сложности современного бытия, от хаоса мыслей и чувств, неосознанных порывов и поисков («Диалоги»), скепсиса и сомнений «Импровизаций» к действенному творческому созиданию как единственному источнику жизнеутверждения личности.

Идея эта окончательно выявляется в коде (ц. 84), в ее неостановимом музыкальном движении, построенном на развитии некоторых активных элементов «обобщающего» построения. Так, например, «формула движения» 1-го такта коды прямо дублирует последование терций в партии солиста (см. ц. 81, т. 4):



Импульсивный же ритм чередующихся восьмых и шестнадцатых явно идет от модернизированной темы 2-й части.

Упорный штурм, завоевание высоты от *e* первой октавы до крайнего звука верхнего регистра фортепиано в сочетании с магической стихией ритма — главные выразительные средства коды.

«Материально-звуковая» основа последнего раздела — терпкое созвучие-кластер, ядро его составляет терция с удвоенным в нижнюю октаву верхним звуком.

Оркестр дублирует партию правой руки солиста с добавлением в нижнем регистре еще одного линейного пласта, и вся эта лавина звуков мощно и неудержимо рвется высь.

Колоссальная сила эмоционального воздействия остигатной регулярности¹ ритмического напряжения в сочетании с постепенным завоеванием высоты известна еще со времен «Весны священной» и давно применяется

¹ «Колоссальная ритмическая энергия» остигатной регулярности анализируется В. Холоповой в упоминавшейся выше статье (с. 100—105).

многими композиторами. Вспомним также знаменитое «Болеро» М. Равеля.

Менее известный, но наиболее конкретный пример — финал Сонаты Й. Станислава для скрипки и фортепиано, где использование этого приема по способу применения аналогично коде концерта¹.

К действию, к созиданию, к новым свершениям и открытиям, к новой сложности — так можно определить смысл и значение последнего раздела концерта.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ (о направленности формы концерта)

В последнее десятилетие в музыкальном искусстве наметился интенсивный процесс раскрепощения форм от однообразных и жестких конструктивных схем, а также тенденция к динамизации музыкальной речи. Показательны в этом отношении сочинения последних лет С. Слонимского, Б. Тищенко, К. Караева, А. Шнитке. В построении формы этих произведений широко использован принцип «дробного контраста», применявшийся еще С. Прокофьевым. Суть его — контрастное сопоставление относительно равноправных эпизодов внутри произведения и даже в пределах одной его части.

Для Р. Щедрина аналогичные приемы построения крупной формы, начиная с Первой симфонии, становятся решающим принципом драматургии. В ней конфликт часто образуется через контрастные «вторжения-наплывы», а не через постепенное развитие образа. Во Второй симфонии этот драматургический прием окончательно приобрел права гражданства и был узаконен уже в подзаголовке произведения (двадцать пять Preludий для оркестра). Сочинение это состоит как бы из крупных «блоков» — то есть из контрастных кусков музыки со сравнительно однородной внутренней структурой.

¹ Правда, этот звуковой подъем в коде «Контрастов» осуществляется не прямолинейно, а с постоянными возвращениями к предшествующим ступеням звукового восхождения, которые становятся своего рода трамплином для завоевания новой высоты.

турой каждой «строительной единицы, каждой панели конструкции»¹.

Концерт, хронологически следуя за Второй симфонией, развивает тип ее драматургии. Все три части сочинения подчеркнута разобщены уже в заголовках. Да и каждая часть «монтируется» из сопоставления относительно самостоятельных контрастных эпизодов.

Различные фазы формы 1-й части (особенно середины ее от ц. 2 до ц. 28) конструктивно связаны между собой, так как каждый следующий раздел логически продолжает развитие какого-либо элемента предыдущего построения.

Черты рондальности, лежащие в основе формы «Импровизаций», уже подразумевают сопоставления разных образов в эпизодах, но периодически появляющаяся главная тема (рефрен), хотя и сильно варьированная, вносит в этот тип контраста некие объединяющие черты, как бы несколько «смягчает» его.

В чистом своем виде контрастность как драматургический принцип выступает лишь в 3-й части, что прямо зафиксировано в ее названии. Здесь, в коде, окончательно получает разрешение основной драматургический конфликт произведения.

«Талант талантом, умение строить — умением, но это еще не все, ибо надо связывать эти качества с пониманием закономерностей человеческого восприятия. Нельзя требовать даже от специалистов-слушателей нашей нервной эпохи непрерывности напряженнейшего внимания, не идя слушателю навстречу [...] Нужно [...] сделать произведение вполне осязаемым для внимания, охватываемым слухом как единство в контрастах»².

Без преувеличения можно сказать, что качества, которые Асафьев считает важнейшими для музыкального произведения, в значительной мере присущи рассматриваемому сочинению. Для Щедрина форма концерта (в широком смысле) — непосредственный объект восприятия слушателя.

Восприятие же современного слушателя, по свиде-

тельству специалистов, отличается большей быстротой и динамичностью, чем в XIX веке¹.

В этом смысле форма концерта организована с учетом нового восприятия современного человека. Структура каждого построения концерта имеет определенный и ярко выраженный графический контур: направленность движения вверх, вниз или дугообразную симметрию (см., например, вступление). Как видно из специальных исследований, это имеет немаловажное значение для рельефного восприятия каждой фазы конструкции: «При восприятии произведения внимание слушателей, в первую очередь, приковывает направление музыкального движения. [...] Расчлененность же формы и завершенность отдельных построений облегчает последовательное восприятие формы по частям»². Кажется, что композитор точно знает пределы активного внимания слушателя и совершенно определенно ощущает, сколько времени можно «показывать» ту или иную структуру без опасения надоесть, наскучить.

Точно так же рассчитана и продумана последовательность эпизодов и в соотношении их громкостной динамики и образной взаимодополняемости, нарастания напряжения к концу каждой части (исключение 1-я часть) и общей устремленности развития к главной

¹ Интересные наблюдения по этому поводу приведены в статье Г. Панкевича «Восприятие музыкального произведения и его структура»: «В свое время Моцарт сетовал на слишком быстрое исполнение своего концерта композитором Фоглером: «Неужели это можно назвать игрой? Слушатели только видят музыку и исполнение, слушать, думать и чувствовать не могут ни они, ни подобный исполнитель». Интересно также, — отмечает исследователь, — что Г. Венявский играл финал своего Второго скрипичного концерта в темпе (по метроному) — 112. В наше время темп этого финала в исполнении Я. Хейфеца — 172, а у И. Ойстраха — 195». «Это убыстрение времени, — делает вывод автор, — свидетельствует не только о возросших технических возможностях исполнителей, но и глубже — о более быстром течении самого процесса восприятия. [...] Современная жизнь, с ее убыстренным пульсом, воспитывает обостренную эмоциональную и интеллектуальную реактивность, располагает к восприятию более резких контрастов». — В кн.: Эстетические очерки. М., 1967, вып. 2, с. 196.

² Панкевич Г., указ. соч., с. 196—197. См. также: Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Очерк II. — М., 1972, с. 149—166.

¹ Тараканов М. Новые образы, новые средства. — Сов. музыка, 1966, № 2, с. 8.

² Асафьев Б. Избр. труды М., 1954, т. 2, с. 64—65, 69.

кульминации — коде, как апогею динамического напряжения.

Большое значение для поддержания внимания слушателей к сочинению в процессе его исполнения имеет заложенный в самой драматургии концерта принцип контрастных сопоставлений.

«Одной из причин, благодаря которой контраст оказывает сильное психологическое воздействие, служит включение ориентировочной исследовательской реакции — особого отклика организма на новизну информации, заключающейся в автоматическом обострении внимания к неожиданному сигналу и в целом комплексе внутренних изменений»¹. Многократное включение «исследовательской реакции» в концерте вырабатывает у слушателя рефлекс на «ожидание неожиданного», дает установку на восприятие каждого нового контраста как закономерного принципа развития.

Таким образом, создается ситуация, при которой каждая новая неожиданность уже заранее ожидается и предвкушается как интересная и необычная.

Как бы ни были, однако, интересны составные части формы сами по себе, при отсутствии объединяющих моментов они произвели бы впечатление пестроты и хаотичности. Таким объединяющим моментом в концерте является повторность, своеобразно реализующая принцип репризности. Так, благодаря повторению медленного эпизода в конце 1-й части, общая структура «Диалогов» приближается к трехчастной. Многократное использование лейтзвукоряда, пронизывающего текучее развитие 1-й части, протягивает нити интонационных соответствий от одного раздела к другому, что, кстати, позволяет сочетать конструктивно важный повтор с обновлением тематического материала (см. анализ 1-й части).

Во 2-й части роль рефрена аналогична значению лейтзвукоряда «Диалогов». Своеобразно принцип репризности претворен в 3-й части. Повтор беззаботной музыки джаза в пестрой веренице разнохарактерных эпизодов образует своего рода «жанровую реприз-

ность». Можно рассматривать это как некий новый вид репризности, появление которой закономерно обусловлено своеобразным драматургическим замыслом части.

Более рельефной подаче основного тематического материала и наибольшей динамичности его восприятия способствует применение в концерте тембро-колористической остинатности, которая проявляется, например, в запрограммированных автором моментах свободной тесситурно-тембровой импровизационности у солиста во 2-й части (см. ц. 43, 54, 57, 58).

Особый вид тембровой остинатности — протянутое остигато, иначе так называемый «белый шум» (см. начало 1-й части, начало финала от ц. 64) — своего рода органнй пункт, составленный из ряда выдержанных звуков в низком регистре, служащий фоном для основной мелодической линии.

Часто на протяжении развития образуется расслоенность общей фактуры на отдельные пласты, которые, при наличии главной мелодической линии, выполняют роль общего остигатного фона. Значение его сводится в основном к колориту, к созданию емкой звуковой перспективы, обеспечивающей более выпуклое звучание основного тематизма и дополняющей его. На первый план выступает темброво-шумовая, сонорная значимость фона, которая как бы «заряжает» и направляет сознание на активную работу по восприятию главного тематизма.

* *
*

Во время работы над концертом композитор писал: «Главная мысль, которая занимает меня сейчас [...] сводится к следующему: как «заставить» слушателя с неослабным интересом, от начала до конца, слушать новое сочинение? Иными словами, как подчинить замысел, все технические средства, всю свою фантазию определенным законам «драматургии восприятия» (то, что Асафьев называл, применительно к творчеству Чайковского, «направленностью формы»)»¹. Можно констатировать, что проблема эта убедительно решена компози-

¹ Соколов Е. Н. Ориентировочный рефлекс как информационный регулятор. — В кн.: Ориентировочный рефлекс и проблема рецепции в норме и патологии. М., 1964, с. 164.

¹ Щедрин Р. Мысли и пожелания молодого музыканта. — Сов. музыка, 1959, № 12, с. 43.

тором в концерте. Архитектура его организована с учетом важных для восприятия психофизиологических закономерностей, и слушатель оказывается захваченным, в первую очередь, сильным игровым моментом музыкального действия, покоряющим динамизмом, заставляющим его активно следить за каждым новым поворотом музыкальной мысли, каждой следующей фразой развития формы.

Связь этого сочинения с национальными традициями, с традициями русского концерта несомненна, хотя в произведении нет буквальных оборотов и тем русского фольклора, свойственных Первому концерту, опере «Не только любовь», «Озорным частушкам». Но ведь «... национальные традиции не есть нечто застывшее, неподвижное. Они развиваются вместе с общим развитием всей социалистической культуры. Меняется содержание национального искусства, меняются его форма, выразительные средства»¹.

Национально-русские черты концерта прежде всего в жизнеутверждающей оптимистичности его общей концепции (вспомним концерты Чайковского, Рахманинова), в яркой, зримой реалистичности образов, в обобщенном претворении принципов народного искусства (например, «хроматизм вразбивку»).

Развивая национальные традиции русской музыки, Щедрин стремится отобразить мироощущение современников, «не передаваемый словами, но очень реальный конкретный воздух эпохи»² и найти для этого убедительные выразительные средства. Язык его острохарактерен и самобытен, в сочинении творчески использованы новейшие технологические приемы (алеаторика, сонористические эффекты, элементы додекафонии). Кроме того, Щедрин впервые в истории отечественного фортепианного концерта ввел в сочинение джазовые эпизоды.

Все эти новые приемы, однако, не самоцель, не трюк-качество, они подчинены общему замыслу и «работают» на образ. Произведение продолжает и лучшие традиции советского фортепианного концерта. Много общего

у Щедрина с Прокофьевым. В области драматургии — это ярко контрастные и рельефные сопоставления образов, постоянная новизна и динамика их развития; оба композитора смело сталкивают контрастные образы в пределах отдельных частей.

В активной моторике графически отчетливых линий Второго концерта Щедрина, в регистровом обособлении голосов, в обилии остигнутых приемов находит свое продолжение и развитие «волевая, упруго-атлетическая мощь фортепианного техницизма Прокофьева» (И. Нестьев).

Влияние Прокофьева можно усмотреть также в острой характеристичности интонаций, в ярко выпуклой, зримой конкретности музыкальных образов.

Много общего в замысле и драматургии концерта Щедрина и Первого фортепианного концерта Шостаковича, где так же, как и в 3-й части концерта Щедрина, противопоставлены контрастные образы: возвышенная тема главной партии 1-й части и перебивающие ее опереточные мотивы, сердечная лирика вальса-бостона и браваурный галоп в финале. Несомненно также, что и сарказм некоторых гротескных образов Шостаковича нашел опосредованное преломление в музыке 1-й части концерта (см. с. 13 «Диалогов»).

Концерт — яркое, талантливое сочинение, которому принадлежит заметное и достойное место в ряду советских фортепианных концертов.

¹ Хренников Т. Доклад на IV съезде Союза композиторов. — Сов. музыка, 1969, № 2, с. 8.

² Щедрин Р., указ. соч., с. 41.

Тематизм и его развитие в узбекских симфонических произведениях

Проблема тематизма и тематического развития очень актуальна. От того, каков тематизм, каковы его содержание, жанровый облик, методы внутритематического и «внетематического» развития, во многом зависит тип формы и особенности драматургии сочинения. Вспомним асафьевское: художественная удача всегда, прежде всего зависит от «концентрации музыкальной мысли», — а именно эту функцию и выполняет музыкальный тематизм.

Тематизм — своего рода «центральный элемент» системы всего произведения. С одной стороны, тематизм объединяет в себе все средства выразительности: гармонию, полифонию, метроритм, тембр, каждое из которых представляет собой систему элементов. Мелодия при этом занимает совершенно особое место, поскольку она — целостное художественное «явление результативной природы» (С. Григорьев). С другой же стороны, тема — открытая система, входящая в качестве элемента в систему более высокого уровня — раздел формы или форму произведения в целом. Таким образом, рассмотрение тематизма обеспечивает многогранный, разносторонний подход к сочинению, включая вопросы драматургии, семантики и формы, а следовательно, стиля (что особенно важно в условиях актуализации старых стилистических течений и традиционных народно-национальных стилей).

Особое значение вопросы тематизма и его развития приобретают в условиях национальных музыкальных культур, поскольку нигде так ярко, выпукло, наглядно,

как в тематизме, мелодии, интонациях, не проявляются взаимопереплетения индивидуального и общего, национального¹ и интернационального.

При классификации типов тематизма и методов его развития мы исходили из предпосылок, заложенных в национальном народном и профессиональном творчестве устной традиции. Различные жанры традиционного искусства «поставляли» для симфонического искусства разнообразные виды тематизма, а также приемы его развертывания в форме, многие из которых смыкаются с особенностями классического искусства и тенденциями, намеченными современной музыкой.

Такой аспект анализа позволяет выявить очень интересные и перспективные закономерности в национальной традиционной музыкальной культуре.

В последнее время все большие права гражданства завоевывает функциональный подход к проблемам тематизма, при этом акцентируется выразительная функция тематизма, позволяющая раскрыть его место, роль и значение в форме².

Подобный подход особенно продуктивен в условиях анализа национального симфонизма, поскольку он помогает выявить, изучить и классифицировать многие специфичные для данной музыкальной культуры явления, не «укладывающиеся» в рамки традиционных классических представлений о структуре тематизма. Функциональный подход к тематизму позволяет рассматривать в качестве такового структурно еще не оформившийся «попевочный тематизм» доклассического искусства³. Аналогичные ситуации встречаются и в современном искусстве, когда тематическое значение приобретают отдельные мотивы, короткие мелодические «фрагменты», как, например, в творчестве И. Стравинского, Б. Бартока. Эти совпадения в искусстве столь отдаленных эпох можно объяснить отсутствием в пер-

¹ См.: Rousseau J. J. Dictionnaire de Musique. Paris, 1768, p. 275; Pisk P. A. Gliederung der Melodie. Anbruch, № 6, 1926, S. 261.

² См.: Арановский М. Мелодика Прокофьева. Л., 1969; Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970; Холопов Ю. Принцип классификации музыкальных форм. — В кн.: Проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.

³ О такой возможности пишет В. Бобровский (указ. соч., с. 11).

вом случае и ослаблением во втором функциональных связей классической гармонии, которая «организовывала» попевки, мотивы, интонации в единую мелодическую линию.

В узбекском симфонизме мы также сталкиваемся со сходными явлениями, которые, помимо вышеизложенных, имеют и свои специфически национальные причины. Например, развитие узбекского мелоса из моноинтонации, которая в первоначальном или модифицированном виде пронизывает все последующее развертывание, насыщает его «попевками» тематического значения, способствует интенсивности преобразований именно на мотивном, интонационном уровне. Это качество создает оптимальные условия для проявления личностной, индивидуальной интонации при исполнении бастакорами (профессионалами-музыкантами), например, такого профессионального жанра устной традиции, как макамы. Все это способствует впечатлению импровизационности¹ в узбекских макамах. Подобное впечатление возникает и в тех случаях, когда в музыке нет очевидной импровизации и появляются лишь отдельные ее элементы, воздействующие на наше восприятие незаметно, исподволь. Узбекское профессиональное искусство устной традиции, к которому относятся макамы, органически сочетает регламентированность и свободу музыкального развертывания, устойчивость и вариантность тематических форм. В этих свойствах сказывается национальная специфика музыкального и эстетического мышления народных музыкантов, склонных к гармоническому мироощущению. В контексте узбекской симфонической музыки эти претворенные композиторами особенности традиционного искусства вызывают особый монологический тип высказывания, тяготеющего к «открытым», «рассредоточенным», монотематическим импровизационным формам, к «песенному симфонизму» с преобладанием вариантно-

¹ На Ташкентской конференции «Макомы, мугамы и современное композиторское творчество» (июнь, 1975) проводилась мысль о жесткости структуры узбеко-таджикских макомов и отсутствии в них черт импровизационности. Мы же склонны подчеркивать наличие в макамах особого качества импровизационности, которая диалектически сосуществует с элементами каноничности, регламентированности.

вариационного развития, всесторонне обрисовывающего преимущественно одно психологическое состояние. Рассмотренная традиция национальной монодии в условиях узбекского симфонизма выразилась либо в особой интенсивности интонационной драматургии в рамках более или менее законченных, структурно оформленных тематических образований (например, у Б. Гиенко, М. Таджиева, М. Махмудова), либо в наличии мотивов тематического значения¹ (которые иногда приобретают функцию лейтинтонаций и пронизывают «вертикаль»), либо в наличии тематической мозаики² (своего рода обобщенное отражение быстро сменяющихся друг друга впечатлений, эмоций, настроений, способствующее ощущению импровизационности), которая воспринимается как совокупность мотивов, достигших, однако, по сравнению с народно-национальным первоисточком, большей степени контраста, связанного с неоднозначностью, сложностью образности современного искусства.

Отсюда — огромное значение в симфонических произведениях узбекских композиторов принципа моноинтонационной драматургии, при которой первоначальный моноинтонационный комплекс составляет основу различных, часто контрастирующих тем.

МЕЛОДИЧЕСКИЙ ТЕМАТИЗМ

Рассмотрим темы в симфонических произведениях узбекских композиторов, в которых на первый план выступает мелодическое начало. Таких тем большинство, и это понятно. Выразительная сила мелодии огромна. Еще более усиливается значение мелодии в настоящее время в связи с «ренессансом» мелодии (выражение А. Юсфина) и увеличением роли линейного начала (мелодизацией голосов) в современной музыке. При

¹ Особое внимание к мотиву как единице тематического значения проявилось, например, в творчестве Брамса. См.: Adorno T. Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik. Berlin, 1957, S. 19, 20.

² «Тематические осколки», по Ю. Кремлеву, «тематический калейдоскоп», по В. Бобровскому.

этом усиливаются и формообразующие функции мелодии (что объясняется, в частности, ослаблением функциональных связей в современной гармонии)¹. Кроме того, в условиях тесной связи узбекского симфонизма с монодийными принципами народно-национального искусства² (отмеченного линейным мышлением «по горизонтали»), столь основополагающая роль мелодии в композиторском творчестве находит вполне логичное обоснование.

1. Лирические темы

Рассмотрение тематизма в симфоническом творчестве узбекских композиторов начнем с лирических тем, поскольку лирическая сфера образов превалирует в традиционной узбекской музыке и наиболее интересные и перспективные находки в области симфонизма связаны с проникновением в симфонический цикл и классическую сонатную форму именно лирических образов. Порой лирика охватывает сферу главной партии, вследствие чего экспозиция пронизывается лирической образностью в различных оттенках (первые части Третьей³, Четвертой, Пятой симфоний М. Таджиева,

¹ См. об этом: Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972.

² В настоящее время происходит актуализация высокой этической и эстетической ценности макомов, отмеченных гуманистичностью содержания. При этом усиливается и познавательная функция макомов. Если на раннем этапе становления национальной композиторской школы преобладал «цитатный» метод, при котором существовала, по словам Б. Асафьева, опасность «инкрустирования» симфонической музыки народными мелодиями, не «враставшими» в замысел «живыми интонациями», то на современном этапе, обращаясь к макомным образцам, композиторы Узбекистана сознательно или интуитивно учитывают свойства и функции макомной системы как целостного «организма».

³ В результате экспозиция отчленяется от разработки и контрастирует ей, что обнаруживает сходство с драматургическими особенностями Первой, Четвертой, Пятой, Восьмой симфоний Д. Шостаковича. Общность узбекского симфонизма с симфоническими принципами Шостаковича проявляется и в склонности к сосредоточенно-углубленной, медитативной лирике, в преобладании размышления над действием, замедлении первых частей (Пятая, Шестая, Восьмая, Десятая симфонии Д. Шостаковича). Подобная образность предполагает и определенные методы вариантно-вариационного развертывания в их «сплаве» с разработочными при-

Пятой симфонии Б. Гиенко, Концерта для альты с оркестром Х. Рахимова). Иногда главная партия становится носителем лирической образности, а побочная — действенного, активного начала, порой с оттенком таццевальности¹ (см. первые части Второй симфонии «Памяти Навои» Г. Мушеля, Симфонии-рапсодии на узбекские темы М. Штейнберга, финал Ферганской сюиты «Лола» А. Козловского). При этом, говоря метафорически, «хореичность» в соотношении главной и побочной партий сменяется «ямбичностью» высокого ранга: происходит отступление от классического соотношения «долей ритма» макроуровня — уровня формы² — и развитие приобретает большую устремленность, порывистость.

Это явление находит свой аналог в так называемом «песенном симфонизме» (термин Асафьева), который получил на разных национальных почвах свое специфическое воплощение, например в творчестве Шуберта, Шумана, Мендельсона, Грига, славянской школе (Дворжак, Сметана), в симфонизме Брамса, Малера, Брукнера, русской эпической школе, частично в лирико-психологическом симфонизме Чайковского. В зрелых симфониях Шуберта встречается подобное же распределение между сферами главной и побочной партий³. В XX веке эта тенденция получила свое продолжение, напри-

мами, особую его интонационную «насыщенность» («концентрированное развертывание», по В. Бобровскому), склонность к «нерегулярной времяизмерительности» (термин В. Холоповой), которая тяготеет к полифоническому изложению.

Сходство ощущается и в диатонической ладовой системе — взаимодействии тетраордных и пентаордных образований (см.: Федосова Э. П. О диатонических ладах у Д. Шостаковича. — В кн.: Вопросы теории музыки. М., 1970, вып. 2).

¹ Истоки этого — в традиционной цикличности национальных форм музыки (см.: Сурнай стуллари, Рок. — В кн.: Узбекская народная инструментальная музыка. Ташкент, 1955, с. 125—133; в дальнейших ссылках — УНИМ), в том числе макомной.

² «Ямбичность» порой ощущается и на уровне цикла (Третья, Пятая симфонии М. Таджиева, «Наво» М. Махмудова). В этом также сказывается освоение опыта Д. Шостаковича (см. Квартет № 12). В связи с его Пятой симфонией то же отмечает и О. Соколов (см.: Проблемы музыкального мышления. М., 1974, с. 159).

³ См.: Лаврентьева И. Симфонии Шуберта и некоторые проблемы его симфонического стиля. Автореферат канд. дис. М., 1969.

мер, у Н. Я. Мясковского (в его Пятой симфонии главная партия носит лирико-пасторальный характер, а побочная — действительно-активна).

Иногда лирическая струя, проникая в 1-ю часть цикла, в корне меняет ее характер и форму. Так происходит, например, в 1-й части симфонии «Наво» М. Махмудова, в начальной медленной части Первой симфонии М. Таджиева, в которой используются приемы развития на основе *basso ostinato* (с наличием в обоих сочинениях закономерностей сонатного мышления).

Лирические темы очень разнообразны в своих эмоциональных оттенках, в образной окраске, в жанровом колорите, отличаются богатством настроений, эмоций, характеров, их причудливым взаимопроникновением и переплетением.

Импровизационно-текущие лирические темы широкого дыхания

В основе этого типа тем обычно лежит интонационно характерное зерно, выразительный мелодический оборот, в результате развития которого рождается продолжаемая мелодическая линия. В интонационных преобразованиях зерна участвуют и метроритм (например, переакцентировка), и звуковысотные линейные факторы¹, и ладовые (например, переменность), и структурные.

¹ Если преобладают метроритмические изменения, то этот случай можно сравнить со средневековым приемом тематических изменений *talea*, если звуковысотные — при сохранении метроритма — то с *colore*. (См.: Грубер Р. И. История музыкальной культуры с древнейших времен до конца XVI века. М.; Л., 1941, ч. I, II, с. 175.)

Названные тематические трансформации можно представить как различного рода симметричные преобразования: метрические изменения ассоциируются с преобразованиями подобия, обращение мотивов — с проявлением ортогональных преобразований второго рода, в которых меняется ориентация движения. Сжатие и растяжение мотивов относится к афинным преобразованиям (интервальная контракция и экспансия — см.: Reicha A. *Traite de Mélodie abstraction faite ses rapports avec l'Harmonie*. Paris, 1814), повтор (горизонтальный перенос) и транспозиция относятся к ортогональным преобразованиям первого рода (сохраняющим ориентацию движения), это так называемая «скользящая симметрия», по опре-

Иногда возникает своеобразная цепь «микровариаций», в которых каждая новая «варьирует» только «частицы» мотива, уже измененные в предыдущей.

В этой целенаправленности мотивных преобразований сказывается вариационный принцип «микроструктур», а «равноправность», «равноценность» интонационных ячеек при свободной изменчивости приближает к вариантному методу развития. В целом образуется вариантно-вариационный метод развертывания. Некоторые из «микровариантов» имеют свою, подчиненную им, цепь «микросубвариантов», что создает оптимальное соотношение изменчивости и повторности в развертывании тематического материала. В результате происходит последовательное и неуклонное накопление интонационных изменений, а следовательно, обновление мелодии.

Вариантные изменения в отдельных мотивах могут сочетаться иногда с периодическими возвращениями к начальному мелодическому обороту, что отражает закономерности народно-музыкального мышления и, по мысли Б. Асафьева, облегчает процесс психологического восприятия музыки¹. Обычно считается, что повтор на близком расстоянии способствует отчужденности, разединенности (вспомним знаменитое римановское: «сходное обособляет, различное объединяет»), но так бывает не всегда. Иногда повтор заключительной части оборота имеет другое продолжение, а его завершение повторяется снова с дальнейшим развитием, что происходит неоднократно. В результате возникает своеобразный прием, который можно назвать «скользящей цепляемостью» попевок². Благодаря его использованию образуется неразрывность, «слиянность» между тематическими оборотами и ячейками, подобно звеньям в цепи. Рассмотренные типы продолжающего развертывания могут быть различными, но объединяются общей чертой: все они придают мелодической линии необычайную

делению Г. Вейля (см.: Вейль Г. Симметрия. М., 1968; Александрова Л. В. О принципе симметрии в композиционной технике Б. Бартока. Автореферат канд. дис. Л., 1972).

¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963, с. 74, 151.

² Сравнить с методом «продвижения» (термин В. Цуккермана).

насыщенность характерными выразительными интонациями «тематического» значения, большую степень внутренней концентрированности. Преобразования интонационного остова могут быть активнее, и тогда к рассмотренным принципам развития подключаются более интенсивные метроритмические, разработочные приемы, в меньшей степени свойственные национальной монодии в «чистом» виде. Подобный прием можно назвать разработочным прорастанием и вариантно-разработочным или вариационно-разработочным развитием¹. Его специфика проявляется, в частности, в том, что принцип изменяемости проникает в самые звенья секвенции и создает вариантно-секвенционное развитие. При этом приходят на память аналогичные явления в русском искусстве конца XIX — начала XX века, например в творчестве П. Чайковского² и особенно С. Рахманинова.

Певучесть, мелодическая широта, большое «дыхание» не всегда связываются с нерасчлененностью, безцезурностью естественно «длящейся» мелодии. Возможен и случай, когда раздробленные «кусочки» настолько естественно «сплавляются» в единое целое, что вы-

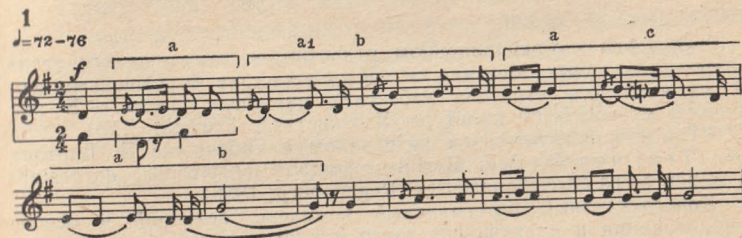
¹ Характерно, что этот прием проявляет себя не только в экспозиционных, но и в разработочных разделах, обеспечивая относительно равномерное распределение интонационной выразительности и динамической напряженности на протяжении всей формы. С другой стороны, «смещение» экспозиционных и разработочных приемов развития (поскольку экспозиционные чаще всего ассоциируются с вариантно-вариационными) способствует смещению структурных границ между разделами формы, в результате чего возникает впечатление импровизационности изложения (об аналогичных явлениях см.: Бирюков С. Импровизационность в музыке. Дипломная работа. М., 1974, б-ка МДОЛГК).

С подобной ситуацией мы сталкиваемся, например, в разросшемся экспозиционном разделе 1-й части Третьей симфонии М. Таджиева, что приводит к импровизационности на уровне формы — созданию контрастно-составной композиции в рамках цикла. Этому, помимо интонационно-тематических связей, имеющих аналог в макромной цикличности, способствует своего рода композиционный «обрыв» 1-й части: небольшая реприза-заключение не может уравновесить всей формы, и в итоге 1-я часть тяготеет к своему контексту-циклу. Как тема-«эмбрион» не становится завершенной темой, так и отдельная часть не становится законченной частью цикла (об аналогичных процессах у Шостаковича см.: Бобровский В., указ. соч., с. 193).

² Асафьев Б. В. Очерки советского музыкального творчества. Симфония. М.; Л., 1947, т. 1, с. 83.

глядят целостной музыкальной линией. Сходное явление в мелодике Чайковского В. А. Цуккерман называет «вторичной широтой».

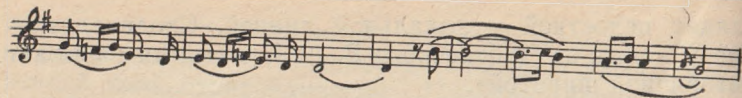
Такая «объединяющая» (условно говоря) роль принципа дифференциации проявляется в некоторых случаях и в секвенционных образованиях. Объяснить это можно особенностями психологии музыкального восприятия. При использовании принципа повторности в широком смысле слова¹ возникает своего рода инерция слухового восприятия, при которой наше сознание на основе накопленного слухового опыта создает себе как бы некий стабильный эталон музыкального развития и приобретает способность — называемую экстраполяцией² — предсказывать появление следующего звена, элемента структуры. В результате этого повторяемые обороты объединяются в нашем восприятии в одну, внутренне связанную, линию. Текущие медленные лирические темы, в которых чаще всего используются вариантно-вариационные приемы интонационных преобразований, отличаются особой близостью принципам мелодического развертывания в образцах традиционной узбекской монодии. Рассмотрим, например, начальный раздел «Сархбор» (1-я часть вокального отдела бухарского «Шашмакома» «Бузрук»³):



¹ «Принцип тождества», по терминологии Б. В. Асафьева.

² См. об этом: Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966, с. 117—131, Медушевский В. Строение музыкального произведения в связи с его направленностью на слушателя. Автореферат канд. дис. М., 1970.

³ Узбекская народная музыка. Ташкент, 1959, т. V, с. 24—25 (в дальнейших ссылках — УНМ).



В основе этого монодического построения лежит однотактный секундовый мотив — тематическое ядро¹ — с характерной пунктирной фигурой и форшлагом к основному тону d дорийского. 2-й и 3-й такты представляют собой расширенный вариант исходного мотива; в них происходит интонационное «растяжение» секунды до чистой кварты (так возникает второй характерный тематический элемент). В мелодической структуре данного фрагмента наблюдается своего рода функциональная переменность «микрочеек», которые, с одной стороны, несут функцию завершения, а с другой — нового экспонирования. Подобная недифференцированность мотивных функций создает ощущение импровизационности мелодического развертывания, необычайной текучести, «слиянности» мотивов, естественности интонационных переходов. Совокупность интервалов секунды и кварты образует своего рода конструктивный интервальный комплекс² всего построения. Этот комплекс при всех вариантных преобразованиях сохраняет свой облик — один из стабильных элементов «микросистемы». К нему можно добавить второй синхронный план — инвариантную метроритмическую «усульную»³ фигуру,

¹ О вариантно-вариационном развитии из тематического зерна в народно-песенных образцах см.: Кароматов Ф. Основные черты музыкального строения узбекских народных песен. — В кн.: Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Ташкент, 1961, с. 71.

² Ср. с конструктивным интервалом в творчестве Б. Бартока (см.: Traimer R. Béla Bartóks kompositionstechnik dargestellt an seinen sechs Streichquartetten. Regensburg, 1956).

Конструктивный интервальный комплекс, лежащий в основе моноинтонации и являющийся часто «ладотональной» моделью макома, можно сравнить со средневековыми модусами, понимаемыми не только как ладовая звукорядность, но и как образ или способ пения, что является характерным и для других национальных музыкальных культур (Lachmann R. Musik des Orients. Breslau, 1920, S. 55, 56); в этом контексте модусы являются константным, стабильным элементом, т. е. инвариантом, получающим в процессе развития варианты его воплощения в форме циклических музыкально-поэтических композиций макомов.

³ Усуль — метроритмическая линия ударных, сопровождающая основной монодический голос.

которая создает единовременный контраст к сольной импровизации, выявляя в последней черты внутренней симметрии частей. Но внутренняя завершенность, замкнутость, свойственная симметрии, нарушается в конце дополнительным восходящим квартовым скачком и отсутствием периодичности в условиях восьмитактного построения (наблюдается принцип, который можно назвать «восходящим ростом» структуры: 1+2+5, т. е. присутствуют элементы диссимметричности¹). Черты импровизационности подчеркиваются последовательным ритмическим увеличением восходящей секундовой интонации, вариантностью как основным принципом развития². Импровизационность этой музыки, которая производит впечатление непосредственно создаваемой как бы на «глазах слушателя», сочетается с определенной нормативностью построения, с тщательной выверенностью структуры, учитывающей особенности музыкального восприятия слушателя.

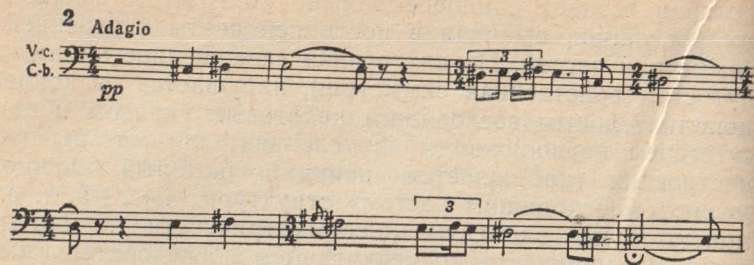
Последнее сказывается в точно рассчитанном расположении кульминаций, в частности в помещении главной кульминации, превышающей и объединяющей предыдущие, примерно в зоне золотого сечения (оптимальный вариант с точки зрения музыкальной драматургии, если учесть, что при этом достаточно полно выявлены как нарастание динамики, так и ее последующий спад).

Проследим, как в медленных темах узбекских симфонических произведений преломляются традиционные принципы развития мелоса. Обратимся, например, к теме вступительного Adagio Первой симфонии Р. Хамраева³ — своего рода образной заставке сочинения. Она носит сдержанно-скорбный, полный внутреннего драматизма и скрытой экспрессии характер:

¹ Следует заметить, что многие художники прошлого, включая и безымянных творцов народной культуры, интуитивно ощущали необходимость нарушения симметрии в произведениях искусства (см. известные высказывания на этот счет Т. Манна, И. Стравинского, А. Веберна).

² «Импровизация всегда основывается на вариационном принципе в его различных типах» (Feraud E. Die Improvisation in der Musik. Zürich, 1938, S. 414—415).

³ Партитура симфонии хранится в библиотеке Узбекской государственной филармонии.



Восходящая секундовая интонация, представляющая собой тематическое «зерно», положена в основу внешне скупого, но полного интонационного напряжения развертывания мелодии. Внутренняя динамика, активность ее связаны как с преодолением нисходящих тяготений, так и с подчеркнутой ямбичностью структуры. При внешней лаконичности изложения, графичности, четкости рисунка тема обладает чертами импровизационности. Это проявляется в приемах вариантного «прорастания» мелодического зерна, свободной переменности размеров ($\frac{4}{4}$ — $\frac{3}{4}$ — $\frac{2}{4}$ — $\frac{4}{4}$ — $\frac{3}{4}$), мелодических «кружениях», мелизматике (ассоциирующейся с таким явлением народной музыки, как кочирим), синкопичности.

Подобные методы развития используются в некоторых вступлениях и темах медленных частей симфонических циклов (см., например, монологи духовых в 1-й части Пятой симфонии М. Таджиева).

В темах такого рода отметим следующую деталь: подобно тому, как интонационное «зерно», лежащее в их основе, определяет структуру и тип развития начального построения, так и первое построение в свою очередь определяет характер дальнейшего развертывания темы. Чаще всего используется вариантность, приемы «продолжающего развития». Мелодическому развертыванию свойственна естественная «переливчатость» мотивов, особая тематическая «наполненность» каждого отрезка мелодической линии, когда отдельные ее мотивы начинают играть самостоятельную тематическую роль. Возникает явление своего рода концентрированного тематизма («тематически концентрированное раз-

вертывание» или «рассредоточенный тематизм»¹, термин А. Юсфина). Порой же такого рода тематизм («ядро» и его развертывание) с преобладанием разнопериодической времяизмерительности² создает естественные предпосылки для контрапунктического развития — вариантная полифония (тема Andante Первой симфонии М. Таджиева)³. Лирические темы, отмеченные текучестью, импровизационностью изложения, имеют различную структуру: от свободных построений, выполняющих функцию периода, до двухчастных, трехчастных, рондообразных форм. Но для всех тем этого рода характерно отсутствие квадратности или ее вуалирование, разомкнутость структуры, тесная связь с вариантными и вариационными принципами развития, что является признаками национального музыкального мышления.

Остинатно-вариантные темы Особым методом внутритематического развития характеризуются темы, которые назовем остинатно-вариантными, например первая тема 1-й части Симфонии-рапсодии на узбекские темы М. Штейнберга. Ее тематическое ядро основано на обобщенных интонациях нескольких мелодий из макама «Бузрук» (например, «Тасниф» из инструментальной части и «Уззол наср» из вокальной⁴).

¹ В этих явлениях, на первый взгляд кажущихся антиподами, мы сознательно выделяем черты общности: равномерное распределение выразительности и напряженности на всем протяжении мелодической линии.

Свойственный традиционной национальной монодии «рассредоточенный тематизм» в контексте симфонического творчества вызывает и «рассредоточенные формы» (симфония-балет «Ойгуль и Бахтиер», пятичастная цикличность Четвертой симфонии М. Таджиева).

² См., например, чередования эпизодических метров $\frac{5}{4}$ — $\frac{6}{4}$ — $\frac{7}{4}$ в строении лирической танцевальной мелодии «Гуль уйин», УНИМ, с. 41).

³ Партитура хранится в библиотеке Узбекской государственной филармонии.

⁴ См. УНМ, т. V, с. 372. В качестве первоисточника можно указать также мелодию «Бузрук», «Сурнай йули» (УНМ, т. III, с. 401), ферганский вариант мелодии «Бузрук уфори» (УНМ, т. IV, с. 325).

Эти интонации представляют собой кварто-квинтово-секундовый интервальный комплекс, который излагается в дальнейшем в различных вариантах, создавая своеобразно трактованную рондальную композицию, включающую в себя признаки куплетной и вариационной формы:

3 Andante
C. ingl.
p espressivo
C-b.

V-le

3a [Andante]
C. ingl. b
piu f
c

I V-ni, гитжаки
b

+II V-ni, C. ingl.
c1
piu f
b

pp

Любопытна здесь многоступенчатая функциональная переменность «микрочастей» темы: а b c b c₁ b c (см. пример 3а). Каждый следующий раздел в изложении

темы становится сначала «эпизодом», а затем приобретает функцию припева-рефрена (так называемый «переходящий рефрен» — термин В. Цуккермана). Этот принцип развивает структурные закономерности инструментальных частей макомов; назовем эту макомную форму модулирующей из куплетно-припевной в рондальную с «переходящим рефреном»¹.

Внутриматическое развитие в мелодии М. Штейнберга в «микромасштабе» представляет собой вариант-вариационные повторы интонационной ячейки на одной «высоте»² с нанизыванием, «комбинированием» различных вариантов мелодического оборота, с рельефным членением мелодии на отдельные попежки. Происходит их переметризация, переоркестровка, использование приемов обращения, противодвижения, «микропеременности» отдельных звуков, которые выполняют функцию то опорного, то опевающего. Такой тип внутриматического развития занимает промежуточное положение между остинатностью, периодичностью и вариантностью и может быть назван остинатно-вариантным. Он напоминает в определенной степени принцип интонационно-развертывания в темах Н. А. Римского-Корсакова (в дальнейшем развитый И. Стравинским). С другой стороны, можно провести аналогию с прихотливым «плетением» народного узбекского орнамента, где одна и та же «фигура» периодически повторяется, зачастую образуя своего рода симметричное «изложение» элементов

¹ На уровне структуры целой части эта форма проявляется в Прелюдии Концерта для оркестра Ф. Янов-Яновского. Здесь она выступает в синтезе с чертами староконцертных форм (термин Вл. Протопопова и Ю. Холопова) и особенностями старинного рондо, которые создают условия для появления «открытых форм». При этом происходит актуализация стилистики доклассического, позднеромантического и барочного искусства, своего рода «обобщение через стиль», по выражению Л. Гениной и И. Вершининой. В 1-й части симфонии «Наво» М. Махмудова феномен «переходящего рефрена» приводит к «зеркальности» репризы.

Попутно следует заметить, что симфонический метод мышления и макомные принципы развития обнаруживают глубинную связь: активность модификаций на мотивно-интонационном уровне, целенаправленность развития, постепенность и неуклонность внутренних преобразований (что обеспечивается использованием вариант-вариационных приемов).

² Приемы интонационного развития внутри восьмитактовой заставки предвосхищают особенности развития темы в дальнейшем.

орнамента. Этот прием связан с особенностями развития в некоторых инструментальных разделах макомов, в эпических дастанах (музыкальных номерах) и в какой-то мере — катта-ашула¹. Но если в катта-ашула акцент падает на импровизационность (например, «Бир келсун», УНМ, т. II, с. 375), то в эпических дастанах превалирует тенденция к повторности, декламационной «скупости» интонаций («Мухаммаси достон», УНМ, т. IX, с. 457)². Нечто среднее между особенностями развития в этих жанрах представляют приемы развертывания в лирических дастанах («Найларман I» из дастана «Ашик Гариб и Шахсенем», УНМ, т. IX, с. 228). Подобные методы развития проявляются в развертывании первой темы 2-й части той же Симфонии-рапсодии и в пентатонической побочной партии 2-й части («Площадь Регистан») из «Симфонических рассказов о Самарканде»³ И. Акбарова, где преобладает вариантная оstinатность, создающая в данном случае настроение покоя, уравновешенности (чему в немалой степени способствует и ангемитонный склад мелодики, как известно, не «склонный» к выражению драматических эмоций).

Темы, объединяющие черты импровизационности и закругленной уравновешенности

1-й части и финала Пятой симфонии Б. Гиенко, побочной партии 2-й части, темах 3-й части, лирическом

В некоторых темах импровизационность, инструментальная речитативность сочетаются с более четким стабильным элементом, как это, например, происходит в темах побочных партий

Пятой симфонии Б. Гиенко, побочной партии 2-й части, темах 3-й части, лирическом

¹ Жанр профессиональной музыки устной традиции исполняется без инструментального сопровождения двумя-тремя певцами, поющими поочередно.

² Эта пьеса отличается и оригинальным размером: 7/8 (3/8 + 2/4) — разновидность так называемого «хромого ритма» («усульланг»), его регулярная метрическая переменность способствует динамике развертывания, в какой-то мере восполняет «интонационную монотонию» звуковысотной линии.

³ В содержательно-смысловом аспекте она ассоциируется с образами иноземных гостей в шумной, говорливой, разноязыкой толпе на площади Регистан, которая была своего рода форумом и торгово-ремесленным центром древнего города.

эпизоде финала Первой симфонии Р. Хамраева, в пятой теме 2-й части Симфонии-рапсодии М. Штейнберга.

Обратимся к теме 1-й части («Биби-Ханым») «Симфонических рассказов» И. Акбарова. Здесь, как и во всей симфонии, выражаются мысли, чувства (вызванные созерцанием памятника старого зодчества XIV—XV веков, а может быть, воспоминанием о старинной легенде) нашего современника, осмысливающего прошлое в его тесной, неразрывной связи с настоящим, размышляющего о непреходящем значении дел, творений человека. 1-я часть — образная и драматургическая заставка симфонии. Тема звучит изысканно, почти прозрачно в изложении валторны соло (эффект передуваний и мелизматика напоминают технику звукоизвлечения на народных духовых деревянных инструментах — нае, кошнае, сурнае) и квартетного усильного оstinатного сопровождения струнных, фортепиано и арфы:

4 Andante cantabile
I Corno solo

The musical score shows the first four measures of a piece. The top staff is for the solo Horn (I Corno solo), which plays a melodic line with a long note in the first measure. The second staff shows the Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.) parts. The third staff is for the Bassoon (Fag.). The fourth staff is for the Timpani (Timp.). The fifth staff shows the Piano (Piano) and Violins (V-ni) parts, with the Violins playing a rhythmic accompaniment. The sixth staff shows the Viola (V-le), Arpa (Arpa), and Cello/Double Bass (V-c.) parts. The dynamics are marked 'Piano' and 'pp'.

Подчеркивание последней, четвертой, доли деревянными придает звучанию особую широту, рельефность, а также впечатление воздушности, легкости. Это как бы имитация того явления, которое в акустике называется реверберацией¹. С другой стороны, этот прием создает атмосферу монодийного народно-национального исполнения («высший жанр», по Е. Назайкинскому). «Воздушная септима» (А. Д. Кастальский), переходящая в квинту и свойственная русской песенности, придает мелодии особую распевную мягкость интонаций. Плавности интонаций способствует также несимметричное опевание (термин В. Цуккермана) квинты, мягкие, вуалирующие грани сильных и слабых долей синкопы. В мелодическом рисунке темы ощущается и определенная «поэдность» с типичной семантикой интонаций «романтического вопроса». Скрытая полифония придает ей особую глубину, объемность и обнажает две мелодические линии, сходящиеся от крайних октавных тонических звуков в «центре» симметрии $c: f-b-c^1$ и $f^1-es-(des^1)-c^1$. Таким образом, здесь ощущается внутренняя зеркальная симметричность, но с элементами диссимметричности, поскольку второе звено дается с интервальным сжатием (проявление афинных преобразований, выражающихся в деформации) и ритмическим увеличением и уменьшением (преобразования подобия). Следовательно, в константный элемент вносится доля вариантности, изменчивости. Этот интервальный комплекс можно принять за конструктивный элемент не только данной темы, но и всей симфонии. Особенностью его является то, что сам по себе он не несет образной нагрузки и выразительный смысл получает только в контексте определенной темы. Многие темы симфонии в какой-то степени являются как бы вариациями на этот стабильный элемент, который в самостоятельном виде не появляется², в то же время эти темы можно

считать вариантами по отношению друг к другу (с той или иной долей контрастности между собой)¹.

Основной конструктивный элемент обрисовывает кварто-квинтовый комплекс, который подчеркивает кварто-квинтовую ладовую координацию тонов, свойственную национальному мелосу. В этом смысле конструктивный комплекс воспринимается в качестве ладового комплекса сочинения (и по вертикали, и по горизонтали). Он определяет структуру гармонии, что, с одной стороны, подчеркивает связь мелодии и гармонии (своего рода «резонирующая гармония» — Б. Асафьев — или «тематическая гармония» — Ю. Холопов), а с другой — усиливает национальный колорит, связь с приемами звукоизвлечения на народных щипковых инструментах². Закругленность, уравновешенность, квад-

¹ Этот тип связи между темами отличается от принципа монотематизма, например, у Листа (при котором трансформируется тема, уже изначально несущая определенную образную нагрузку), а также моноинтонационности и лейтинтонационности. Определенное сходство конструктивный интервальный комплекс имеет с энigmatическими звуковыми сочетаниями.

² Эти же причины приводят к образованию в гармонии узбекских композиторов многозвучных вертикальных комплексов, состоящих из последовательного «нанизывания» кварт- или квинт-кварт- или квинтаккордов. Истоком их являются кварты, квинты, септимы, ноны, возникающие при исполнении на струнных национальных инструментах. Являясь своего рода «проекцией» «горизонтальной» в «вертикаль», эти аккорды служат единству музыкальной ткани в условиях ослабления классических функциональных связей (их конструктивная функция усиливается симметричностью их строения), отражают усиление линейного начала в фактуре современной музыки (в узбекских симфонических произведениях, например, в творчестве М. Таджиева, М. Махмудова, Р. Абдуллаева и др. гармонические последования образуются в результате свободного переплетения голосов, но при этом они порой приобретают функциональное значение). В кварт- и квинтаккордах усиливается значение фонического, красочного начала, что вполне согласуется со свойствами мелодизированной современной фактуры. Гармония в ней часто смыкается с тембровой краской (например, имитирует нетемперированные звучания в практике вокального и инструментального узбекского народного музицирования). В некоторых случаях кварт-квинтаккорды можно расценить как полигармонические комплексы (их истоком служит и переменность народно-национальной ладовости), а также как аккорды с пропущенной терцией, но с «дополнительными конструктивными» элементами — секундовыми и квартовыми звуками. Например, 2-я часть Третьей симфонии М. Таджиева внезапно обрывается полигармоническим комп-

¹ Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972, с. 130.

² Возникает своего рода иллюзия вариаций без темы. Вспомним высказывание Л. Буслера: этюд — в «некотором роде вариации без темы, вместо нее — общая схема песенной формы» (Буслер Л. Учебник форм инструментальной музыки. М., 1884, с. 58) или вариации, где тема появляется в конце формы (см. Третий фортепианный концерт Р. Шедрина).

ратность начальной фразы определяют и дальнейшие приемы изложения и развития: это либо повтор с пергармонизацией («гармонические литании», по О. Мессиану)¹, либо «консеквентные перемещения» (Римский-Корсаков) крупными пластами без дополнительных дроблений, вычленений, с сохранением четырехтактно-го тематического «ядра» как «самоценной» данности. При этом вспоминается декор мечети Биби-Ханым разноцветными глазурированными кирпичами, которые образуют прихотливый геометрический орнамент. Поскольку изложение и развитие темы совпадает с контурами всей части, мы рассматриваем ее в целом. Схема ее следующая:

А	А ₁	А	А ₂	Закл. (А).
а + а	а ₁ + припев	а		
4 т. + 4 т.	4 т. + 4 т.	4 т. + 3 т.	30 т.	7 т.

Ее можно расценить как рондальную с элементами вариативности, как двойную двухчастную или сложный период с небольшим заключением (в котором второе и четвертое предложения — развивающие), как сложную трехчастную (поскольку второй интенсивно развивающийся «эпизод» А₂ значительно разросся) с сокращенной репризой, на которую наслаивается форма «второ-

лексом I/V e-moll или IV/I h-moll. Их можно расценить и как первые обращения квартсептаккордов от I ступени e-moll и V ступени h-moll (собственно, отсутствие терции и создает их функциональную и тонально-ладовую многозначность, что иногда открывает простор для свободного развития мелодии: возможны мажоро-минорные «мерцания», имитирующие нейтральные интервалы). Эти же вертикальные комплексы могут быть восприняты и как I_{1/4} и V_{3/4} e-moll или I_{3/4} и IV_{1/4} h-moll. Использование этих аккордовых образований в творчестве узбекских композиторов имеет определенный аналог в армянской профессиональной музыке, например у Меликяна, Комитаса, Хачатуряна (см.: Степанян Р. О своеобразии аккордовых структур в гармонии армянских композиторов. Автореферат канд. дис. Ереван, 1970), а также в народном творчестве — русском («квартовые септаккорды» — А. Кастаньский), чечено-ингушском, грузинском, азербайджанском, киргизском, в японской музыке гагаку (С и са ури В. Японская инструментальная музыка гагаку. — В сб.: Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1975, вып. 14, с. 210, 211).

¹ Messiaen O. *Technique de mon langage musical*. Paris, 1944, p. 14, § 8.

го плана» (термин Вл. Протопопова) — вариационная. Неустойчивости первой фразы середины (а₁) способствуют элементы полигармонии (VII₇/III₇f фригийского) в 4-м такте:

4a [Andante cantabile]

The score for '4a [Andante cantabile]' is a multi-staff orchestral piece. It features a variety of instruments: Cello (Cel.), Violins (V-ni arco), Cor Anglais (Cor.), First Flute (I Fl.), Arpa (Arpa), First Oboe (I Ob.), Violoncello (V-le), and Viola (V-c). The music is marked 'Andante cantabile' and includes dynamics such as 'dolce pp' and 'pp'. There are triplet markings (3) in the flute and oboe parts.

В дальнейшем возникает своего рода ладовая полиритмия отдельных пластов, что приводит к полигармоническим и политональным сочетаниям (ц. 5, т. 5). Здесь осуществляется сложная координация функций мелодии и гармонии. Затем происходит и несовпадение метrorитмических планов: сильным долям четырехдольного размера струнных отвечают слабые доли того же размера у валторн¹:

46 [Andante cantabile]

The score for '46 [Andante cantabile]' is a shorter piece featuring Cor Anglais (Cor.), Viola (V-c), and Cello (C-b). It is marked 'Andante cantabile' and shows complex polyrhythmic relationships between the instruments.

¹ Вспомним мнение Н. А. Римского-Корсакова о том, что соединение медных духовых инструментов со струнными редко из-за полного несоответствия их тембров; здесь же оно служит разделению функций различных линейных пластов.

В интонационном рисунке первой фразы стабильным остается ритм, изменения же касаются звуковысотной стороны (color) (см. пример 4 а).

Еще более активной трансформацией отмечено второе развивающее построение A_2 . Дальнейшее «продолжение» мелодии осуществляется с помощью имитирующего голоса в нижнюю октаву¹. Она завершается постепенным нисхождением с появлением хроматической линии, которая в данном случае является не признаком мажоро-минорной системы, а служит имитацией вокального «скольжения», *glissando*, что еще более подчеркивает певучесть, «песенность» интонаций и находит свой аналог в нетемперированных звучаниях национального мелоса — так называемого ноля или но-лиш:

[Andante cantabile]

Эти нисходящие интонации приводят к глубокой «низкой» кульминации при активном восхождении противосложения (феномен «совмещения функций» — Л. Мазель). В этой теме с ее органическим сочетанием импровизационных и жестко конструктивных элементов² ощущаются некоторые черты «песенного симфонизма». Это проявляется в романтических терцовых и

¹ Напомним слова Б. Асафьева о значении полифонических приемов для «продления» мелодии в творчестве Глинки (Избр. труды. М., 1952, т. I, с. 256).

² См., например, припев, «притормаживающий» развитие хорал в разделе A_2 .

плагальных сопоставлениях тональностей, в использовании аккордов пониженных ступеней (VI, II), народных приемов формообразования (рондальность), в наличии альтерированных аккордов, возникающих в результате совмещения диатонических ладов, в проникновении вариантности в имитационные полифонические приемы.

Следует отметить интенсификацию тематического развития к концу 1-й части. Особенность формы этой части в том, что она внезапно обрывается, не получив окончательного завершения — семитактная реприза-заклечение¹ не может уравновесить протяженную середину. Этот «композиционный эллипсис» (термин В. Бобровского) приводит к тому, что форма 1-й части тяготеет к своему контексту, то есть к циклу в целом. внося тем самым свою «лепту» в образование контрастно-составной формы в пределах цикла². Таким образом, импровизационный принцип реализуется не только на уровне тематического развития, но и на более высоком уровне — формы целого³. Равновесие, достигаемое между импровизационными и конструктивными элементами, повтором и обновлением тематизма, связано с образным содержанием части: эмоциональный порыв органически сочетается в ней с философским раздумьем, глубокие переживания не нарушают

¹ Этот раздел формы несет двойную функцию: с одной стороны, он завершает 1-ю часть тонической квинтой от *f*, с другой — служит субдоминантовым предыктом для тональности следующей части — *c*.

² Она имеет аналог и в маковой цикличности. В «Симфонических рассказах» образуется и одна из разновидностей «открытых форм», также «усваивающая» конструктивные и развивающие закономерности маков, например возможность перерыва в их восприятии, ослабленные функциональные связи, преобладание вариантно-вариационного развития (в частности, образование вариационной формы «второго плана», составленной из группы уфоров — «рассредоточенная вариационность»). Можно провести определенные аналогии между рассредоточенными музыкальными формами и так называемой «полифонической прозой», в которой различные линии повествования, монологи, мысли героев «разорваны», «рассредоточены» во времени, что придает повествованию объемность, многомерность, «контрапунктичность», психологическую глубину и особую динамику (роман «Шум и ярость» У. Фолкнера, современная польская драматургия).

³ Бобровский В., указ. соч., с. 182.

душевного равновесия, связанного с особенностями мироощущения художника. Образное содержание 1-й части в большой степени отвечает специфическому строю народно-национального музыкального мышления.

Гармонично-уравновешенные темы

В темах этого рода усиливается значение константных элементов. В их мелодической линии преобладают элементы симметрии, повторности. В ладовой структуре ощущается не только кварт-квинтовая координация тонов, но и терцовость, присущая классической функциональной гармонии — происходит взаимопроникновение особенностей национально-народного профессионального творчества устной традиции и закономерностей европейского искусства. Такие темы большей частью характерны для симфонических произведений, в которых преобладают действенность, драматизм, резкие конфликтные противопоставления (см., например, побочные партии в симфонической поэме И. Акбарова «Памяти поэта», в 1-й части Первой симфонии Р. Хамраева)¹.

2. Активно-динамические темы

Для активных динамических тем, которые могут быть различны по характеру, свойственны особые принципы построения и развития. Это преимущественно повторность (горизонтальный или вертикальный перенос²), структурная четкость, цезурность, порой «квадратность». Повторность, определяющая и дальнейшие методы развития формы, связана с аналогичными предпосылками в некоторых образцах национального наследия и в то же время отражает тенденцию современной музыки — особую тягу к оstinатному принципу развития. Прообразами подобных тем и соответствующих методов развития в народном и профессиональном наследии устной традиции являются мелодии эпических дастанов, инструментальных разделов макомов, много-

¹ Об этих сочинениях писали Н. Юденич, И. Вызго, Т. Вызго, Н. Янов-Яновская.

² В темах этого типа значительно возрастает роль симметричных преобразований.

численные виды «зикральных»¹ мелодий с их упорной «назойливо-завораживающей» повторностью отдельных звуков и интонационных оборотов (см. «Катта-зикр» в записи В. Успенского, 1943 г.²). Можно назвать в качестве источника тематизма такого рода богатейшую и разнообразную систему усулей (с оstinатным принципом развертывания как основной их структурной и процессуально-развивающей закономерностью), а также самобытную народно-танцевальную сферу традиционного искусства, и прежде всего те ее образцы, в которых велико значение оstinатных мелодико-ритмических формул, иногда сочетающихся с элементами вариантности. Эти черты проявляются в таких танцевальных пьесах, как «Дучуба», «Қашқарча», «Нозигим», «Уфар», «Лайзонгуль»³, а также в энергичных мужских танцах, таких, как хорезмский «Лазги»⁴.

Но танцевальный народно-национальный первоисточник не всегда мог дать темы, удовлетворяющие требованиям симфонического жанра. В свое время на необходимость значительного переосмысления народно-танцевальных мелодий (и в образно-семантическом и в структурно развивающем плане) с целью их более органичного «вписывания» в симфонический контекст обращал внимание Б. Асафьев в связи с оценкой начального этапа становления западноевропейского симфонизма⁵.

Неуравновешенно-динамические темы

Для создания активных, действенных тем узбекского симфонизма весьма плодотворным оказался своеобразный интонационный сплав лирических макомных мелодий типа «Чули ироқ», «Ораз»⁶ с танцевальными. Закономерности лирических «протяжен-

¹ В зикрах — культовых обрядах дервишей (исламских монахов, исповедующих суфизм) — определенное место занимала музыка.

² Хранится в фондах Института искусствознания им. Хамзы Министерства культуры УзССР (МЗУ 77, № 192).

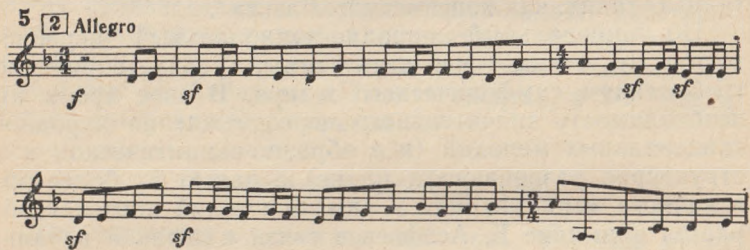
³ УНИМ, с. 33, 34, 45, 47, 50.

⁴ См.: Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка, с. 352—353.

⁵ Музыкальная форма как процесс, с. 152.

⁶ УНИМ, с. 108, 113.

ных» мелодий, воздействуя на периодичность танцевальных мелодий, лишали последних квадратности, расчлененности, симметричности, размыкали их, содействовали впечатлению неуравновешенности, а следовательно, создавали потенцию, импульс к дальнейшему развитию. Сохраняя напор, энергию, динамику остигатности, свойственные танцевальным мелодиям, эти темы приобретали вместе с тем структурную неустойчивость импровизационного развития. Мелодии, возникшие на «стыке» этих народно-национальных жанров, использовались преимущественно как главные партии в сонатных формах с активной, действенной драматургией. К ним относится, например, тема главной партии 1-й части Первой симфонии Р. Хамраева:



Это энергичная, устремленная тема, в основе которой лежит внутренне симметричное интонационное ядро (с активной ямбической интонацией темы вступления). В ней присутствуют черты, идущие, с одной стороны, от остигатной танцевальности¹, с другой — от европейских традиций классических динамичных тем (например, восходящая секвенционность², которая народному мелосу не свойственна). Дробление второй восьмой сильной доли вызывает иллюзию ее суммирования в слабой второй доле, что делает ее акцентной и ведет к «перекрестным ударениям» (термин Э. Праута) в мелодии, а следовательно, к метрическому перебиву³,

¹ С периодическим возвращением к нижней тонике.

² В сочетании с общей направленностью интонаций вниз внутри звена.

³ Этому же служат неожиданные sforzando на слабых долях в 3-м такте.

противоречащему основному размеру темы (такая разнопериодическая акцентность создает возможность контрапунктического развития в дальнейшем)¹. При этом нарушается инерция слушательского восприятия, на смену прежнему стабильному метрическому эталону приходит мобильный. Все это — своеобразное отражение импровизационности, присущей лирическому народно-национальному мелосу, которая сообщает подвижной, энергичной теме черты внутренней неуравновешенности, а тем самым еще большей динамики. Этому же служит двойственный ладовый облик темы: мелодически она звучит в d эолийском, но гармонизована в F-dur'e («инотональная гармонизация» — термин В. Цуккермана).

Потенции, заложенные в первом предложении темы, в полной мере проявляются в дальнейшем ее развитии. Обрацает на себя внимание активное ладотональное движение в средней, развивающей, части темы, а также каноническая секвенция на модифицированном обороте тематического «зерна» (Iv. = —7). Причем обороты и фразы пропосты в респосте приобретают иные акценты, и мелодическая линия имитирующего голоса в результате этого становится метрическим вариантом имитируемого. Здесь имитационный прием органически сплетается с вариантным, образуя новое качество — вариантно-полифонический метод развития, объединяющий закономерности композиторского и народно-национального искусства² (аналогичные явления наблюдаются, например, у Б. Бартока). К темам подобного типа относятся также темы главных партий симфонических поэм «Памяти поэта» И. Акбарова и «Любовь поэта»

¹ Народно-национальный генезис полиметрии — в феномене усуля. В пьесе «Уфори» (УНИМ, с. 47) в результате использования синкопических фигур в усольной линии образуются участки метра в $\frac{3}{4}$, противоречащие мелодическому плану $\frac{6}{8}$.

² Но можно предположить, что имитация является наиболее естественным и органичным звеном при переходе от монодии народно-национальных культур к композиторскому многоголосию, поскольку отражает и как бы «реализует» особенности музыкального восприятия, а именно: при восприятии мелодии в слуховой памяти остаются «следы» ее начального раздела, продолжающие «звучать» в процессе дальнейшего мелодического развертывания, что еще в IV в. до н. э. было отмечено Аристоксеном: «Музыка слагается из слышимого и воспоминания о слышимом». См. также:

М. Таджиева, Второго концерта для трубы с оркестром С. Карим-Ходжи, 2-й части Первой симфонии М. Таджиева, третья тема 1-й части Симфонии-рапсодии М. Штейнберга.

Оstinатно-периодические темы

Динамика может достигаться не только нарушением периодичности, оstinатности, но и настойчивым последовательным претворением этих приемов, которые и рождают ощущение предсказуемости возможных тематических «событий» в развитии музыкального действия.

К таким темам относится, например, главная партия 2-й части («Площадь Регистан») «Симфонических рассказов» И. Акбарова:

6 Allegro con moto

Высокие Legni
Высокие Арчи
Corni

Tr-be

Timp.

T-ro Nagara

Низк. Legni
Низкие Арчи

Дероян Н. В. Некоторые вопросы целостности музыкального произведения. Автореферат канд. дис. Ереван, 1969.

Arpa
con sord.

f

f

f

Она рождается из оstinатной мелодико-ритмической фигуры сопровождения ударных (явная аналогия с конкретной разновидностью усуля — зарб-ул-қадим-старинный¹) с типичным для восточной ритмики дроблением сильной первой доли в четных тактах, ослабляющим ее, в результате чего вторая становится суммирующей, а следовательно, приобретает черты синкопичности, динамизирует течение музыкальной мысли. Четкая периодичность самого «зерна» определяет и квадратное строение темы, ее развитие методом оstinатных повторов, в которых меняется гармония, оркестровка, лад. Любопытна перекраска четырехтактной фразы темы — с миксолидийский — с эолийский, которую назовем диахронным смещением одноименных ладов, отражающим «нейтральность» II, III, VI, VII ступеней и служащим в данном случае омрачению колорита.

¹ Этот усуль, по предположению Дервиша Али (XVII в.), лег в основу многих усулей последующего времени (см.: Семенов А. А. Среднеазиатский трактат о музыке. Дервиш Али. Ташкент, 1946, Кароматов Ф., указ. соч., с. 18).

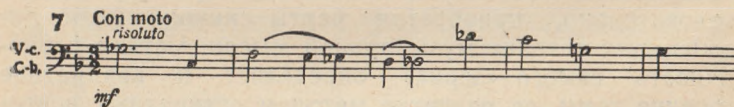
Черты остиной токатности носит тема таинственного, призрачного скерцо Первой симфонии М. Таджиева (4-я часть), несколько зловещая скерцозность проявляется, например, в главной партии 2-й части Третьей симфонии М. Таджиева. Другие темы этой группы имеют танцевально-динамический характер: это вторая тема 1-й части Симфонии-рапсодии М. Штейнберга, главная партия финала «Узбекской сюиты» Ю. Тюлина («Праздник»), побочная партия 1-й части Второй симфонии Г. Мушеля, третья тема тройной «Симфонической фуги» Т. Курбанова.

Темы-тезисы и темы-мотивы

К темам, в которых основную тематическую нагрузку несет мелодия, примыкают и короткие, афористичные темы, имеющие характер тезиса, своего рода «мелодические фрагменты», по терминологии Римана.

Это могут быть вступительные темы, имеющие характер образной заставки, открывающей «симфоническую драму».

Значение эпиграфа имеет вступительная тема Симфонической фуги Т. Курбанова¹, излагаемая *tutti* оркестра². Любопытна в этом смысле и сдержанно-суровая лаконичная первая тема финала Пятой симфонии Б. Гиенко, имеющая некоторые аналогии с нисходящими хроматическими интонациями *basso ostinato* XVII века:



К кратким, фрагментным темам относятся и эпизодические, появляющиеся на короткое время темы, на-

¹ Партитура сочинения находится в библиотеке Узбекской государственной филармонии.

² Характерно, что, становясь первой темой тройной фуги, эта мелодия теряет внутреннюю закругленность, размыкается. Это один из факторов, свидетельствующих о процессе симфонизации, проникновении сонатных принципов в полифоническую форму, отражающих, в частности, синтез гомофонно-гармонического и полифонического складов в музыке настоящего времени.

пример решительная фраза тематического значения, провозглашаемая всем оркестром, во 2-й части Симфонии-рапсодии М. Штейнберга и использующая интонации из макома «Ироқ»¹, модифицированные в духе марша.

В симфонических произведениях узбекских композиторов нередко встречаются мотивы, имеющие тематическое значение. Подобный «микротематизм» таит в себе огромную потенциальную энергию и выразительную силу и одновременно служит задаче полифонизации музыкальной ткани. Мотивы тематического значения зачастую выполняют функции не только лейтинтонаций, но и моноинтонаций, то есть являются основой для появления других тем самой различной образной нагрузки. Примером подобных «микротем» может служить интонация вступительной заставки Второй симфонии — симфонии-балета «Ойгуль Бахтиер»² М. Таджиева, которая является и моногармоническим³ секундно-квартетным комплексом:



¹ См. мелодии инструментального раздела «Тасниф» и вокального — «Ироқ мухайри» (УНМ, т. V, с. 775, 825).

Этот метод интегрирования народно-национальных интонаций (характерный для Б. Бартока) отличает и творчество М. Таджиева. Во 2-й части Третьей симфонии композитор применяет такой способ цитирования народно-национального источника, при котором жанр словно «отслаивается», «отчуждается» от присущей ему традиционной семантики, приобретая новый смысл в контексте симфонического произведения. Возникает своего рода «вторичный жанр» (термин В. Цуккермана) с иным содержательным наполнением (метод, свойственный Д. Шостаковичу в использовании некоторых бытовых жанров).

² Pisk P. A. Gliederung der Melodie, S. 260.

³ Что вполне отвечает известным тенденциям в современной музыке, где мотив тематического значения может характеризоваться гармоническим комплексом, тембровой краской, метроритмом и т. д.

В дальнейшем происходит ее «расслоение»: по горизонтали образуется ряд тем, по вертикали вырастают гармонические последования¹. Мотивным тематизмом отмечена и 3-я часть Пятой симфонии Б. Гиенко. Объясняется это тем, что в рамках четырехчастного симфонического цикла словно возрождаются формы и жанры доклассического искусства² (прелюдия — 3-я часть, fuga — финал, как бы «цикл в цикле»).

Рассмотренные темы можно классифицировать по признакам стабильности или импровизационности их структуры и по характеру соотношения названных признаков внутри каждой темы. К первой группе относятся лирические темы, в которых преобладает импровизационность. Вторая группа объединяет темы, в которых наблюдается подвижное равновесие стабильности и импровизационности с преобладанием то принципов вариатности, изменчивости, то — инвариантности, стабильности. Эта группа находится как бы на «стыке» лирических и подвижно-динамических тем. К третьей группе тем, отличающейся периодичностью структуры, остинатностью как основным приемом развития, относятся преимущественно активно-динамические темы и небольшая группа лирических, в которых завораживающая остинатная повторность какого-либо оборота или интонационной ячейки способствует созданию определенного настроения³. Конечно, граница между названными группами тем весьма подвижна. Встречаются темы, не укладывающиеся в «прокрустово ложе» данной классификации и объединяющие в себе черты и свойства различных групп. Поэтому в конкретных анализах

¹ Аккорды «размышлений», возникающие в ситуациях, когда герои принимают ответственное решение или осмысливают содеянное (это как бы момент «тихой кульминации» — с. 43, 47, 100, 164). Подобный тип гармонии встречается в современной музыке у И. Стравинского, Б. Бартока и был подготовлен, например, в творчестве Скрябина.

² Любопытно, что расширение «географических горизонтов» в музыке на исходе XIX века и в XX веке, по мысли В. Конен, помогло лучше «оглядеть» исторические дали, приблизить к современности доклассическое искусство.

³ Эти типы тем можно сравнить с приводимыми Е. Назайкинским прообразами в предметно-определенных объектах физического мира (О константности в восприятии музыки. — В кн.: Музыкальное искусство и наука. М., 1973, вып. 2, с. 86).

приводимых примеров мы всякий раз старались подчеркнуть своеобразие, оригинальность и специфику данного музыкального образца.

ФАКТУРНЫЙ, ГАРМОНИЧЕСКИЙ, РИТМИЧЕСКИЙ, ТЕМБРОВЫЙ ТЕМАТИЗМ

Рассмотрим темы, в которых тематическую роль играют фактурные элементы, гармонические комплексы, метроритмический рисунок, тембровая окраска¹. Вполне понятно, что четко дифференцировать все эти разновидности тематизма невозможно, да в этом и нет необходимости. Речь может идти лишь о том, что в каждом отдельном случае на первый план выступает либо какой-то один элемент, либо совокупность элементов, на чем соответственно и будет акцентировано внимание.

Фактурный тематизм Некоторые из рассмотренных тем приближаются к такой группе, в которой тематическое значение приобретают общие формы движения. Этот тип тематизма в настоящее время чрезвычайно распространен, его образцы встречаются, например, в творчестве Р. Щедрина, В. Люто-славского (по свидетельству К. Южак, Л. Гениной, Ю. Буцко), а также А. Станчинского, П. Хиндемита и др.

С этой точки зрения привлекает внимание середина 3-й части «Симфонических рассказов» И. Акбарова («Медресе Улугбека»), которая призвана выразить музыкальными средствами разгул враждебных реакционных сил, выступивших против ученого-гуманиста. Тематизм этого раздела основан на развитии элементов подчеркнуто фактурного значения: это параллельные квинты виолончелей, «рубленные» жесткие квинты, «осложненные» малой секундой у низких деревянных, струнных, фортепиано, и параллельные квинты, проводимые по звукам «гаммы Римского-Корсакова»:

¹ Об этом см. сб. статей: Музыкальная форма. М., 1965; Скребков С. Гармония в современной музыке. Очерки. М., 1965; цит. работы Арановского М., Бобровского В.

9. 11 Più mosso (Allegro)

The musical score is for a section titled '9. 11 Più mosso (Allegro)'. It features five systems of staves. The top staff is for Violins I and II (V-ni, V-le). The second staff is for Violoncello (V-c.) and Bassoon (Fag.). The third staff is for Clarinet in C (C-fag.) and Piano (Piano). The fourth staff is for Violoncello (V-c.) and Bassoon (Fag.). The fifth staff is for Trombones (T-ro di legno) and Cymbals (Cassa). The score includes dynamic markings such as *pp*, *poco a poco*, *cresc.*, and *p*. The tempo is marked 'Allegro'.

Развитие в основном осуществляется посредством настойчивого повторения характерных фактурных образований (зачастую в разной оркестровке), в результате чего они приобретают определенное выразительное значение, а следовательно, тематизируются. Симметричные интонации, основанные на «круговых ладах» (Мазель), определяют симметричные же преобразования «геометрического плана» в развитии темы. Функциональные закономерности гармонии отходят на второй план, и «тоникальность» достигается только подчеркнутыми оstinatными повторами какого-либо звука.

Подобный же характер имеют «тематические образования» 5-й части того же симфонического цикла — «Гур-эмир» (мавзолей начала XV века).

Фактурный тематизм этого типа смыкается с некоторыми динамическими, активными темами.

Встречаются случаи, когда тематическое значение приобретает фигурация, например второй элемент главной партии финала Третьей симфонии М. Таджиева в изложении верхних деревянных (см. пример 14, ц. 2) или контрапункт — фигурация первых скрипок *sul ponticello* в побочной партии 2-й части Первой симфонии М. Таджиева (см. пример 11).

Это явление находит свой аналог, например, в инструментальном тематизме Баха, Шопена, Н. А. Римского-Корсакова.

Наблюдается и встречный процесс: проникновение

наиболее характерных элементов темы в общие формы движения, в «фон». Подобное явление встречается, например, в развитии песни Хамзы «Биз имчимиз» во 2-й части Симфонии-рапсодии М. Штейнберга (см. ц. 168, 169), во втором предложении главной партии 2-й части Первой симфонии М. Таджиева (ц. 36). При этом иногда «концентрация» тематизма возрастает¹ (развертывание главной партии в 1-й части Скрипичного концерта И. Акбарова, ц. 7, 8). Встречается и третий тип фактурного тематизма — это возгласы, призывы, кличи, представляющие собой короткую характерную в интонационном отношении «ячейку» (см. фанфары труб в 4-м т. примера 6). Очень часто они имитируют звучание карнаев², которые использовались в жизни узбекского народа и для военных сигналов, и вместо набата, созывающего народ на борьбу с врагом, и в качестве праздничных вестников народного торжества³ (см. возглас тромбонов и трубы в начале Симфонии-рапсодии М. Штейнберга; выросшая из него фанфара труб с модифицированным, обостренным звучанием в ц. 39; грозные и мрачные октавные интонации у меди в конце 1-й части Первой симфонии М. Таджиева, повторяющиеся трижды и являющиеся «провозвестниками» надвигающихся событий).

Гармония тематического значения

Обратимся к случаям, где тематическое значение приобретает гармония. Эта тенденция становится все более характерной для современной музыки. Если в классическом искусстве на первый план

¹ В результате этого кажущееся время исполнения сокращается, а время «воспоминания» об услышанном (разновидность перцептуального времени) возрастает (см.: Джемс У. Психология. СПб., 1905, с. 239; Геффдинг Г. Очерки психологии, основанной на опыте. СПб.; М., 1914, с. 188). С аналогичным явлением встречаемся в узбеко-таджикских макомах.

² Духовой инструмент в виде прямой трубы с колоколообразным раструбом (извлекаются основной тон, квинта, септима, октава). Тембр — специфический, с характерным глissандированием, очень громкий и низкий (см.: Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка, с. 91—93, 156, 157).

³ В какой-то степени их функцию можно сравнить со значением русских «колокольных звонов».

выступали функциональные тяготения аккордов, то в современной гармонии при ослаблении функциональных связей все более возрастает выразительность фонических качеств аккордов.

В узбекской симфонической музыке эта тенденция к тематизации гармонического начала сочетается с использованием специфических, своеобразных гармоний, связанных с активным применением натуральных диатонических ладов.

Выразительное значение приобретает гармония в 3-й части «Симфонических рассказов» И. Акбарова («Медресе Улугбека»). Здесь, наряду с обычными гармониями, как их равноправные варианты применяются гармонии пониженных ступеней, что в какой-то степени омрачает общий просветленный колорит звучания¹. Вместе с тем эта гармония — результат одновременного использования одноименных натуральных ладов, приводящий его к «12-ступенной диатонике» (М. Скорик) или «вариантной диатонике при полноправной хроматике»² (Л. Мазель).

Тематическое значение имеют и параллельные квинты во втором элементе³ главной партии 1-й части Пятой симфонии Б. Гиенко (см. пример № 136). В этом тематическом образовании как бы объединяются закономерности средневекового одноголосного грегорианского хорала (что выглядит совершенно естественным в контексте всей симфонии, в которой использованы

¹ Этот принцип отвечает содержанию части: мысли автора о светлом образе ученого-гуманиста омрачены сожалением о его трагической судьбе.

² Появлению последней, помимо диахронного смещения одноименных ладов, способствует и принцип, который можно назвать синхронным совмещением одноименных ладов, а также своеобразный прием, который назовем деальтерацией. Он заключается в том, что альтерированные аккорды субдоминантовой сферы (с повышением IV ступени), не проявляя свойств побочных доминант, сменяются не альтерированными (например, IV $e_1/4$ d-moll, ц. 5, т. 7 «Лирической поэмы памяти Алишера Навои» В. Успенского). Это подчеркивает диатоническую природу вариантных ступеней, их самостоятельное положение в системе обогащенного одноименной диатоникой лада.

³ В дальнейшем он приобретает лейттематическое значение — выполняет функцию заключительной партии и неоднократно проходит во 2-й части (ц. 4, 7, 10, в последнем случае — уже параллельными трезвучиями).

жанры и формы доклассической музыки) и специфические особенности народно-ладового мышления (использование своего рода квартового органума, диафонии¹, которые являются одним из ранних видов полифонии).

Ритм тематического значения

В определенные моменты на авансцену выходит ритм и начинает играть главную выразительную роль в тематизме. С одной стороны, это связано со все более увеличивающимся значением метроритма в современной музыке, что обусловлено стремлением выразить (через сложную систему опосредствований) интенсивную напряженность, бурный, динамичный темп жизни, а также интерес к древним пластам культуры и музыке Востока.

Одна из частных причин этого явления — все то же ослабление гармонических функциональных связей², вследствие чего конструктивную функцию в организации произведения берет на себя ритм³.

Ритм, по мнению А. Сохора, — «индикатор» жанра. Использование сложных нерегулярных переменных метроритмов в искусстве наших дней, возможно, вызвано и интуитивным осознанием художниками специфики человеческого мышления, склонного (по данным антропологов) к внутренней аритмичности⁴. Это особенно симптоматично в условиях современной музыки, которая становится все более интеллектуализированной, медитативной. Огромна роль ритма в пространственно-временной

¹ Здесь возникает своего рода феномен «полистилистики». Можно допустить, что тенденция к индивидуализации композиторских стилей привела в музыке современности к новому «витку», повторяющему на ином качественном уровне старинное явление «коллективности» стилей (отмеченных более обобщенным характером). Теперь же оно выступает в форме индивидуализированной «переплавки» стилей, удаленных друг от друга во временном или «географическом» аспектах.

² В свое время это было отмечено С. Танеевым во Вступлении к «Подвижному контрапункту строгого письма» (1909).

³ Westphal K. Grenzen der motorisch-rhythmischen Gestaltung. Anbruch 7/8, 1929, S. 296, 297; Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., 1971, с. 30.

⁴ Рогинский Я. Изучение палеолитического искусства и антропология. Вопросы антропологии. М., 1965, вып. 21, с. 155.

10. Andante
Cor., Tr-nl

solo Timp.
c-b.
ppp

Эта лейттема, символизирующая в поэме образы зла, сохраняет и в дальнейшем лейттебр и лейттональность. Тембровая окраска фраз в ц. 15 «Хореографической поэмы памяти М. Равеля» С. Карим-Ходжи¹ (I тромбон соло), имитируя резкие звучания карнаев, становится ведущей в их «образном колорите» и приобретает тематическое значение.

Особую тематическую функцию в симфонии «Наво» М. Махмудова имеет нежный и поэтичный тембр электротамбура².

Порой тематическую роль играет какой-либо аккордовый комплекс звуков, не имеющий функционального гармонического смысла, но обладающий определенным сонорным эффектом и воспринимающийся как тембр. Это тот случай, когда вертикальный комплекс звуков находится как бы на грани гармонического звучания и тембра. Например, сочетание из 12 звуков у II скрипок и альтов во вступительной заставке ко Второй симфонии — симфонии-балету «Ойгуль и Бахтиер» М. Таджиева — создает сказочный, волшебный колорит:

¹ Партитура хранится в библиотеке Узбекской государственной филармонии.

² Следует заметить, что в своей партитуре автор не всегда «соизмеряет» динамику оркестрового звучания, излишне форсирует ее.

Andante
10a. V-ni II con sord.
V-le
pp

В то же время эта «интонация-тембр» имитирует не темперированные звучания (так называемые «ноля» или «нолиш») народно-национальных инструментов.

Порой с тембром смыкаются не только вертикальные звуковые сочетания, но и комплексы горизонтальных полифонических линий. Так, например, происходит в контрапункте, который можно назвать плюральным (одна из разновидностей современной гетерофонии — множественный, по С. Слонимскому), во вступлении к симфонии-балету М. Таджиева. Это своего рода «выписанная алеаторика» (термин Ю. Холопова), то есть один из зафиксированных вариантов алеаторического «задания» в различных голосах.

СОВОКУПНЫЙ ТЕМАТИЗМ

Рассмотрим следующую группу тем, которую назовем совокупным тематизмом¹. Он предусматривает последование тем по горизонтали или одновременное синхронное их сочетание. Этот тип тематизма встречается, например, в творчестве Дебюсси, Равеля, Стравинского, Малера, Прокофьева, Шостаковича. Эта тенденция к объединению различных, часто контрастных тем в единый тематический комплекс является следствием усложнения, своеобразной многосоставности, внутренней противоречивости образов в искусстве современности.

¹ Или тема-комплекс, по формулировке С. Скребкова (К проблеме музыкального образа в советском симфонизме. — «Сов. музыка», № 4, 1956) и Бобровского В. (указ. соч.); у М. Арановского — комплексный тематизм (указ. соч.). П. Хиндемит называет аналогичные явления «основополагающим двухголосием» — «die übergeordnete Zweistimmigkeit» (Unterweisung im Tonsatz. Mainz, 1940).

1. Вертикальный совокупный тематизм

Предтечей совокупного тематизма по вертикали являются двойные, тройные фуги или фуги с ярким удержанным противосложением¹. Темы в подобных фугах в той или иной степени контрастируют друг другу, но все же выражают лишь различные стороны одного и того же образа, сущности, состояния.

Отсюда Б. Асафьев делает вывод, что сложные фуги — сочинения, написанные не на две или три темы, а на двух- или трехголосную тему². Но уже в недрах полифонии появляются первые проблески политематизма, контраст между темами усиливается, чувствуется тенденция к преодолению принципа монотематизма, как, например, в XV тройной фуге сборника Баха «Kunst der Fuge».

Примером этой тенденции на «современной почве» является тройная «Симфоническая фуга» Т. Курбанава. В ней контрастно противопоставлены величественно-торжественная первая тема, оживленная, с танцевальным оттенком третья и несколько интонационно инертная вторая, которая в дальнейшем развитии (в противосложении) приобретает оттенок русской лирической песни. Впервые совместно темы излагаются в контрэкспозиционном проведении (ц. 4).

Примером совокупного тематизма по вертикали в сонатной симфонической форме является побочная партия 2-й части Первой симфонии М. Таджиева:

11. [Allegro] 42

Fl. picc.

V-cl I sul pont.

The image shows a musical score for two instruments: Fl. picc. (Piccolo Flute) and V-cl I sul pont. (Violin I sul ponticello). The score is for measures 11 and 12, marked 'Allegro'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Fl. picc. part has a melodic line with a slur over measures 11 and 12. The V-cl I sul pont. part has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

¹ Таковы, например, удержанные противосложения в двойных фугах (VIII и XI) из «Kunst der Fuge» Баха, что дает повод некоторым исследователям считать их тройными. См.: Graeser W. Bach's Kunst der Fuge. Bach-Jahrbuch 21 Jahrgang, 1924. Im Auftrage der Neuen Härtel, S. 46, 48; Ritter M. Bach's Kunst der Fuge. Leipzig, 1910, S. 23, 36.

² Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 160.

43

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The top staff has a melodic line with a slur over measures 43 and 44. The bottom staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Верхняя мелодия ее в изложении малой флейты, имитирующая нежный, несколько свистящий тембр ная, звучит лирически-взволнованно (плавные синкопы, вуалирующие сильные доли, придают ей певучесть). Вторая мелодия подчеркнута инструментальна, ее структура периодична, развитие оstinатно. Изложенная первыми скрипками *sul ponticello*, она напоминает по тембровой окраске звучание щипковых народных инструментов. Так возникает феномен «полижанровости», поскольку первая мелодия наследует особенности узбекской вокальной профессиональной музыки устной традиции, а вторая — закономерности народной танцевальной музыки с четкой акцентностью. Контраст мелодических линий усиливается метрическим несовпадением размеров, различным ладовым ритмом, что значительно динамизирует этот тематический комплекс. Потенциальная возможность различных полифонических комбинаций, заложенная в этом контрапункте, реализуется в дальнейшем развитии: например, в ц. 44 используется перестановка двойного контрапункта с необычным показателем перемещения ($I v. = 10$).

Принцип сочетания различных контрастных тематических образований в этом комплексе с полной очевидностью проявляется в 4-й части той же симфонии. Происходит расслоение совокупного тематизма: мелодия нижнего голоса, приобретая черты токкатности, стано-

вится главной партией, мелодия верхнего голоса — побочной.

Черты горизонтального и вертикального совокупно-тематизма находим в побочной партии 1-й части Ферганской сюиты «Лола» А. Козловского. Обе темы побочной партии экспонируются последовательно, вторая тема проводится совместно с первой.

Совокупный тематизм в симфоническом творчестве композиторов Узбекистана имеет еще один своеобразный источник, генетический корень в народно-национальной музыкальной культуре — явлении усуля. Усульные ритмоформулы ударных, наслаиваясь на основную тематическую линию, в какой-то степени приобретают тематическое значение и образуют некоторое подобие контрапункта, создавая в конечном счете предпосылки для появления совокупного тематизма. Пример — побочная партия скерцо Третьей симфонии М. Таджиева. Здесь мелодическая линия темы наслаивается на ритмомелодический усуль нагоры¹, обладающий четким, сухим, щелкающим звуком. Внутри данного усуля образуются интересные ритмические последования со своим собственным метром, не совпадающим с метрическим рисунком мелодической темы: возникает эффект полиметрии. Подобное явление мы наблюдаем и в побочной партии финала той же симфонии.

Более опосредованное влияние усульного принципа проявляется в 1-й части (пассакалии) Первой симфонии М. Таджиева, пронизанной чувством скорби, размышлениями о трагических событиях недавнего прошлого (военных лет).

Медленный темп и использование принципов *basso ostinato* в тематическом развитии этой части, продиктованные ее образным содержанием, позволяют говорить об органическом претворении Таджиевым как специфических черт традиционной узбекской монодии, так и жанровых свойств «песенного симфонизма»².

¹ Образец мембранофона типа литавры.

² См. медленные первые части в некоторых симфониях Шуберта (подготовленные поздними сочинениями Бетховена), а также у Г. Малера, Д. Шостаковича (Moderato Пятой и Десятой симфоний, Largo Шестой, Adagio Восьмой), объединенные сходным типом образности, связанной с лирической медитацией, что свойственно и

Однако драматургия симфонии Таджиева сложнее, чем в классических образцах «песенного симфонизма». В ней 1-я часть не только экспонирует первоначальный образ (тема вступления), но и раскрывает стимулы его внутренней трансформации. Тематическая структура 1-й части демонстрирует двойственную природу первоначального образа. Основная тема как бы «раздваивается», «расщепляется», и дальнейшее ее развитие осуществляется по двум параллельным линиям. Одна из них связана с основной темой пассакалии, которая сохраняет сосредоточенно-скорбный характер вступления (солирующие виолончели):

12.

4 Andante

V.c.

pp

C.b.

8

5

8

8

для образцов узбекского традиционного искусства (в том числе литературы, поэзии).

Самый же тип мышления по горизонтали выглядит совершенно естественным и логичным в условиях узбекского симфонизма, опирающегося на линейные принципы классической национальной монодии.



Вторая же линия тематического развития отталкивается от начальной ритмомелодической формулы темы вступления, образуя второй элемент совокупного тематизма по вертикали 1-й части. Именно из этой, поначалу вспомогательной побочной тематической линии постепенно и выкристаллизовываются зловещие, враждебные, античеловеческие образы, которые проявляют себя в полную силу в дальнейшем¹.

Совокупный тематизм по вертикали и полифонические вариации на две темы, обусловленные авторским замыслом и особенностями драматургии симфонии, имеют общий исток в избранном Таджиевым методе тематического развития, который назовем моновариантным и дивариантным (последний смыкается с такими категориями, как свободная вариантность, производный контраст).

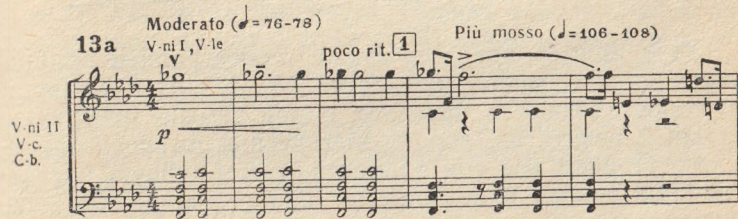
Таким образом, рождение совокупного тематизма (по вертикали) в симфоническом творчестве композиторов Узбекистана связано, во-первых, с общим укреплением контрапунктических принципов в музыке нашего времени, во-вторых, с сознательным использованием закономерностей народно-национальной музыкальной лексики (например, феномен усуля) и имеет в своей основе новый усложненный тип образности современного искусства.

¹ Это одно из свидетельств органического проникновения сонатного мышления в структуру полифонической формы. Подобная драматургия в какой-то степени находит свой аналог в пассакалии Восьмой симфонии Д. Шостаковича, но если в последний, по мнению В. Задерацкого, носителем объективного, внеличного образного начала является тема, а контрапунктирующие голоса пронизываются субъективными человеческими эмоциями, то у Таджиева распределение образности противоположное: основная тема связана с гуманистическим началом.

2. Горизонтальный совокупный тематизм

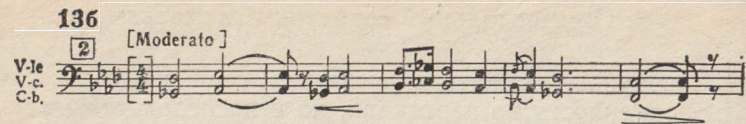
Совокупный тематизм выявляет себя не только в одновременности по вертикали, но и последовательно по горизонтали. Примером подобной «многосоставной» темы является главная партия 1-й части Пятой симфонии Б. Гиенко.

Первый элемент темы — мелодическое построение речитативно-инструментального склада¹ (как бы «изливающееся» из напряженно звучащей II пониженной степени), затейливо ритмизованное, насыщенное нисходящими хроматическими интонациями, сочетающимися с широкими экспрессивными скачками (на интервалы септимы, октавы, ноны):

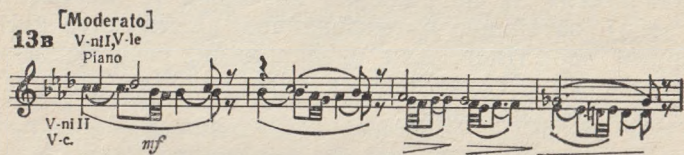


Второй элемент темы — сумрачный хорал. Его ритмически вариантная поступенная мелодия, подчеркнутая линейно-ползучей фактурой параллельных квинт, окрашена ладовой переменностью (f локрийский — b фригийский, затем f фригийский — b эолийский):

¹ Именно с ним связана сурово-сдержанная первая тема финала типа basso ostinato (см. пример 7).



Третий элемент — построение импровизационного склада с элегическими, жалобно ниспадающими интонациями:



Этот пример является также иллюстрацией принципа «жанровой многоосновности» (А. Сохор) и жанрового сопоставления в пределах одной темы: инструментальный речитатив, хорал, элегическая импровизационность. Причем все три элемента имеют общую интонационную основу и исходят из одного принципа — поступенности. Творческий почерк Б. Гиенко вообще отличается особая лаконичность, сдержанность высказывания, бережность в использовании выразительных средств, выверенность деталей, их многозначность, что особенно уместно в камерном контексте данной симфонии¹.

¹ Узбекский камерный симфонизм с присущим ему выражением тончайших «движений» человеческой души связан с преобладанием лирической медитативной образности, богатыми традициями камерно-ансамблевого исполнительства в национальном народном и профессиональном творчестве устной традиции, а также с претворением особенностей катта-ашула (в частности, увеличение роли монологических соло с декламационно-речитативными интонациями в симфониях, концертах). Камерность Концерта для оркестра Ф. Янов-Яновского, ряда сочинений Х. Рахимова, Р. Абдуллаева, М. Таджиева связана и с возрождением традиций ансамблево-оркестровой музыки XVII—XVIII веков. Этим свойствам узбекского симфонизма отвечают также аналогичные тенденции к камерности (с взаимопроникновением различных жанров), психологизации образов в современной музыке («Музыка для струнных, ударных и челесты» Б. Бартока, «Музыка для фортепиано, струнного оркестра и литавр» П. Плякидиса и т. д.), в том числе рас-

Потенциально присутствующая в комплексном тематизме возможность его расчленения, своего рода центробежная тенденция, склонность к образованию самостоятельных противопоставляемых друг другу тем реализуется в финале «Лолы» А. Козловского.

Основной тематический комплекс образует рондально-вариационную форму (aba_1+ca_2), но со «специализацией» отдельных ее составных частей: раздел aba_1 выполняет функцию главной партии, c — побочной, a_2 — заключительной. В результате в сложной трехчастной форме финала присутствует и форма «второго плана»: сонатная¹ с приближением к рондо-сонатной². Выделению тем в качестве самостоятельных из горизонтального тематического комплекса способствует и их жанровое противопоставление, возникающее порой в результате производного контраста. Первая тема звучит в характере колыбельной (при этом прием вариантной остинатности используется для создания настроения покоя, умиротворенности), «побочная партия» (ц. 3) имеет фанфарный характер и периодическую структуру (но без квадратности: повтор трехтактных фраз) со специфичной для узбекских тем ладовой переменностью (а дорийский и d миксолидийский).

Как видно из этого примера, особенности тематизма (в данном случае совокупо-горизонтального) оказывают прямое и непосредственное воздействие на структуру части в целом, приводя к возникновению формы «второго плана».

Тематическая мозаика

Совокупный тематизм по горизонтали может проявляться и в «микроромане», приводя к со-

цвет жанра монооперы (образец лирико-психологической камерной оперы в узбекской музыке — опера-диспут «Дуэль» Н. Закирова, истоки ее — жанры макома и катта-ашула). Причем усиление индивидуализации, психологизма в образном строе произведений узбекских композиторов связано не только с воздействием личного искусства европейской традиции, но и с индивидуальным началом, проявляемым в макомном искусстве бастакоров.

¹ Признаком сонатности служит проведение раздела c в репризе в основной тональности (вместо доминантовой — в экспозиции).

² Поскольку «заключительная партия» — это модифицированный вариант «главной партии».

зданию тематической мозаики¹. Тема главной партии в финале Третьей симфонии М. Таджиева — напряженная, динамичная — как бы синтезируется, «собирается» из различных поначалу разобщенных элементов:

Первый из них — это «враждебные» интонации, которые впервые появились в разработке 1-й части. Второй — кружащиеся, стремительно «вращающиеся» вихреобразные шестнадцатые, мелодические обороты которых интегрируют наиболее типичные и яркие интонации главной и побочной партий 1-й части в уменьшении.

Эти тематические элементы выделяются и фактурно, и регистрово, и тонально. Первый из них проводится на фоне альбертиниловых басов скрипками в *d-moll*, второй звучит в более мягком, прозрачном, светлом регистре у высоких деревянных в *cis-moll*².

¹ Тематическую мозаику, как и рассмотренный ранее мотивный тематизм, можно сравнить с жанром кроки. По своему происхождению связанный с изобразительным искусством и архитектурной графикой, этот жанр в настоящее время получает большое распространение в литературе. Такие совпадения в различных видах художественного творчества можно объяснить склонностью к лаконизму, краткости высказывания в искусстве современной эпохи. Этим достигается огромная сила экспрессии, динамики.

² Своего рода тональная мозаика, отвечающая специфике тематизма.

3. Тематическое развитие, основанное на совокупном горизонтальном и вертикальном тематизме

Тема-сплав

Во втором тематическом элементе рассмотренной темы образуется особый тип тематизма, который назовем «темой-сплавом». Примеры его наблюдаются и в симфонии-балете «Ойгуль и Бахтиер» М. Таджиева в репризном разделе, где тема Ойгуль вступает в активное взаимодействие с первым элементом главной партии в увеличении. Их интонации тесно сплетаются, как бы «вплавляются» друг в друга, образуя новую выразительную линию (ц. 133). Этот тип тематизма обнаруживает общность с методом интегрирования различных тем у Бородина.

Мозаика-развитие

К тематической мозаике приближается и особый тип тематического развития, который мы назовем «мозаикой-развитием». Он проявляется, например, во втором развивающем разделе двухчастной репризной формы, в которой изложена седьмая тема «Про басмачей» (2-я часть Симфонии-рапсодии М. Штейнберга). В нем ощущаются интонации первой, второй и шестой тем части.

ТЕМАТИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ КАК СОЧЕТАНИЕ ГОРИЗОНТАЛЬНОГО И ВЕРТИКАЛЬНОГО СОВОКУПНОГО ТЕМАТИЗМА

К совокупному тематизму примыкает еще одна разновидность тематического развития. Она чаще всего встречается в динамических репризах тем, когда первоначально данные в горизонтальной последовательности элементы тем или различные темы горизонтального тематического комплекса объединяются в вертикальном совместном звучании. Первый случай мы наблюдаем в побочной партии 1-й части Пятой симфонии Б. Гиенко, второй — в главной партии той же части (ц. 4).

В теме главной партии 1-й части сюиты А. Козловского «Лола» возникает скрытая полифоничность в ре-

зультате настойчивого повторения начального квинтового тона (вершины-источника), который как бы продолжает звучать, оставляя «след» в слуховой памяти. Эта потенциально присутствующая возможность тематического «расслоения» реализуется в репризе темы¹ (остинатно повторяющаяся квинта у струнных, основная мелодическая линия у деревянных).

Интегрирование и дифференцирование тематизма

Встречается еще один метод становления и развития тем (тесно связанный со спецификой совокупного тематизма), который можно назвать интегрированием и дифференцированием, «синтезирующим» и «аналитическим»² принципами музыкального мышления. Под синтезированием мы подразумеваем объединение, интегрирование первоначально порознь экспонировавшихся и развивающихся отдельных тематических образований, тематических элементов в целостную, законченную тему. Примером подобной «тематической кристаллизации» служит становление и развитие главной партии Второй симфонии-балета «Ойгуль и Бахтиер» М. Таджиева³.

Противоположный принцип — дифференцирующий — встречается в побочной партии этого же сочинения, где мы наблюдаем процесс дробления темы на отдельные мотивы, «частицы» целого, когда «рассеивающий», «анализирующий» принцип преобладает. Например, от побочной партии «отпочковывается» нисходящий мелодический оборот⁴, который в дальнейшем изложении ассоциируется с образом Ойгуль. Своеобразное слияние дифференцирующего и интегрирующего методов в развитии тематического материала наблюдается в главной

¹ Она была подготовлена в средней развивающей части темы в ц. 4.

² Мы определяем этими понятиями, примененными в свое время М. Гнесиным, другие явления.

³ Этот принцип напоминает становление основной темы в симфонической увертюре П. Чайковского «Ромео и Джульетта», что (как и у М. Таджиева) связано с программными задачами сочинения.

⁴ В этом смысле дифференцирующий метод смыкается с понятием Метнера «выбор из сказанного», а также с принципом эллипсии (Reiha A. Traité de Mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'Harmonie. Paris, 1814).

партии финала Третьей симфонии М. Таджиева. После первоначального этапа изложения темы — «тематической мозаики» (пример 14) — происходит выделение его второго элемента (в этом — элементы анализирующего принципа), но появляется он в увеличении и воспринимается как итоговое, завершающее, обобщающее проведение темы (в этом — черты синтезирующего развития).

Таким образом, совокупный тематизм, обладающий широкими возможностями выявления контраста, противоречия в пределах самой темы, служит источником и различным рода приемов тематического развития.

Итак, многие рассмотренные типы тематизма и соответствующие им приемы развития узбекского симфонического творчества коренятся в явлениях национального народного и профессионального искусства устной традиции и в то же время отвечают некоторым тенденциям современной музыки.

С другой стороны, тематизм определяет и приемы развития, а в конечном итоге, и форму произведения в целом. Например, черты импровизационности на интонационном уровне темы вызывают «импровизационность» форм (например, феномен композиционного эллипсиса, приводящего в рамках цикла к контурам контрастно-составной формы).

Наиболее очевидно и непосредственно проявляется воздействие внутритематического развертывания на характер развивающихся разделов простых двух- и трехчастных форм (поскольку в разработках, например, более опосредованные связи с тематическим развитием первого этапа и более сложные взаимоотношения между темами обусловлены сложностью драматургических задач). Например, остинатность в развитии определенного типа активных, динамических тем сказывается и на характере средних частей ряда скерцо (во Второй симфонии «Памяти Навои» Г. Мушеля, в Третьей симфонии М. Таджиева). «Продолжающий» тематизм с развитием из единого интонационного ядра вызывает бесконечно «длящуюся» мелодию в среднем, развивающем разделе «Лирической поэмы» Д. Закирова.

Разные темы имеют склонность к различного рода полифоническим приемам: импровизационные темы, развивающиеся из «зерна» вариантно-вариационными

методами, тяготеют к вариантной полифонии, более активные, действенные темы — к имитационно-каноническим приемам, вертикальный совокупный тематизм имеет потенцию к перестановкам двойного контрапункта.

Вертикальный совокупный тематизм с наличием значительного контраста, противоречивости между «горизонталями» способствует, например, проявлению сонатных принципов мышления в условиях вариационной полифонической формы (1-я часть в Первой симфонии М. Таджиева). Горизонтальный совокупный тематизм, в котором центробежные тенденции преобладают, может привести к созданию формы «второго плана» (финал сюиты А. Козловского «Лола»).

Интенсивность мотивного и интонационного уровня¹ (при развитии из единой моноинтонации), а также наличие мотивов тематического значения определяют главенствующую роль моноинтонационной драматургии в узбекском симфонизме, а порой — принципа конструктивного интервального комплекса, составляющего основу для многих контрастных тем сочинения, которые воспринимаются как «вариации без темы».

Но воздействие тематизма на форму нельзя представлять как процесс односторонний, характер темы зависит от места, занимаемого ею в форме; на тематизм воздействует и жанр, и драматургия сочинения, и тип формы. Например, тема порой получает развитие, не соответствующее ее первоначальному характеру. В этом случае осуществляется «образный поворот» под воздействием драматургических задач сочинения. Это особенно характерно в контексте сонатных форм или симфонической цикличности, где драматургия отличается особой сложностью, многосоставностью (например, развитие темы вступления с перерождением ее в «злую образность» в разработке 1-й части Третьей симфонии М. Таджиева или пентатонической побочной — в «воинственную сигнальность» эпизода-разработки 2-й части — «Площадь Регистан» — в «Симфонических рассказах» И. Акбарова, аналогичная ситуация — в его же симфонической поэме «Памяти поэта»). Художественная идея, содержание диктуют «выбор жанра» (выражение

¹ Она, прежде всего, и приводит к внутреннему обновлению мажорной системы при ее внешней каноничности и стабильности.

М. Арановского) и в какой-то степени формы, так как каждый жанр тяготеет к тому или иному кругу образов, настроений, а следовательно, к определенному типу тематизма, формы. Но представляется, что зависимость темы от содержания не только опосредованная — через жанр сочинения в целом, — но и непосредственная. Этим констатируется некоторая относительная самостоятельность темы, являющей собой начальный этап реализации авторского замысла по отношению к жанру произведения. В контексте сочинения возникает сложное, диалектически противоречивое единство перекрещивающихся линий взаимодействия как композиционных, так и драматургических функций на разных уровнях — темы и формы.

Взаимосвязь категорий тематизма наблюдается и в историческом аспекте¹. Разнообразные виды композиций воздействуют на становление тематизма, в свою же очередь слагающийся тип тематизма изнутри трансформирует основы традиционных форм. В узбекском симфонизме в настоящее время наблюдаются сложные процессы становления и кристаллизации новых национальных форм, когда, в частности, происходит перестройка классических европейских композиций (например, сонатной²) под «напором» нового тематизма, в котором творчески, активно претворяются черты народно-национального мироощущения, музыкального мышления, характерная для фольклорного искусства поэтика и образность, в органической связи со спецификой мировосприятия человека сегодняшнего дня, с особенностями современного искусства (и в семантическом, и в формообразующем аспектах). Трансформированные в со-

¹ Об аналогичных процессах на примере полифонических форм см.: Ю ж а к К. Некоторые вопросы современной теории полифонии как системы музыкального мышления. Автореферат канд. дис. Л., 1972.

² Обращение к принципам классической сонатности, для которой свойственны конфликтные столкновения противоречивых начал, было вызвано необходимостью отразить современный круг образов. В этом смысле можно говорить об относительной универсальности европейского профессионального творчества, поскольку оно, по мнению некоторых исследователей, обобщает объективные закономерности музыкального искусства, в частности, по свидетельству Б. Асафьева, его временную природу и специфику, связанную с особенностями восприятия.

ответствующем «разрезе» формы дают дорогу для развития тематизма. В данной работе мы большей частью акцентировали внимание на вопросах классификации тематизма, его жанровой характеристике и соответствующих им типах внутритематического и экспозиционного развития. Но развитие тематизма этим не ограничивается, оно продолжается в последующих разделах формы (средних, развивающих, разработочных, репризных и т. д.) и частях цикла, когда тема вступает во взаимодействие с другими темами, оказывая на них влияние и сама модифицируясь под их воздействием. Причем в круг вопросов, связанных с развитием тематизма, мы включаем его «движение» в форме и по «горизонтали», и «вертикали», и «диагонали» (то есть учитываем гармоническое, полифоническое, метроритмическое, тембровое развитие тематизма). Целостный облик темы складывается только на всем протяжении произведения. Сложная проблема взаимодействия тематизма, формы и драматургии в узбекском симфонизме, а также влияние закономерностей музыкального мышления национального народного и профессионального искусства устной традиции на «симфонические формы» требует специального освещения и более подробного, развернутого анализа и в настоящей статье затронута, в силу необходимости, лишь частично.

З. Каримова

Навои в музыке

Алишер Навои... Это имя с гордостью и любовью произносят люди на протяжении вот уже нескольких столетий. Один из крупнейших представителей восточного Ренессанса¹ Алишер Навои — поэт и мыслитель — внес огромный вклад в общее развитие мировой культуры и, прежде всего, в развитие художественной культуры народов Средней Азии. В середине XV столетия, когда в Средней Азии, по выражению Н. И. Конрада, начался процесс «литературного размежевания», именно Навои «положил начало отдельной литературе, тюркской, как он ее назвал, — узбекской, как уточняем мы»².

Литературное наследие Навои получило самое широкое освещение в трудах советских ученых-филологов, заложивших прочный фундамент для всестороннего и объективного изучения творчества великого поэта. Между тем чрезвычайно важная для понимания эстетических основ поэзии Навои проблема связи и взаимодействия его творчества с музыкальным искусством почти не привлекала внимания исследователей.

Эта проблема заслуживает самого тщательного изучения и предполагает три аспекта рассмотрения. Первый аспект — Навои и музыка его времени, отно-

¹ Вопрос о хронологических границах восточного Ренессанса носит в современном литературоведении дискуссионный характер. По мнению Н. И. Конрада, среднеазиатский Ренессанс охватывает время с X по XV век. См.: Конрад Н. И. Среднеазиатское возрождение и Алишер Навои. — Иностранная литература, 1969, № 2.

² Конрад Н. И., указ. соч., с. 217.

шение самого поэта к музыке¹; второй — поэзия Навои и ее музыкальные качества; третий — воплощение образов поэзии Навои в музыке прошлого и настоящего.

Охватить названную проблему в рамках одной статьи представляется невозможным во всем ее объеме. В данной статье мы акцентируем внимание на вопросе претворения поэзии Навои в музыке. Нам хотелось бы подчеркнуть особое значение его поэзии в историческом становлении профессиональных жанров современного музыкального искусства Узбекистана. Такая постановка вопроса позволяет коснуться еще одной существенной стороны современного творчества узбекских композиторов — связи их произведений с многовековыми традициями народной музыки, в образном содержании которой поэзия Навои играет ведущую роль.

* *
*

Музыкальность, как внутреннее качество поэзии, вызывает у исследователей постоянный и неослабевающий интерес. Существует обширная литература, посвященная теме «поэт и музыка». Еще Б. В. Асафьев, например, рассматривал «Божественную комедию» Данте как поэтико-музыкальную композицию, которую «[...] надо уметь слушать, чтобы услышать в ней самое важное — рождение музыки»². Многообразные связи поэзии — а шире — слова и музыки в творчестве таких разных художников, как Шекспир и Достоевский, Жуковский и Пушкин, Фет и Некрасов, Блок и Есенин получили освещение в ряде музыковедческих работ. Так, например, отмечалось, что сложнейшие духовные процессы, запечатленные в драмах Шекспира, находят свое выражение в музыкальных ассоциациях³, а музыкальность образных конструкций в романах Достоевского проявляется в своеобразной системе «лейтмотивов» и «реприз», в столкновении «противоборствующих тем»⁴.

¹ Частичное освещение этот аспект получил в статье Н. Баймухамедовой «Алишер Навои о музыке». — В кн.: Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. М., 1972, с. 376—387.

² Асафьев Б. В. Данте и музыка. Петроград, 1921, с. 8.

³ Шекспир и музыка. Л., 1964.

⁴ Гозенпуд А. Достоевский и музыка. М., 1971, с. 134.

Касаясь поэзии Пушкина и Блока, указывают на важное значение в ней «звучащих» образов, связанных с музыкой природы — песнь ручья, голоса весны, а также с «музыкальной» динамикой звуковой структуры стиха — нарастание или ослабление, замедление или ускорение¹.

Взаимодействие музыки и слова, порой их полное слияние, происходит на основе внутреннего родства природы этих двух видов искусства. Объединяющим началом в этом взаимодействии становится интонация как специфическая особенность музыкального и поэтического творчества. «Сущность процесса звучания и стиха, и музыки — одна, — отмечает Асафьев, — это некое состояние, в котором как обязательное условие предстает непрерывность процесса звучания от первой зазвучавшей точки (мига) до последней»². Но в стихе кроме интонации присутствует еще и конкретный смысл отдельного слова или сочетания слов. Поэтому понятие музыкальности поэзии включает не только «музыку стиха», то есть пульсацию ее ритмов в неисчерпаемом богатстве метрических форм или красиво звучащее чередование гласных и согласных, но и смысловую, идейную сущность произведения, — то, чем произведение «дышит».

Единая «сущность процесса звучания и стиха, и музыки», свойственная литературе европейских стран, усиливается некоторыми специфическими чертами восточной поэзии и ощущается благодаря этому особенно отчетливо и ярко. Уже в далеком прошлом выдающиеся мыслители и музыкальные теоретики Востока — Аль-Фараби, Ибн-Сина, Аш-Ширази, Джами и другие — подметили теснейшую связь метрики стиха в восточной поэзии и музыкальных ритмов. Действительно, количественный характер стихосложения аруз, основанный на строгом чередовании долгих и кратких слогов, приближаясь к музыкальной ритмике, сообщает восточному стиху особую напевность.

¹ Яковлев В. Пушкин и музыка. М., 1957, с. 29; Асафьев Б. В. (И. Глебов). Видение мира в духе музыки. — Сов. музыка, 1970, № 11, с. 74.

² Асафьев Б. В., указ. соч.

Но дело, конечно, не только в особенностях метрики. Музыкальность, как неотъемлемое качество восточной поэзии, раскрывается прежде всего в образно-эмоциональном строе произведений. С исключительной силой это качество проявляется и в поэзии Навои.

* *
*

Эпоха Алишера Навои (вторая половина XV века) — это время, когда централизация власти в тимуридском государстве, укрепление его торговых и дипломатических связей привели к бурному росту городов и общему подъему культуры. Настоящим средоточием культурной жизни на Среднем Востоке становятся города Самарканд, в котором высокого расцвета достигли астрономия и математика, и Герат, прославленный именами поэтов, живописцев, каллиграфов и музыкантов.

Блестящий расцвет культуры обеих столиц тимуридского государства неразрывно связан с именем великого поэта, просветителя и гуманиста Алишера Навои¹. В это время интерес к литературе охватывал широкие слои городского населения. Младший современник Навои — Васафи — рассказывает в воспоминаниях о том, что «стихи, пение, музыка, декламация всех видов звучали в домах и лавках гератских обывателей. Просто проходя по улице, можно было услышать из чьей-то балханы, где сидят несколько человек за вином, самые последние стихи известных гератских поэтов»². Литературные меджлисы-собрания, устраиваемые Навои в Герате, служили одной из форм постоянного общения поэта со своими современниками — поэтами, музыкантами, живописцами. На таких собраниях наряду с поэзией огромное место отводилось и музыке, также до-

стигшей в эпоху Навои высокого расцвета¹. Сам Навои был превосходным знатоком музыкального искусства. По-видимому, не случаен избранный поэтом тахаллус (псевдоним) «Навои» — напевный (от слова «наво» — напев). Будучи в музыке и теоретиком, и практиком, Навои требовал от своих учеников знания законов стихосложения в их связях с законами музыкальной композиции². По его мнению, нельзя было стать хорошим поэтом, не зная теоретических основ музыки.

Художественная атмосфера эпохи, особая музыкальная одаренность Навои, естественно, не могли не отразиться на самом строе его поэзии. Нередко переживания героев Навои раскрываются через образы музыки, а строение его стихов свидетельствует о большой музыкальной чуткости и широкой музыкальной эрудиции автора. Образ главной героини его знаменитой поэмы «Семь планет» неотделим от мира музыки: она — музыкантша, обладает изумительным по красоте голосом и прекрасно играет на чанге (арфе)³:

Дыханием любви опалена,
Волшебный чанг настроила она.
И стала петь к чинару прислонясь,
К возлюбленному сердцем устремясь.

Ее певучий и протяжный стон
Был горестью разлуки напоен...
Внимая ей, все замерло вокруг,
Вонзился в сердце каждый звук...⁴

Часто в поэзии Навои мы сталкиваемся с бейтами (двустушиями), в которых автор, повествуя о музыкантах, музыкальных инструментах или хафизах (певцах), подчеркивает большую эмоциональную и воспитательную силу музыки, указывая на ее способность

¹ Семенов А. А. Гератское искусство в эпоху Алишера Навои. — В сб.: Родоначальник узбекской литературы. Ташкент, 1940, с. 149.

² Сохранились сведения, что Навои был автором известных в свое время мелодий. См.: Бабур-намэ. Ташкент, 1958, с. 198.

³ В настоящее время чангом называют инструмент типа цимбал, во времена Навои чангом называли арфу.

⁴ Навои А. Соч. в 10-ти томах. Ташкент, 1968, т. VI, с. 294—295.

¹ А. Ю. Якубовский, исследуя черты общественной и культурной жизни эпохи, отмечает: «Едва ли будет ошибкой сказать, что все стороны культурной жизни Герата в последние три-четыре десятилетия XV века развивались с активным участием и под непосредственным влиянием Навои» (см.: Якубовский А. Ю. Черты общественной и культурной жизни эпохи Навои. — В кн.: Алишер Навои. М.; Л., 1946, с. 27—28).

² См.: Болдырев А. Н. Алишер Навои в рассказах современников. — В кн.: Алишер Навои. М.; Л., 1946, с. 407.

выражать чувства и настроения человека. Вот газель¹, посвященная музыкантам:

О музыкант, знающий секреты моей души,
Настрой свой инструмент,
А под печально звучащие струны настрой свой голос.
Начинай песнь, напоенную светлой печалью, и,
Исполняя эту песню, проникни в тайники моей души...²

Описание музыкальных инструментов в стихах Навои поражает оригинальностью и поэтичностью сравнений. Вот так, например, говорит Навои о чанге:

Мы вспомним фенякса, на чанг взглянув:
Всю чашу выдолбил чудесный клюв,
В ней дырочки сквозные — то проход
Для тонких струн... Какой мудрец сочтет
Число всех звуков, что звенят вокруг?
Из каждой дырочки исходит звук,
Летя по струнам! Лишь рукою тронь —
Как феникс, чанг низринет в мир огонь...³

В поэме «Стена Искандера» Навои, стремясь запечатлеть ужасающую картину боя, усиливает ее эмоциональное звучание введением музыкальных ассоциаций, «звучащих» образов:

Так, наподобие пчелиных сот,
Войска построив, он пошел с высот.
Как будто диких пьяных дивов хор,
Завыл под барабанами простор.
Кавказ отпрянул, содрогнулся Тавр,
От грохота бесчисленных литавр.
Карнаи выли так, как будто ад
Разверзся и нагринул кыямат...⁴

Но, конечно, музыкальность поэзии Навои отнюдь не исчерпывается непосредственными упоминаниями о музыке в его стихах. Музыкальность раскрывается в самом эмоциональном строе его творений, в структуре

¹ Газель — один из распространенных жанров восточной поэзии. Включает от 5 до 12—13 бейтов, рифмующихся по системе аа, ба, са и т. д.

² Газель заимствована автором из рукописи А. Насырова «Материалы о музыке» (на узб. яз.). Подстрочный перевод автора. Рукопись хранится в Институте востоковедения АН УзССР, инв. № 49.

³ Навои А., указ. соч., с. 294—295.

⁴ Навои А., указ. соч., т. VII, с. 82. *Див* (узб. *дев*) — фантастический персонаж народных сказок и мифов в образе исполина с рогами; *кыямат* — светопреставление, *карнаи* — двухметровые медные трубы.

его стихов, накладывающих свой отпечаток как на композицию в целом, так и на составляющие ее элементы.

Главы поэм Навои по своему строению напоминают произведения национальной профессиональной музыки устной традиции — макамы. За редким исключением, каждая из глав начинается бейтами от автора, из которых, как из тематического «зерна» в музыке, вытекает дальнейшее повествование. Каждая глава, подобно законченному музыкальному произведению, имеет свою наивысшую кульминацию — аудж, с последующим ослаблением эмоционального напряжения.

Музыкальность некоторых поэтических эпизодов осознается лишь в процессе их исполнения (чтения вслух)¹. Так, в одном из эпизодов поэмы «Лейли и Меджнун» — монологе Лейли — нарастание эмоционального напряжения ассоциируется в нашем восприятии с музыкальным crescendo (подход к ауджу), а в кульминационный момент (последние строки) возникает и сам «звучащий» образ:

О ты, в ком от любви тоска,
Любви ни разу не хлебнул глотка!
Ты не закроешь головы своей,
Когда печаль обрушит дождь камней!
Летучим пеплом став из-за меня,
Сравнишь ты с розой языки огня!
Пронзен мечом печали обо мне —
Запел и зазвучали обо мне
На всю вселенную слова твои,
Слова нетленные, слова любви!²

Иную драматургическую функцию выполняет в общем течении поэмы эпизод паломничества Меджнуна в Мекку, когда своим неслыханно дерзким обращением к богу Меджнун приводит в смятение всех паломников:

Несчастный пленник, проклятый судьбой,
В цепях любви стою перед тобой!
И тело в язвах от любовных ран,
И тело режет горестей аркан.
Но все же я не говорю «Спаси!»
Не говорю: «Мой пламень погаси!»
Не говорю: «Даруй мне радость вновь!»
Не говорю: «Убей мою любовь!»

¹ На Востоке издавна существует традиция чтения поэтических произведений нараспев. См.: Брагинский И. 12 миниатюр. М., 1966, с. 239.

² Навои А., указ. соч., т. V, с. 113.

Я говорю: «Огонь раздуй сильней!..
Души моей, аллах, лиши,
Дай мне любовь к Лейли взамен души!»¹

Этот эпизод звучит как апофеоз любви, и звуки этого любовного гимна льются, сметая все преграды на своем пути.

В поэмах Навои мы часто сталкиваемся и с некоторыми специфическими элементами музыкальной формы. Так, например, почти в каждом из произведений поэт в разных вариантах использует репризность. Повтор, выполняя определенную драматургическую функцию, дает возможность дальнейшего развертывания основной сюжетной линии в поэме «Семь планет».

Каждая из глав в поэмах Навои завершается, как правило, бейтами (чаще всего их два), которые являются как бы итогом предыдущего изложения. По значению в структуре поэмы их можно определить как бейты-кадансы, наделенные в то же время элементами репризности. Поэт объединяет их, вводя, в одном случае, типичные в восточной поэзии обращения к кравчому, в другом — обращения к самому себе. Эти периодические повторы в определенных разделах поэмы ассоциируются с принципом развертывания классических узбекских мелодий, что придает общей композиции поэм мерность и плавность изложения.

Таким образом, музыкальный аспект исследования творчества Навои предполагает, с одной стороны, установление связей между поэтической структурой его произведений и связей со специфическими закономерностями восточной монодической музыки, с другой стороны — рассмотрение различных форм претворения образной сферы произведений Навои в жанрах современного многоголосного искусства.

Дошедшие до нас классические образцы узбекской монодической культуры содержат многочисленные примеры музыкального воплощения стихов Навои. В наши дни советские композиторы подхватили и развили эту тенденцию, обогатив ее новым содержанием и современными средствами музыкального языка.

В одном из рассказов историка Васифи читаем: «У Алишера есть газель, известная под названием «Опя-

¹ Навои А., указ. соч., т. V, с. 68—69.

нен я, и разодраны мои одежды», которую Ходжа Абдулла Марварид положил на музыку. Эта мелодия получила такую славу, что в Герате не было ни одного дома, где бы ее не распевали»¹. Вероятно, это был один из самых ранних образцов претворения поэзии Навои в музыку.

Сохранившиеся от далеких времен баязы (песенники), свидетельствуют о чрезвычайно широком распространении лирики поэта в практике народно-профессиональных музыкантов. Музыкальная память народа донесла до нас множество вокальных произведений, которые свидетельствуют об устойчивом и длительном бытовании стихов Навои с определенными классическими мелодиями. Это в основном лирические песни крупной формы или же ташкено-ферганские варианты макомных мелодий.

Огромной популярностью в наши дни пользуется в Узбекистане старинная мелодия «Ушшок», распеваемая на газель Навои «Қоро кўзим» («Моя черноокая»).

В данной газели, как и многих других образцах лирического жанра, в соответствии с поэтической традицией, речь идет преимущественно о страданиях несчастной любви. От бейта к бейту используя все новые и новые смелые и оригинальные образы и сравнения, Навои доводит эмоциональный тонус газели до наивысшей точки — трогательного обращения поэта к другу: «...обмой меня розовой водой и из лепестков розы саван мне сделай».

Мелодия «Ушшок» типична для развитых жанров профессиональной музыки устной традиции, ее форма строится по принципу «сквозного» развития. Длительный подъем к ауджу, основанный на вариантно-вариационном переизложении первоначального мелодического зерна, обновление его новыми попевами и оборотами, постоянное расширение музыкальных предложений распевами способствуют непрерывности развертывания музыкальной мысли. Целенаправленность мелодического восхождения к ауджу уравнивается повторами отдельных мелодических построений, которые придают форме большую цельность и стройность. По жанровым признакам «Ушшок» скорее вокальная поэма, с харак-

¹ Болдырев А. Н., указ. соч., с. 407.

терной интенсивностью музыкального развития и масштабностью формы, чем песня.

Повышенная эмоциональность этой музыки находит максимальное выражение в момент ауджа, отмеченного длительным пребыванием мелодии в напряженном высоком регистре. Завершается песня большим построением, целиком основанным на распеве вводных слов и как бы выполняющим роль послесловия:

1

хай ё - ре.
вой во - е а - до ма - но о
хай ё - ре эй, ё - ре
о! о!
ё - рей о - жо - на - мо.

Связи музыкальной структуры с поэтическими закономерностями текста проявляются не только в совпадении ауджа песни со смысловой кульминацией стиха, но и в том, что вслед за рифмой в первых двух и далее каждой четной строке следует редиф, то есть слово или группа слов, повторяющихся в стихе вслед за рифмой. Этой поэтической закономерности соответствует закономерность музыкальная: повторы однотипных музыкальных построений. Подобные мелодические обо-

роты представляют собой распространенный в узбекской вокальной музыке нисходящий каданс с остановкой на устое. В данной газели рифма и редиф повторены восемь раз¹. Столько же раз на протяжении всего произведения повторяется нисходящий мелодический оборот от IV к I ступени, завершающий каждое музыкальное построение. Приводим некоторые из этих мелодических оборотов:

2.

фан қил - фил ча - ман қил - фил ой
ра - сан қил - фил е, ти - кан қил - фил, е, ка - фан қил - фил.

Специфической чертой ритмики узбекской вокальной музыки является своеобразная трактовка синкопы. Если в европейской музыке синкопа — это «нарушение» обычного ритмического распорядка, то для узбекской музыки синкопа — явление органичное². Квантитативный характер стихосложения аруз, основанный на чередовании долгих и коротких слогов, нередко находит последовательное претворение в ритмике песен. Соответствие долгих слогов большим музыкальным длительностям, а коротких слогов — меньшим способствует возникновению в вокальной музыке своеобразных синкоп. Они появляются в тот момент, когда долгий слог, попадая на мелкую длительность слабой доли такта, «перетягивается» на следующую сильную долю. Возвращаясь к газели «Қоро кўзим», отметим, что она написана в старинном размере («мужтасси мусаммани махбуду

¹ Для наглядности приводим два бейта оригинала, в котором редифом служит слово «ўйнар»:

Зулфинг очилиб, орази дилжуб ила ўйнар,
Хинду бачаи шўхдурур, сув била ўйнар.
Ул шўхки, кўнгулни этиб тера нафасдин,
Бир тифилдур алкиссаки, кўзку била ўйнар...

² Об этом см.: Соломонова Т. Е. Вопросы взаимосвязи текста и ритмики напева в узбекской народной песне. Библиотека Ташкентской государственной консерватории. Рукопись, с. 14—15.

махтуь»), что схематично можно изобразить следующим образом¹:

v-v-|vv-|v-v-| - -|

Соответствие стихотворной и музыкальной ритмики в «Ушшок» приводит к особой слитности музыки и слова².

Другой интересный пример музыкального «озвучивания» лирики Навои мелодия «Чогрох» — одна из жемчужин музыкального наследия нашего народа. Используя тонкие и красочные образы и сравнения, то сгущая, то рассеивая колорит, поэт рисует портрет пленительной красавицы³. Если в тексте газели господствует безмятежная лирика, то в музыке ощущается затаенная грусть, которая сообщает поэтическому образу глубокий философский смысл⁴.

По всей видимости, мелодия «Чогрох» более позднего происхождения, чем ее литературный источник. На это указывают, в частности, некоторые несовпадения поэтической и музыкальной структуры. Так, соответствие долгих и кратких слогов текста музыкальным длительностям иногда нарушается. Сравним ритмическую организацию мелодии со схемой газели, написанной в метре а р у з а - х а з а д ж и:

3.

—V|V—|V|V—|—V|V—|—

¹ В данном и последующих примерах речь идет о разновидностях метрических схем стихосложения аруз. В схеме знак «V» обозначает краткий слог в арузе, а знак «—» — долгий слог.

² Вполне возможно, что в данном случае перед нами один из немногих уцелевших примеров рождения мелодии в процессе прочтения газели неизвестным бастакором. (Бастакор — музыкант, одновременно соединяющий в себе талант исполнителя и сочинителя новых мелодий.)

³ См.: Музыка на слова Навои. Ташкент, 1948, с. 22.

⁴ Данный пример не исключение. Поэтический текст нередко намечает лишь общий контур музыкального образа, а мелодия как бы раскрывает «подтекст» стихотворения. Вспомним в порядке аналогии многие романсы Чайковского, Римского-Корсакова и других классиков русской и европейской музыки.

Музыкальное воплощение поэзии Навои не ограничено сферой профессиональной музыки устной традиции. Лирика поэта нередко находит отражение и в таких жанрах узбекского музыкального фольклора, как ашула и ялла¹. В отличие от профессиональных народных песни характеризуются менее развитой мелодией, часто имеют куплетную форму. Поэтому они более доступны для массового исполнения.

Песня «Кучабоги II» относится к старинным ферганским мелодиям. Распевная мелодия, охватывающая в своем развитии шесть бейтов газели, оттенена четким ритмом усуля, структура песни достаточно проста и делает ее легко запоминающейся. Начальное восьмитактное построение, соответствующее одной стихотворной строке, повторяется на протяжении песни много раз без изменений.

Эта многократная повторность начального построения (назовем его «а») и его варианта («а₁») в соединении с идентичным мелодическим материалом третьего-четвертого и пятого-шестого бейтов создает целостную форму с элементами куплетности. Схематично музыкальную структуру песни можно представить следующим образом:

а а а а₁ а б б а₁ а б б а₁

В песнях жанра ашула, так же как и в образцах профессиональной музыки устной традиции, сказывается влияние некоторых закономерностей стихосложения на музыкальную структуру. Сравним ритмический рисунок начального музыкального построения песни «Кучабоги II» и метрическую схему а р у з а - р а ж а з и, в которой написана газель Навои:

4.

— — V — | — — V — | — — V — | V —

¹ Ашула — сольная песня лирического содержания, в основе которой лежит довольно развитая мелодия. Алла — куплетная песня лирического характера, исполняемая солистом в сопровождении унисонного хора.

Помимо газелей, народные музыканты обращались, хотя и не столь часто, к другим поэтическим жанрам, в частности, к мухаммасам¹. Одним из немногих образцов узбекской песни на мухаммас Навои является «Гулузорим». По свидетельству многих музыкантов старшего поколения, эта мелодия получила широкую известность именно по стихам Навои. По содержанию этот мухаммас поэта близок его газелям. Здесь господствует тот же традиционный мотив любовных мук и страданий.

Эта мелодия, созданная знаменитым самаркандским хафизом Ходжа Абдулазизом Абдурасулевым (1852—1936) на основе ферганской народной песни «Эшвой», по своему масштабу, структуре, разворачиванию мелодического материала занимает промежуточное положение между профессиональной и народной музыкой. Куплетность, характерная для простых песен, уступает здесь место сквозному развитию. Каждый раздел песни, соответствующий целой строфе, завершается одним и тем же музыкальным построением, совпадающим во всех случаях с заключительными рифмуемым строками мухаммаса. Завершаются крупные разделы произведения собственно музыкальными припевами, сообщающими каждому из них законченность, закругленность.

Произведения профессиональной музыки устной традиции («Ушшок», «Чоргох») продемонстрировали различные подходы к стихотворному тексту. Если «Ушшок» — пример полного тождества поэтического и музыкального образа, то в «Чоргох» музыка значительно углубляет поэтический образ, раскрывает потенциально заложенные в стихе возможности музыкального развития. Проникновение в подтекст стиха и создание на этой основе образов психологических и философско-созерцательных, нередко окрашенных в тона глубокой скорби, — все это типично именно для высоких образцов профессиональной музыки устной традиции с развитым мелосом, сложной структурой, дающими возможность охватить песенный текст во всей его полноте.

Иначе звучат стихи Навои в сочетании с фольклорными мелодиями. На первый план в них выдвигаются

¹ *Мухаммас* — стихотворение строфической формы, каждая строфа которого состоит из пяти строк.

образы, связанные со светлой лирикой, например с воспеванием различных достоинств избранницы сердца.

Общей чертой, сближающей профессиональную музыку устной традиции и песенный фольклор, является строго выдерживаемая зависимость музыкальной ритмики от законов стихосложения аруз. Связь музыки и текста базируется на принципах построения крупной вокальной формы, основанной на соединении непрерывности развития с повторностью. При этом наблюдается следующая закономерность: развивающийся материал соответствует нерифмуемым строкам (при традиционной рифмовке: аа, ба, са и т. д.), а повторяемые построения — рифмуемым. Последние играют роль своеобразных кадансов, отчленяющих отдельные участки формы, обычно весьма развернутой, и тем самым облегчают слушателю ее восприятие. Наблюдаемое во многих случаях совпадение мелодических повторов с рифмовкой и редифом стиха приводит нас к выводу, что и эта особенность узбекского вокального наследия возникла в результате теснейшего взаимодействия поэзии и музыки.

Музыкально-поэтическое наследие Узбекистана, глубоко чтимое народом, вошло неотъемлемой частью в социалистическую культуру республики. Оно живет в наши дни в музыкальном быту народа и служит основой современной профессиональной музыки, творимой композиторами Советского Узбекистана. Вот почему проблема изучения закономерностей различных жанров музыкально-поэтического наследия Узбекистана имеет не только теоретическое, но и практическое значение.

* *
*

Исключительная популярность поэм Навои сыграла важнейшую роль в формировании узбекского советского музыкального театра. Первыми классическими поэмами, инсценированными узбекским музыкальным театром, были «Фархад и Ширин» (1922) и «Лейли и Меджнун» (1925).

В своем раннем сценическом воплощении «Фархад и Ширин» представляла музыкальный спектакль на текст узбекского драматурга Хуршида по одноименной

поэме Навои. Музыка состояла из фрагментов макамов и других образцов вокального наследия, исполняемых актерами по ходу действия под аккомпанемент ансамбля народных инструментов. Спектакль имел огромный успех, что определило его дальнейшую сценическую жизнь. В 1933 году «Фархад и Ширин» вновь появилась на театральной сцене. На этот раз она представляла собой музыкальную драму, партитура которой была написана В. А. Успенским. Народно-песенный материал, знакомый по предыдущей постановке, был гармонизован композитором и положен в основу партитуры. Принципиальная особенность данного музыкального спектакля заключалась в переходе от унисона к многоголосию. Вскоре, в 1936 году, была осуществлена новая, обогащенная редакция музыкальной драмы. В работе принял участие молодой в то время композитор Г. Мушель. Этот спектакль представлял собой музыкально-драматическое произведение с ариями, дуэтами, хорами. В партитуре значительно повысилась роль оркестра, и это предопределило элементы сквозного развития. Драма в постановке 1936 года на протяжении многих лет шла с неизменным успехом на сцене театров республики¹. Позднее на той же основе возникла опера «Фархад и Ширин» Успенского и Мушеля.

Аналогично сложилась судьба «Лейли и Меджнун». Из музыкальной драмы (1933) выросла опера (1940), созданная Р. Глиэром и Т. Садыковым. Драматург Хуршид, сохранив сюжетную канву поэмы Навои, написал весь текст либретто оперы, введя в него лишь несколько газелей поэта². Основная тема произведения Навои—это конфликт между представителями феодальной знати и юными влюбленными Меджнуном и Лейли—носителями гуманных, передовых устремлений в поэме.

¹ Музыкальная драма «Фархад и Ширин» получила подробное освещение в работах музыковедов. См.: Бронфин Е. Ф. Творческая история музыкальной драмы «Фархад и Ширин». — В кн.: Пути развития узбекской музыки. М. — Л., 1946; Пеккер Я. Б. Узбекская опера. М., 1963; Вызго Т. С. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. М., 1970.

² В 1954 году была осуществлена еще одна редакция оперы «Лейли и Меджнун». Этот вариант вообрал в себя многие черты предыдущего спектакля и не имел с ним принципиальных музыкальных различий.

Социальное неравенство явилось причиной их трагедии. Смерть Меджнуна и Лейли (подобно гибели героев шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта») воспринимается как торжествующий гимн вечной любви и верности.

В обрисовке главного персонажа либреттист близок литературному первоисточнику. Меджнун — это лирический герой со всеми присущими ему душевными переживаниями¹. Вместе с тем Хуршид стремился несколько «осовременить» этот образ, введя в либретто оперы отсутствующий в поэме эпизод открытого выступления Меджнуна против догматических положений корана, унижающих достоинство женщины².

Музыкальную характеристику Меджнуна в основном составляют его сольные выступления — арии. Центральные из них — «Ироқ» и «Новбахор» (из 2-й картины оперы) раскрывают состояние печального раздумья, тоски героя.

Наряду с развернутыми вокальными номерами, Меджнун в опере получает и оркестровую характеристику, которую можно назвать его лейттемой. Впервые прозвучав в оркестровом вступлении оперы, она появляется в партитуре в моменты конфликтных сценических ситуаций.

Арии Меджнуна в большей своей части опираются на народные мелодии (исключение составляет «Новбахор» — авторская мелодия Садыкова). Обращаясь к народно-песенному материалу, композитор стремится его активно переосмыслить. Хотя в музыке «Лейли и Меджнун» эта тенденция лишь слегка намечена, важно отметить ее как первый шаг на этом сложном пути³.

¹ Имя героя поэмы — Кайс, Меджнун (одержимый) — его прозвище. По Навои одержимость Кайса — в его беззаветной любви к Лейли, в его верности чувству, душевной стойкости, выдержавшей испытания.

² Однако «бунтарство» Кайса не получает убедительной разработки в опере. Показателен в этом отношении впечатляющий эпизод поэмы — дерзкая «исповедь» Кайса в Мекке у гроба пророка, где душевный порыв Кайса, связанный с его глубокими психологическими переживаниями, мог бы прекрасно дополнить и развить активные черты в характеристике героя.

³ К сожалению, прекрасные и выразительные мелодии арий не всегда отражают психологическое состояние героя и конкретную сценическую ситуацию.

Образ Лейли показан Хуршидом в лирическом плане. В музыкальной характеристике Лейли определяющую роль играют законченные вокальные номера. Партитура Лейли содержит шесть сольных выступлений, в большинстве своем выдержанных в плане глубокой задушевной лирики. Среди них выделяется ария Лейли из 4-й картины, основанная на старинной народной мелодии «Ушшок». Не случайно авторы начинают арию с кульминационного раздела мелодии. Взволнованный и страстный аудж как нельзя лучше подчеркивает драматизм сценической ситуации — столкновение двух враждебных сторон.

Положительным героям противопоставлен могущественный и жестокий Омир (отец Лейли) — типичный представитель верхушки феодального общества. Сторонником его взглядов в опере является Ибн-Селям, претендующий на руку Лейли. Таким образом, лирическая линия оперы разворачивается на фоне острой социальной борьбы¹.

«Лейли и Меджнун» — прежде всего песенная опера. В этом и сильная, и слабая сторона произведения. Сильная — поскольку мелодический материал арий полон неотразимого обаяния, слабая ввиду чрезмерной перегруженности партитуры эмоционально одноплановыми вокальными номерами (одним только главным героям — Лейли и Меджуну — принадлежат в опере 12 арий), которые в большинстве своем тормозят музыкальное действие². Однако нельзя забывать, что на раннем этапе становления в республике музыкального театра главное внимание авторов было направлено на создание доходчивого и понятного узбекскому слушателю спектакля. Этим объясняется и обращение к столь популярным в Узбекистане поэмам Навои, и привлечение готовых образцов музыкального наследия, широко

¹ Драматургический конфликт, заложенный в либретто оперы, не получает отражения в интонационном строе вокальных характеристик. Так, единственная ария Омара выдержана в эмоциональном ключе положительных героев.

² Как писал Г. А. Мушель: «...авторам удалось создать целый ряд насыщенных драматизмом эпизодов, но бесконечные длинноты оперы настолько снижают впечатление от них, что ощущение драматизма у слушателя сильно притупляется» (Мушель Г. Заметки о музыке «Лейли и Меджнун». — Литература и искусство Узбекистана. 1940, кн. VIII, с. 128).

известных и любимых народом. Не случайно премьера оперы, состоявшаяся 18 июля 1940 года, была встречена общественностью с большим теплом. В ней, так же как и в музыкальной драме «Фархад и Ширин», оживили на сцене вечно юные и горячо любимые народом герои. И если удачный подбор и обработка старинных мелодий, как и сочинение новых, — заслуга Садыкова, то гармоническая, фактурная основа и инструментовка оперы целиком выполнены Глиэром¹.

В конце 50-х годов появляется еще одна узбекская опера, связанная с поэтическим наследием Алишера Навои, — это «Дилором» М. Ашрафи, написанная по мотивам поэмы «Семь планет»².

Поэма «Семь планет» по художественной силе, философской глубине и социальной заостренности, разнообразию и богатству содержания — одна из вершин всемирно известной «Пятерицы» Навои³. Главная тема поэмы «Семь планет» — это тема справедливого и мудрого правителя. Возникшая в литературе стран Среднего Востока задолго до Навои, она сохранила актуальность и при жизни поэта. «В этой идее, — отмечает И. Брагинский, — сочеталась и сила народных масс — требование служения царей народу, а не покорности народа царям, и слабость — утопичность и мечтательность»⁴. Эта идея стала центральной в поэме Навои.

Сознательно отступив от главной темы поэмы, авторы⁵ взяли за основу будущей оперы один из побочных мотивов — воспевание волшебной силы искусства,

¹ Новая узбекская опера. — Правда Востока, 1940, 18 июля.

² Премьера оперы «Дилором» состоялась в феврале 1958 г. на сцене академического Большого театра оперы и балета им. А. Навои.

³ Главный герой поэмы — шах Бахрам, забросив управление государством, все свое время проводит в пирах и на охоте. Везде его сопровождает любимая невольница Дилором. Но однажды насмешка избалованной красавицы приводит в ярость шаха, и он изгоняет ее в пустыню. Скучающего Бахрама развлекают сказочники. Каждая из сказок — самостоятельная новелла. Последняя (седьмая) возвращает к основной сюжетной линии поэмы. Бахрам находит Дилором и возвращается к пирам и охотам. В конце поэмы Навои обрекает своих героев на мучительную смерть. Вместе со своей свитой Бахрам тонет в месиве из грязи загубленных им на охоте животных.

⁴ Брагинский И. 12 миниатюр. М., 1966, с. 32.

⁵ Либреттисты Камил Яшен, Мухаффар Мухамедов и композитор Мухтар Ашрафи.

что, естественно, повлекло за собой перемещение сюжетных акцентов: в центре сценария оказался не шах Бахрам, а молодая влюбленная пара. Это изменило не только общую концепцию произведения, но и значительно трансформировало образы героев. Так, из эпизодического персонажа поэмы художник Мони в опере превращается в главного героя. Образ Дилором также отличен от первоисточника. Если в поэме Дилором — капризная и дерзкая красавица, участница оргий шаха Бахрама, то в опере — Дилором достойная подруга своего избранника Мони. Певицу Дилором и художника Мони связывает не только большое взаимное чувство, но и духовная общность; оба они — творцы искусства, дарующие людям радость.

Музыкальные характеристики главных персонажей Дилором и Мони опираются в основном на развернутые вокальные номера арии. Мелодической основой многих из них служат такие мелодии, как «Сарахбори Оромижон», «Каримкуль-беги» и другие. Выразительный и прекрасный мелодизм этих арий выявляет лирическую природу образов главных героев.

Менее убедительно и последовательно обрисованы в опере отрицательные персонажи. Отсутствие четкого интонационного конфликта не могло не сказаться отрицательно на музыкальной драматургии оперы.

При несомненности отдельных просчетов в решении сложной задачи создания узбекской оперы сам факт появления оперных произведений на сюжеты Навои достаточно показателен. Не приходится сомневаться, что популярностью спектаклей узбекский оперный театр во многом обязан творчеству Навои, чьи поэмы столь любимы народом.

* *
*

Среди вокальных произведений, созданных композиторами Узбекистана на тексты восточных поэтов-классиков — Фузули, Машраба, Хафиза, Мукими и других, — главное место принадлежит романсам на стихи Алишера Навои. И это понятно, если учесть необыкновенную популярность лирических стихотворений великого поэта. Ведь к творчеству Навои правомерно отнести за-

мечательные слова Белинского: «Великий поэт, говоря о самом себе, о своем я, говорит об общем — о человечестве, ибо в его натуре все, чем живет человечество»¹.

В быстром освоении национальными узбекскими композиторами жанра романса, сложившегося в европейской музыке, огромную плодотворную роль сыграл богатый опыт классического русского и советского романса. Опираясь на лучшие традиции русской вокальной лирики, узбекские авторы создали на совершенно иной интонационной основе произведения большой художественной ценности. В лучших узбекских романсах на тексты Навои ощущаются глубокие связи современного вокального искусства с традициями национального наследия как литературного, так и музыкального.

Один из сравнительно ранних примеров — романс Д. Закирова «Курмадим» («Не видел», 1952). Стихи Навои, на которые написан романс, по своему содержанию заметно отличаются от многих других газелей поэта. Тема любви в них становится основой для философских размышлений поэта о жизни:

Кому бы я преданным ни был, от них страданья видел,
Кому оказывал ласку, платили мне бранью, видел...
Кого б ни любил я всем сердцем, за искренность чувства злобно
Платили жестокостью той же, все те же страданья видел.
О нет! Навои в покаяньи не сгибал спины пред шейхом,
Весь мир многолюдный был против того покаянья, видел².

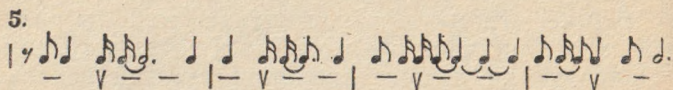
Идейно-эмоциональное содержание стихов находит свое музыкальное выражение в сдержанной, медленно развивающейся мелодике широкого дыхания. Фригийский лад, преобладание нисходящего движения в мелодии подчеркивают скорбную сосредоточенность поэтического образа.

Следует отметить характерную для развитых форм народно-профессиональной узбекской музыки связь музыкальной и поэтической ритмики романса. Газель, написанная в метрике а р у з а - р а м а л ь с точным и равномерным чередованием кратких и долгих слогов, удивительно легко ложится на музыку. Соответствие мелких длительностей коротким слогам, а более крупных

¹ Белинский В. Собр. соч. в 3-х томах, т. I, с. 670—671.

² Закиров Д. Курмадим. — В кн.: Песни и романсы. Ташкент, 1956, с. 108.

ритмических групп — долгим выдержано в романсе весьма последовательно. Сопоставим ритмический рисунок мелодии с метрической схемой аруза:



Особенно тесная связь романса с народной музыкой ощущается в мелодических каденциях с характерным для них поступенным нисходящим движением к тонике или какому-либо временному устою. Вместе с тем в первой же фразе романса явно ощущается опора на звуки тонического трезвучия, что свидетельствует о признаках несвойственного народной узбекской музыке гармонического мышления:

6. Moderato

Ким — га кил — дим бир вафо — син

Другой интересный пример — романс М. Бурханова «Табассум қилмадинг ҳеч» («Не улыбнулась ты», 1967). Стремясь выделить в тексте основное смысловое зерно, композитор использует лишь два бейта газели Навои — жалобы лирического героя на жестокую холодность возлюбленной:

Как я плакал и страдал — все знала ты,
Тосковал я и рыдал — все знала ты.

От разлуки я страдал, тяжело я стонал,
Улыбкой наградить меня — не пожелала ты¹.

Настроение, господствующее в тексте, усилено в романсе неоднократным повторением отдельных слов. Так, произведение заканчивается троекратным повторением редифа газели, соответствующего названию романса — «табассум, табассум, табассум қилмадинг ҳеч»²:

7.

та — бас. сум, та — бас. сум

та — бас — сум қил — ма — динг ҳеч.

¹ Перевод М. Ушакова.

² Для наглядности приводим текст романса в оригинале:

Кўриб дардим тараххум қилмадинг ҳеч,
Тўкиб ашким табассум қилмадинг ҳеч,
Фроқинг ўти ичра йиғлаб фиғон чекдим,
Сўрарга бир такаллум қилмадинг ҳеч.

Музыка романса передает различные нюансы запечатленного в тексте настроения: от тихой жалобы в начале, выраженной средствами декламационной мелодики, до страстного мотива «обвинения» (см. 3-ю строку стиха) в кульминации романса, отмеченной напряженным мелодическим развитием. Та же линия эмоционального нарастания музыки прослеживается и в партии фортепианного сопровождения. Прозрачная фортепианная фактура начала романса в кульминации насыщается аккордовыми звучаниями, динамикой триольного ритма, подчеркивающего взволнованность момента. Развитое инструментальное вступление и заключение, фортепианные отыгрыши между разделами романса как бы досказывают то, о чем умалчивает вокальная партия.

Слиянию музыкального и поэтического образа способствуют и конструктивные связи текста и музыки. Так, например, рифму «қилмадинг ҳеч» сопутствует один и тот же нисходящий мелодический каданс (см. пример 7). В структуре романса, которая сохраняет типичные черты двухчастной репризной формы (aa/bb), ощущается следование узбекской народно-песенной традиции.

Романс «Табассум қилмадинг ҳеч» — превосходный образец глубокого проникновения современного композитора в содержание и образный строй поэзии Навои.

Если романс Д. Закирова «Курмадим» приближался к жанру песни, то произведение Бурханова явно тяготеет к развитому романсовому жанру. И тот, и другой путь воплощения поэзии Навои средствами вокальной лирики возможен и плодотворен: важно лишь, чтобы результат, достигнутый композитором, оставался художественно убедительным.

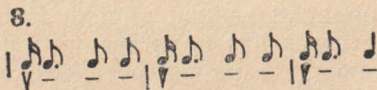
Текстом для романса С. Юдакова «Басандаст» («Довольно», 1949) послужила газель Навои, написанная на персидском языке под псевдонимом Фони¹ с традиционной любовной тематикой:

Кос твоих довольно, чтоб настала темь,
Щек довольно, чтоб мрак снял, как день.

¹ Фони — глennyй, непрочный, брennyй.

Чтоб увлечь меня довольно волоска,
Не снести цепей разлуки, жжет тоска...¹

Газель, включающая шесть бейтов, использована композитором полностью. Произведение перерастает обычные рамки романса и по типу изложения приближается к вокальной поэме. Свободно льющаяся напевная речитация в сочетании с распевностью вводных слов в кульминационных разделах, развернутая форма изложения с частыми изменениями темпа, своеобразие ладогармонического решения — характерные черты этого романса. Декламационный принцип приобретает ведущую роль в мелодике. Распевная декламация целиком вытекает из ритмики стиха (приводим ритмический рисунок мелодии и схему аруза-хазаджи):



Этот ритмический рисунок сохраняется на протяжении всего романса, что обеспечивает максимальную четкость произнесения певцом текста. Особая выразительность вокальной партии достигается благодаря введению в поэтический оригинал и широкому распеву восклицаний («додай», «вояй» и др.). Дополняя основную музыкальную мысль, эти распевы строятся обычно на нисходящих мелодических секвенциях, типичных для народно-профессиональной музыки устной традиции (узбекской и таджикской). Связи с давними художественными традициями проявляются и в общей «текучести» музыкальной ткани, основанной на вариантном развитии одной мелодической попевки (aa₁a₂a₃a₁a).

Среди произведений вокальной лирики на слова Навои можно также назвать романсы М. Левиева «Дилистоним сен менинг» («Ты мое счастье»), Т. Садыкова «Сарви гул» («Кипарис»), И. Акбарова «Гул ичра»

¹ Текст оригинала:

Шабамо тобиши рўят басандаст,
Ба рузам тори гесуят басандаст.

Сабукрухам надорам тоби занчир,
Диламро ҳалқаи мўят басандаст.

(«Среди цветов»), М. Ашрафи «Жоним менинг» («Милая моя») и многие другие.

Эти романсы, как и проанализированные выше, отмечены тесной интонационной связью с узбекской народной музыкой. Их музыкальная структура близка несложным формам народных лирических песен. Принцип изложения и развития мелодического материала, как и образный строй этих произведений, дают основание классифицировать их как песни-романсы. Напевная, легко запоминающаяся мелодия небольшого диапазона — характерная черта названных сочинений. Образы глубокой внутренней сосредоточенности, свойственные романсам «Басандаст» Юдакова или «Табассум қилмадинг ҳеч» Бурханова уступают в них место светлой лирике, проникнутой настроением безмятежности.

Богатая и проникновенная лирика Навои, естественно, не могла остаться вне поля зрения и русских композиторов, работающих в нашей республике. Назовем вокальный цикл В. Мейена «Лейли и Меджнун», «Снежное письмо», «Нет зримой больше красоты», два романа Г. Мушеля «Письмо Ширин к Фархаду», «Элегия», романсы Б. Гиенко «Мука тяжкая разлуки» и «О мечта моя». Среди многих произведений русских авторов на тексты Навои следует выделить сочинение А. Козловского «О, Навои!» для меццо-сопрано и фортепиано (1947). Козловский обратился к газели Навои, проникнутой философскими размышлениями о превратностях судьбы, о нескончаемых трудностях, встречающихся на пути человека. Характерны следующие строки газели в переводе Всеволода Рождественского:

И чтоб ни приключилось, беду встречай, встречай с улыбкой!
Познавший судьбы упорство — станет упорней во сто крат.

Композитор использовал в своем произведении народную мелодию «Сарахбори Наво» из макама «Наво»¹. Отдельные интонации этой мелодии, положенные в основу крайних частей романса, создают музыкальный образ, исполненный сдержанного величия, резким конт-

¹ Макамом «Наво» входит в состав бухарского цикла из шести макамов — «Шашмаком».

растом крайним частям служит средний драматизированный раздел романса:

9. *Andantino con moto*

Нав - цисс не зна - ет дре - мо - ты,
и кап - ли на нем го - рят

Реприза возвращает наше восприятие к спокойно-сдержанному настроению начала романса. Произведение завершается восклицанием «О, Навои», построенным на мелодической попевке «Сарахбори Наво». Этот горестный возглас, обращенный поэтом к самому себе, воспринимается как итог предшествующих размышлений. В самом конце — замена тоники *fis-moll* одноименным *Fis-dur* вносит некоторое просветление в первоначальное настроение музыки.

Развитость формы и динамизм развертывания романса «О, Навои», диапазон мелодической линии, достигающей двух полных октав, полифонизация музыкальной ткани вместе с монументальной, подлинно «оркестровой» многоплановостью фортепианного сопровождения, охватывающего почти все регистры, сближают произведение с вокальной поэмой, наделенной чертами эпичности.

Романсы русских композиторов на газели поэта дополнили и обогатили узбекскую вокальную лирику. Особенно это относится к тем произведениям, которые в ладоинтонационном отношении связаны с узбекским национальным мелосом.

Романс — один из тех жанров композиторского творчества, в котором особенно убедительно проявляется плодотворный синтез различных интонационных истоков музыкального языка. Этот синтез проявляется не только в новых для узбекского искусства компонентах музыкального языка, таких, как, например, гармония, фактура, но и в самом мелосе узбекских романсов. Яркий и богатый мелодизм их нередко — результат органического слияния традиционного мелоса с новыми интонационными оборотами, рожденными гармоническим мышлением композиторов. В самом развитии тематизма авторы часто сочетают типичный для узбекской монодии вариантный принцип изложения с характерным для развитых жанров многоголосного искусства принципом интонационного развития мелодического материала.

Преобладающая в узбекской народной вокальной музыке двухчастная репризная форма с доминирующей ролью ауджа естественно синтезируется с трехчастной формой, столь распространенной в мировой романсовой литературе. Гармонические средства, основанные обычно на закономерностях функциональной гармонии, расцвечиваются элементами натуральных ладов узбекской народной музыки, что приводит к субдоминантовой направленности тонального плана произведения и к преобладанию в аккордике плагальных оборотов.

Перечисленные моменты отнюдь не составляют специфики только произведений на слова Навои. Они свойственны всей современной узбекской профессиональной музыке. Важно подчеркнуть, что в жанре романса обращение композиторов к наследию Навои дало особенно

значительные результаты. Поэзия великого поэта явилась благодатнейшей почвой, на которой расцвел и продолжает интенсивно развиваться узбекский романс.

* * *

Каждый из жанров композиторского творчества дает свое, особое решение темы Навои в музыке. Симфоническая музыка располагает особенно богатыми возможностями для раскрытия многогранной поэзии Навои, для воплощения сложного духовного мира поэта, претворения его идейно-философских взглядов, его высоких гуманистических идеалов. Каждая эпоха, каждое поколение дает свою трактовку, свое «прочтение» литературного оригинала. Естественно, однако, что инструментальная музыка предполагает иную, менее явную связь с поэзией, чем вокальная. Темы и образы поэзии Навои получают в ней более обобщенное выражение.

Первым в жанре симфонической музыки к теме Навои обратился Г. Мушель. Его Вторая симфония (1941—1942) посвящена памяти великого узбекского поэта. Музыкальные темы симфонии проникнуты интонациями и ритмами узбекской народной музыки, строфы из произведений Навои вводятся в качестве эпитафий к каждой части симфонии¹.

По мысли автора сопоставление лирических, жанрово-характерных и эпических музыкальных образов, отвечающих содержанию эпитафий, должно было способствовать наиболее полному раскрытию философских мотивов поэзии Алишера Навои.

Вторая симфония Мушеля — значительное явление в жанре симфонической музыки, вызванное к жизни поэзией Навои. Это одно из первых произведений, художественно убедительно доказавших перспективность разработки программного симфонизма на основе ритмоинтонаций узбекской народной музыки².

Среди узбекских вокально-симфонических произведений, связанных с именем великого поэта, отметим

¹ Эпитафии к первым трем частям симфонии заимствованы из газели Навои, а к 4-й части — из поэмы «Лейли и Меджнун».

² Детальный анализ симфонии см. в статье И. Вызго (Советская симфония за 50 лет. Л., 1967, с. 204—210).

«Лирическую поэму памяти Алишера Навои» В. А. Успенского (1947)¹ и «Касыду»² Алишеру Навои» М. Бурханова (1968). Историческая дистанция, отделяющая эти два произведения, определила во многом и различия творческих приемов авторов. Поэма Успенского создавалась в то время, когда жанр симфонической музыки развивался при явной опоре на фольклор, когда шли поиски путей сближения закономерностей европейской профессиональной музыки и узбекской монодии. Именно этим руководствовался Успенский при подборе и сочинении тематического материала своего произведения. Отсюда вытекает и трактовка автором сонатной формы, основанной на принципе сопоставления различных сторон одного художественного образа, носителем которого становятся народно-песенные мелодии.

В произведении М. Бурханова иной художественный замысел, иные средства художественной выразительности. В отличие от всех предшествующих сочинений, создававшихся на сюжеты Навои, «Касыда» Бурханова обращена непосредственно к самому поэту. Это первая попытка создать средствами музыки образ гениального представителя нашего народа. Стихи молодого поэта Абдуллы Арипова, положенные в основу «Касыды», передают чувства наших современников, чувства огромного уважения к Навои, преклонения перед величием его дел:

... Из дали пяти сотен лет глядит сегодня
На наши лица лучезарный лик.
Этого величайшего сына твоего, о народ мой,
Всем сердцем я лелею и поклоняюсь ему.
Ибо именем его внесено на страницы
Книги мира самое слово узбек...
Слушай же сегодня голос твоей Земли...³

Музыка «Касыды» — это единое вокально-симфоническое полотно или, вернее, монументальная фреска. Строгая величественность и благородство сочетаются в музыке с глубоким лиризмом. И композитор, и поэт стремятся подчеркнуть огромную человечность великого поэта, используя афоризм самого Навои: «Достоин звания человека тот, кто думает о нужде народа».

¹ Подробней об этом произведении см.: Вызго Т. С. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. М., 1970, с. 155—156.

² *Касыда* — дословно ода.

³ Перевод Д. Рашидовой.

«Касыда» предназначена для солиста, хора и симфонического оркестра. Развернутая трехчастная композиция произведения открывается оркестровым вступлением. Небольшая (в пределах квинты) трехтактовая фраза вступления как бы предвосхищает основную хоровую тему «Касыды»¹. Композитор подчеркивает характерную интонацию нисходящей малой терции, которая во многом определяет и интонационный строй, и тонально-гармонические соотношения музыкального языка «Касыды». Проникновенная мелодия, наполненная светлой печалью, опирается на подлинный народный материал — начальная фраза мелодии «Сарахбори Наво» из макома «Наво». Тема «Касыды» свидетельствует о новом подходе к классическому узбекскому музыкальному наследию. Композитор подвергает типичные обороты и попевки старинной макомной мелодии свободным ладоритмическим преобразованиям, вводит в изложение темы приемы хорового письма гомофонно-гармонического склада. Эту тему отличает глубокое философское содержание, в то же время она овеяна мягким лиризмом. Так возникает в музыке величественный и благородный образ лирического поэта и мыслителя.

Средний раздел произведения (*Allegretto*) представляет собой собственно оду поэту. Малотерцовая попевка, знакомая нам еще по оркестровому вступлению, пронизывает интонационный строй всей части, но предстает как бы в зеркальном отражении (см. пример 10 на с. 216).

Музыкальное развитие средней части, достигнув наивысшей кульминационной точки, переходит в репризую произведения. Проникновенная музыка «Касыды» с неподдельной искренностью выражает чувства любви и благодарности наших современников великому поэту.

Хотя со времени первых опытов создания узбекской симфонической музыки прошло уже более трех десятков лет, сейчас, как и тогда, одной из важнейших проблем музыкального искусства продолжает оставаться проблема взаимодействия традиций монодиической культуры прошлого и новых для узбекской музыки форм современного многоголосного искусства. Особую остроту эта проблема приобретает в творчестве молодых узбекских

¹ См. об этом: Янов-Яновская Н. С. Касыда Алишеру Навои. — Сов. музыка, 1969, № 1.

Allegretto

Но-минг эс - лар ва-тан тинг-ла сен суз - лар ва - тан

The score consists of a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The lyrics are: Но-минг эс - лар ва-тан тинг-ла сен суз - лар ва - тан.

композиторов. Показательны с этой точки зрения симфонические произведения М. Таджиева¹, и в частности, его поэма «Любовь поэта», связанная с образом Алишера Навои².

Поэма Таджиева для симфонического оркестра и чтеца — произведение с обобщенной программой. В основе ее — старинная легенда³ о любви поэта к юной Гули. По замыслу композитора, Гули — не только возлюбленная, она символ чистого и высокого искусства, которому Навои посвятил свою жизнь. Поэма построена на двух ведущих темах. Первая тема, которой открывается и завершается поэма, — суровая и величественная — олицетворяет образ Навои; вторая — светлая и нежная — связана с образом Гули.

В поисках музыкального эквивалента образу Навои композитор обращается к широко распространенной в народе старинной инструментальной мелодии «Сегох». Она становится выразителем основной идеи произведения. В сумрачной тональности *es-moll* аккорды духовых излагают мелодию «Сегох»:

11.

Andante

The score is for a piano accompaniment, marked 'Andante'. It features a complex key signature with six flats (Bb, Eb, Ab, Db, Gb, Cb) and a 2/4 time signature. The music is characterized by sustained chords and a melodic line in the right hand. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present in the lower right section.

¹ Мирсадык Таджиев окончил Ташкентскую Государственную консерваторию в 1970 г. по классу композиции Ф. Янов-Яновского.

² Впервые его произведение получило освещение в статье Н. С. Янов-Яновской (Сов. музыка, 1968, № 2).

³ Эта легенда вдохновила драматурга Уйгуна и И. Султанова на создание пьесы «Алишер Навои», с большим успехом поставленной Узбекским драматическим театром им. Хамзы. Замысел поэмы сложился у Таджиева под впечатлением этого спектакля.

Строгие торжественные звучания хора воссоздают величественный образ Навои — художника-гуманиста и просветителя. Опираясь на классическую функциональную гармонию, Таджиев обогащает ее ладовыми элементами узбекской народной музыки. Так композитор выявляет в ней черты одноименных ладов — эолийского и дорийского.

Хоральная тема — своего рода пролог всей поэмы, в котором содержатся основные признаки драматургического конфликта произведения. В последних тактах начального построения хора, на выдержанном звучании тонического аккорда, в басах проходит беспокойная, тревожная тема «зла» у литавр. Это как бы намек на будущие коллизии.

Строгая и величественная хоральная тема уступает место целеустремленной теме главной партии, призванной раскрыть активные черты в характере поэта.

Таджиев опирается на симфонические традиции русской классики, в то же время композитор широко и свободно пользуется приемами мелодического развития, типичными для узбекской монодии: таково мелодическое варьирование, применяемое им в секвенциях, использование восходяще-нисходящего типа мелодического движения, повторность кадансовых оборотов.

Побочная партия (*Allegretto*) — это лирический центр поэмы. В основе ее широкая и светлая песенная мелодия, изложенная в тональности Н-дур:

12. *Meno mosso*

Эта мелодия не имеет прямых точек соприкосновения с определенным народным напевом, вместе с тем она вбирает в себя характерные ритмонотации узбекской музыки, что сказывается в поступенности мелодического движения, синкопированности ритмического рисунка, своеобразной ладовой окраске (колебание VI ступени — *gis—g*). Новое в теме заключается прежде всего в гармонической наполненности мелодии (опорные тоны образуют тоническое трезвучие) и в ее восходящей устремленности.

Соотношение образно-эмоционального содержания главной и побочной партий не предполагает внутреннего конфликта. Конфликтно соотнесены разделы формы — экспозиция и разработка. Столкновение поэта с реакционными силами общества получает выражение в средней части разработки, насыщенной полифоническим развитием. Здесь возникает трехголосная fuga, основанная на жесткой, угловатой теме зла, впервые намеченной еще в прологе поэмы.

В репризе поэмы вновь звучит мелодия «Сегох». Проведение ее группой деревянных духов усиливает трагичность звучания (возлюбленная поэта погибла). Завершает поэму тема любви. Порученная скрипкам и флейтам в высоком регистре, эта тема как бы рисует угасающий образ Гули, и как отклик в партии гобоя появляется мелодия «Сегох», символизируя вечную юность Музы поэта.

Яркости национального колорита способствует и декламация чтеца: на фоне солирующей скрипки, излагающей тему любви, мы будто слышим голос Навои, который клянется сохранить вечную память о возлюб-

ленной. Поэму завершают стихи Арипова, обращенные к Гули:

...Ты — зрение, ты — слух, ты — кровь, ты — память!
Пять памятников: пятерицу книг
Тебе воздвигну! Много лет в дастанах
Живи то как Ширин, то как Лейли!

Поэма «Любовь поэта», несмотря на молодость ее создателя (поэма сочинена еще в годы учения Таджиева в консерватории), — бесспорно одно из самых интересных симфонических произведений, связанных с наследием великого поэта.

Со времени появления первых песен, слагавшихся музыкантами и певцами на газели и мухаммасы Алишера Навои, протекли столетия. Время оказалось бессильным перед жизненной силой его творений. Вплоть до сегодняшнего дня темы, образы, сюжеты великого поэта продолжают оставаться источником вдохновения народных и профессиональных музыкантов. Становление и развитие большинства жанров современной узбекской профессиональной музыки также связано с именем Навои. Это и малые формы камерно-вокальной лирики, и крупные произведения симфонического жанра — симфонии, поэмы, вокально-симфонические сочинения, а также один из ведущих жанров современного музыкального искусства — опера. Как видим, поэзия Алишера Навои таит в себе неисчерпаемые возможности для ее художественного претворения в самых разных жанрах. Мы вправе ждать от композиторов Узбекистана новых, талантливых и оригинальных сочинений, проникающих в глубины бессмертных творений Навои и по-новому, с позиций нашей современности, раскрывающих его поэтический гений.

Н. Гусейнова

Тоника в азербайджанской народной мелодии

[на примере лирической песни]

Народная песня — богатейший музыкальный источник, питающий своими «соками» профессиональное композиторское творчество. Она таит в себе неисчерпаемый запас выразительных возможностей, которые играли и продолжают играть важную роль в развитии национального музыкального стиля. Сказанное в полной мере относится к богатейшему песенному фольклору Азербайджана. Между тем приходится констатировать, что азербайджанская народная песня изучена далеко не достаточно. В ряде музыковедческих работ рассматриваются отдельные черты народно-песенного мелоса¹, но до сих пор еще не существует ни одного крупного исследования, содержащего подробную характеристику песенного жанра в целом.

Одна из проблем народного азербайджанского мелоса, заслуживающая пристального внимания, — это проблема ладово-интонационной структуры народной песни. С ней связано рассмотрение обширного круга музыкальных явлений. Это прежде всего взаимодействие мелодических тонов — функциональные связи устоев и неустоев с тоникой, принцип становления и утверждения тоники

¹ См., например: Исмаилов М. Жанры азербайджанской народной музыки (на азерб. яз.). Баку, 1960; Исмаилов М., Карагичева Л. Народная музыка Азербайджана. — В кн.: Азербайджанская музыка. М., 1961; Меликова Л. О сборнике «50 азербайджанских народных песен» С. Рустамова. Ученые записки Азербайджанской государственной консерватории им. У.з. Гаджибекова. Баку, 1966, № 4. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться сокращенно: Ученые записки.

в процессе ладового интонирования, своеобразное использование полного и неполного состава азербайджанских ладовых звукорядов, специфические проявления ладотональной переменности. Думается, в настоящее время назрела необходимость детального изучения названных явлений, которые в совокупности и образуют ладово-интонационную структуру народного мелоса.

Теоретической базой современного азербайджанского музыкознания является учение Узеира Гаджибекова¹. Путем кропотливого анализа азербайджанской народной музыки Гаджибеков доказал, что ее основу составляет единая ладовая система. В книге подробно описаны структуры азербайджанских ладов, принципы их образования, дается функциональное определение ладовых ступеней. Согласно учению Гаджибекова, специфическая закономерность интонационного развертывания лада заключается в поэтапном освоении его звукорядной основы. Интонационное содержание лада раскрывается в нескольких самостоятельных разделах (так называемых «шо'бэ»), образуемых в результате поочередного опевания ладовых устоев. Завоевание последних осуществляется поступенным движением мелодических интонаций вверх с периодическим их возвращением к тонике. Достигнув кульминационной вершины — верхнего опорного звука лада, — интонационное развертывание меняет направление, мелодия «движется» вниз к исходному устою (раздел «майе»).

Описывая характер ладового развертывания, Гаджибеков исходил, прежде всего, из закономерностей мугама, ибо именно в этом жанре азербайджанской профессиональной музыки устной традиции окончательно сформировалась азербайджанская ладовая система; в каждом из основных азербайджанских мугамов полностью представлен один из ее ладов в его последовательном развертывании². Не случайно мелодиям, приведенным Гаджибековым в качестве образцов, свойствен-

но, по аналогу с мугамной мелодикой, поступенное движение вверх от утвержденной тоники¹.

Интонационная структура азербайджанской народной песни содержит некоторые «отступления» от присущих мугаму норм ладового развертывания. Небольшая по диапазону песенная мелодия редко использует интонационные свойства всех разделов лада, ограничиваясь лишь некоторыми из них. Встречаются песни, целиком построенные на опевании тоники (использование тонического раздела лада). Интонационное развертывание напева может быть также направлено от закрепленной тоники в сферу побочной опоры лада с последующим возвращением мотивов в тонический раздел лада. Но наиболее распространенным следует считать первоначальное развитие мелодического материала песни в разделе, основанном на опевании побочной опоры лада, после которого следует мелодическое построение, утверждающее тонику. В связи с этим типичным для песенной мелодики, в отличие от мугамной, становится также нисходящее движение².

Свойственные азербайджанской народной песне особенности ладомелодического развертывания обусловили характерную трактовку тоники. Рассмотрению этих особенностей ладомелодической структуры на материале лирического жанра народной песни мы и посвящаем настоящую статью³.

¹ Значительный интерес в сфере изучения ладово-интонационной системы азербайджанской народной музыки представляют статьи М. Исмаилова: *Ладовые особенности азербайджанской народной музыки. Ученые записки. О родственных связях азербайджанских ладов* (на азерб. яз.), указ. соч., 1969, № 7; 1972, № 9.

² Отметим, что избранные для анализа примеры песенных мелодий не создают представления о преобладающей нисходящей мелодической направленности. Это объясняется тем, что нотные примеры подбирались в соответствии с главной задачей статьи — показать принципы первоначального «экспонирования» тоники, а не ее окончательного утверждения в результате интонационного развертывания напева.

³ Надо сказать, что проблема становления тоники в фольклорной музыке почти не освещена. И. Абезгауз, анализируя интонационную структуру мелодики оперы «Кёр-оглы» Уз. Гаджибекова, приходит к выводу о том, что смысл развития многих созданных композитором мелодий «сводится — в широком смысле слова — к способу достижения тоники. Как правило, это мелодии нисходящего направления, извилистые, уступчатые и постепенно «как бы стягивающие» все развертывание от выразительного началь-

¹ См.: Гаджибеков Уз. *Основы азербайджанской народной музыки*. Баку, 1945.

² Каждый из семи основных мугамов (Раст, Шур, Сегях, Баяты-шираз, Чаргах, Шюштэр, Хумаюн) фактически представляет собой художественное выражение («оформление») закономерностей «одноименного лада».

* *
*

Основной тематический стержень лирических песен — воплощение внутреннего мира человека, в первую очередь его любовных переживаний. Образно-эмоциональный строй этих песен связан с раскрытием разных граней преимущественно одного душевного состояния, настроения — тоски по возлюбленной (или возлюбленному), горечи разлуки, ожидания и радости встречи и т. п.¹

Творцы народных песен стремятся как можно богаче, выразительнее передать нюансы этого настроения в небольшой по размеру и звуковому диапазону мелодии.

В создании музыкального образа песни наиболее действенными и выразительными оказываются средства ладового интонирования.

Один из примеров — песня «Гадан алым, ай гарагёз» — «О, черноглазая» (см. пример 2):

Черноглазая моя звезда,
Почему ты снова так горда?
Я перед тобой не виноват,
Почему же ты отводишь взгляд?²

Акцентирование в мелодии песни верхней медианты тоники — *g*₁, представляющей собой одну из побочных опор лада шур³, как нельзя лучше передает заключен-

ного ядра к заключительной тонике» (см.: Ученые записки, 1968, № 1/5, с. 36). Нет сомнения, что логика подобного интонационного развертывания заложена в мелодике народной песни.

¹ Песни для анализа взяты нами из сборников: 1) Азербайджанские народные песни. Запись С. Рустамова, Ф. Амирова, Т. Кулиева. Составитель Бюль-Бюль Мамедов. Баку, 1956, т. I.; 2) Азербайджанские народные песни. Запись С. Рустамова, Ф. Амирова, Т. Кулиева. Сост. Бюль-Бюль Мамедов. Баку, 1958, т. II.; 3) Азербайджанские народные песни. Запись С. Рустамова. Баку, 1967; 4) Азербайджанские народные лирические песни. Сост. Д. Мамедбеков. М., 1965. В ссылках мы пользуемся сокращениями — соответственно: 1) С. Рустамов, т. I.; 2) С. Рустамов, т. II.; 3) С. Рустамов, 1967; 4) Д. Мамедбеков, 1965. Все подтекстовки азербайджанских текстов даны в русской транскрипции.

² Перевод Ю. Фидлера.

³ Названия ступеней азербайджанских ладов даются по терминологии Уз. Гаджибекова: I ступень лада шур — медианта основного тона, II — нижний вводный тон основного тона, III — основной тон, I — тоника, V — верхний вводный тон тоники, VI — верхняя медианта тоники, VII — кварта тоники, VIII — квинта тоники, IX — верхний вводный тон квинты тоники, X — предельный тон (см. схему 1).

ную в тексте вопросительную интонацию. Благодаря этому же выразительному штриху, а также минорному наклонению ладовой основы, мелодия приобретает характер жалобного напева. Более того, постоянное кружение мелодии вокруг опорного тона производит впечатление «навязчивой» идеи, которой захвачен герой песни.

В целом, несмотря на драматизм поэтических текстов, эмоциональный тонус большей части азербайджанских лирических песен отмечен сдержанным, уравновешенным характером. В музыке песен не ощущается трагической безысходности, надрыва, скорби, нет в ней «обнаженного» выражения душевных порывов, излишней чувствительности, мелодраматизма. Показательны с этой точки зрения песни «Аман нэнэ» — «Горе мне» (см. пример 8) и «Абы-яшыла бюрюнюр» — «Ты одета в зеленое» (см. пример 7). В тексте первой песни говорится о душевных страданиях женщины, покинутой мужем, который «в жены взял другую». В тексте второй — о безнадежной тоске юноши, навсегда потерявшего любимую девушку. Однако напевы обеих песен эмоционально-сдержанны, лишены какой бы то ни было аффектации.

Интонационный стиль азербайджанских народных песен складывался на протяжении многих сотен лет. Песни, передаваясь из поколения в поколение, распеваясь различными исполнителями, каждый из которых вносил в нее свои, индивидуальные штрихи, постепенно шлифовались интонационно и конструктивно. Наиболее устойчивые приемы ладового интонирования, характерные мелодические обороты постепенно приобретали в песенной практике народных певцов значение интонационной «нормы».

Лирическая песня относится к сравнительно более поздним жанрам музыкального фольклора. Ко времени ее возникновения в народно-музыкальной практике уже существовал определенный ладово-интонационный строй с присущими ему закономерностями структуры, с характерными приемами мелодического развития. Слагая лирические песни, народные музыканты обращались к отстоявшимся на протяжении длительного развития народной музыки определенным мелодическим и ритмическим формулам. В свою очередь иной строй поэтических образов лирических песен потребовал для их

музыкального воплощения дальнейшего развития и обогащения ладово-интонационных средств. При этом любопытно отметить, что сам интонационный строй некоторых азербайджанских ладов, послуживших основой для создания народных лирических песен, не «расположен» к острым тяготениям ступеней. Причина этого — отсутствие вводнотоновых тяготений к тонике лада. Таков, к примеру, лад шур, в котором нижний соседний звук тонике (основной тон) находится от нее на расстоянии большой, а не малой секунды:



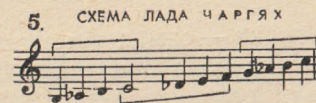
То же можно отметить и в интонационной структуре лада сегях, в котором III ступень, занимающая положение нижнего вводного тона тонике, практически этой функции по отношению к тонике не выполняет¹:



В мелодиях, звучащих в ладе сегях, эта ступень часто опускается, а в качестве нижнего «соседнего» звука тонике выступает основной тон, находящийся от нее на расстоянии большой терции. Правда, вполне вероятно возможность повышения III ступени лада сегях, в результате чего она «обслуживает» тонике на правах нижнего вводного тона. Но в этом случае, а также в тех, когда основу песен составляют лады раст, баяты-шираз, чаргях, характеризующиеся мало-секундовым соотношением тоник с нижними вводными тонами, последние воспринимаются не как звуки, вводя-

¹ Названия ступеней лада сегях: I — нижний вводный тон основного тона, II — основной тон, III — не выполняет никакой функции, IV — тоника, V — верхний вводный тон тонике, VI — квинта основного тона, VII — верхний вводный тон квинты основного тона, VIII — медианта квинты основного тона, IX — октава основного тона, X — предельный тон.

щие в тонике, а как нижневспомогательные звуки¹:



Объясняется это тем, что в мелодиях с указанной ладовой основой нет подчеркнутого, выделенного хода от нижнего вводного тона к тонике, что часто наблюдается в мажоро-минорных мелодиях. Нижний вводный тон непосредственно вводит в тонике, а попадает в нее как бы незаметно, часто вливаясь в опевающую тонике мелодическую фигуру. Так же не прямо выявлены тяготения ступеней и к другим устоям народно-песенной мелодики, что сообщает ей известную сдержанность, уравновешенность интонаций. Кроме того, стиль мелодики азербайджанских народных лирических песен определяется и многими другими чертами, в том числе плавным, постепенным характером интонационного развертывания, зачастую полным отсутствием скачков, широких ходов в мелодии. Появление широких интервалов в ме-

¹ Названия ступеней лада раст: I — нижняя кварта тонике, II — медианта тонике, III — нижний вводный тон тонике, IV — тоника, V — верхний вводный тон тонике, VI — терция тонике, VII — верхняя кварта тонике, VIII — квинта тонике, IX — верхний вводный тон квинты тонике, X — предельный тон.

Названия ступеней лада баяты-шираз: I — нижняя кварта тонике, II — нижняя медианта тонике, III — нижний вводный тон тонике, IV — тоника, V — верхний вводный тон тонике, VI — верхняя медианта тонике, VII — верхняя кварта тонике, VIII — квинта тонике, IX — верхний вводный тон квинты тонике.

Названия ступеней лада чаргях: I — нижняя кварта тонике, II — нижний вводный тон нижней терции тонике, III — нижняя терция тонике, IV — тоника, V — верхний вводный тон тонике, VI — верхняя терция тонике, VII — верхняя кварта тонике, VIII — квинта тонике, IX — верхний вводный тон квинты тонике, X — нижний вводный тон октавы тонике, XI — октава тонике.

лодии песни строго обусловлено законами ее интонационного развития и композиционного строения. Подобные интервалы возникают в начале и в конце всей песни или ее относительно законченных мелодических построений.

* *
*

Как известно, тоника — самая устойчивая ступень лада, к которой направлено все интонационное развитие. Однако эта функция тоника в азербайджанских народно-песенных мелодиях подчас скрыта, «завуалирована».

Анализ многочисленных песенных образцов показывает, что нередко тоника, включенная в начальные фрагменты мелодии, совсем или почти совсем не акцентируется. Она выполняет в основном функцию вспомогательного звука к другим ступеням. К выполнению своей действительной функции — функции устоя — тоника приходит постепенно, исподволь. Сказанное можно подтвердить множеством примеров. Рассмотрим некоторые из них.

В песне «Сохбэт саз илэ» — «Пусть разговору вторит саз» тоника f_1 (лад раст) появляется на затактовой доле и ощущается не как устой, а как звук, от которого начинается восхождение к мелодической вершине данного фрагмента — тону a_1 (терция тоника):

С. Рустамов, I том, №3

Allegro moderato

1а.

Гет — дим гёр — дюм су дол — ду — рур,
су е — ри — нэ гум дол — ду — рур,

гэм — зэ — си ог — лан ол — дю — рюр.

нейшем развитии тоника постепенно отвоевывает свои функциональные права:

Allegro moderato

16.

Дур гэл наз — и — лэн, ай... Гэл, гэл наз — и — лэн, ай...
Сох — бэт саз — и — лэн, ай... Сох. бэт саз — и — лэн, ай саз и — лэ.

В начальной фразе припева она звучит уже на сильной доле, оставаясь в каденциях пока еще на том же ритмическом уровне, зато в каденции следующей фразы тоника предстает более ритмически укрупненной и метрически акцентированной (вместо шестнадцатой — четверть). Наконец, в заключительной фразе звук f_1 настойчиво акцентируется уже в двух тактах подряд, окончательно утверждаясь в качестве тоника в последнем такте.

В песне «Гадан алым, ай гарагёз» — «О, черноглазая» тоника лада также звучит с самого начала, совпадая при этом с самой сильной долей такта (ладотональность песни ми-ш ур):

С. Рустамов, I том, №50

Andante

2.

Гадан а — лым, ай га — ра — гёз, сэн-дэ бу

э — да не-чин — дир, сэн-дэ бу э — да не-чин — дир?

Второй раз f_1 возникает в качестве конечного звука музыкальной фразы, однако функцию опорного тона он все же не выполняет, ибо ритмически безопорен (приходится на шестнадцатую последней доли такта). В даль-

Несмотря на это, основной интонационный акцент приходится на побочную опору лада — g_1 (верхняя медианта тоника), благодаря чему данный опорный тон воспринимается как сильная доля, а звуки e_1 и fis_1 (тоника и верхний вводный тон тоника), опевающие ее

снизу, производят впечатление затакта. Подобное ощущение вспомогательной функции тоники e_1 сохраняется во второй и третьей фразах: побочная опора g_1 опеваётся здесь квартовым скачком от тоники e_1 на верхний опевающий звук a_1 (кварта тоники). Таким образом, на протяжении всей мелодии акцентируется побочный устой g_1 , а звук e_1 воспринимается как истинная тоника лишь в самом последнем такте песни. Особо подчеркнем, что здесь она готовится мелодическим ходом, являющимся зеркальным по отношению к заглавной попевке. Интересно также, что терцовая попевка g_1 — fis_1 — e_1 является основным интонационным стержнем песенной мелодии: она дается в разных ритмических вариантах и в каждом из них микроинтонационными «шагами» приближает звук e_1 к выполнению своей истинно тонической функции.

Приведенные песни представляют собой типичные образцы постепенного становления тоники как устоя.

Весьма распространенное и характерное явление в азербайджанском народно-песенном мелосе — «отодвинутая» тоника, когда песня начинается не с тоники, а с какой-либо другой ступени лада. В дальнейшем развитии мелодии заметно явное стремление выделить в качестве устоя побочную ладомелодическую опору, вокруг которой возникают относительно самостоятельные интонационные ячейки. Появление же тоники приберегается для каденционных выводов, здесь тоника становится именно тем звуком, который заключает и суммирует все предшествующее интонационное развитие песни.

Характерны в этом отношении песни «Гызыл гюль» — «Роза» и «Гедэрэм Эльхана» — «Хочу Эльхану быть женой»:

3. Moderato

С. Рустамов, II том, №178

Гызылгюльсэн бу та сан, ба лам, мэ ни сал ма о да сэн,

мэн о гюль-дэн де ий лам, ба лам, ий лэ йэ сэн а та сан,

4. Allegretto

С. Рустамов, II том, №135

Хаштар ха на гэдэн дэ вэм гэл мэ ди, ус тью до лу

тир мэ гэ бэм гэл мэ ди. Эльха на де дим! Ал, мэ ни

ал мэ ды. Ай ол лам, ол лам ге дэ рэм Эль ха на, шамчы раг ол лам, ге дэ рэм Эль ха на.

В них на протяжении длительного развития песенной мелодии тоника (соответственно d_1 и e_1) ни разу не появляется. В первой из песен (ладовая основа решур) интонационное развитие целиком сосредоточивается вокруг кварты тоники g_1 ; мелодическое содержание второй песни (лад ми-сегях) строится на интонационном взаимодействии, «борьбе» за право на опорность верхнего вводного тона тоники f_1 и квинты основного тона g_1 . И в том, и в другом случае тоника появляется лишь в самом конце, подводя итог предшествующему интонационному развертыванию песни¹.

Рассмотренные способы введения тоники обнаруживаются в различных ладовых сферах. Так, в песне «Губанын аг алмаасы» — «Белые яблоки Кубы», звучащей в ладе соль-баяты-шираз, тоникальные свойства обрета-

¹ Нередки случаи, когда тоника появляется где-то в середине или ближе к концу песенной мелодии. См., например, песни «Кашки пис гюн олмайды» — «Если б не было черного дня», «Харай, мэн оллэм» — «Ах, я умираю», «Тирмэ шалым» — «Шаль» (С. Рустамов, т. II, № 122, 134, 153) с ладовой основой соответственно — ля-шур, фа-диез-сегях, фа-диез-сегях. «Отодвинутая» тоника проявляет себя и в сравнительно небольших масштабах — в относительно законченных фрагментах песенной мелодии. Она часто возникает в качестве заключительного устоя в конце музыкальной фразы. В этом смысле характерны песни «Кэклик» — «Куропатка», «Аг дэвэ юклэнибдир» — «Верблюд навьючен», «Лейла-джан» — «Лейла-джан» (С. Рустамов, т. II, № 125, 126, 136), ладовая основа которых — фа-диез-сегях, фа-раст, соль-шур.

ются тоникой g_1 лишь в 3-м такте начального мелодического фрагмента:

5. Allegretto moderato С. Рустамов, 1967, №83

Гу - ба - нын аг ал - ма - сы,
Йе - мэ - йэ даг ал - ма - сы.

Заметим, что указанное качество тоника развивается постепенно, подготавливаясь предшествующим развитием интонации: размещенная в начале песни на неакцентных долях, тоника от такта к такту как бы постепенно приобретает «вес»; если в 1-м такте звук g_1 приходится на третью долю, то во 2-м такте — на вторую долю. Наконец, в 3-м такте акцентированный ритмически и метрически звук g_1 приобретает отчетливо выраженную тоническую функцию. Данная песня интересна как образец приемов постепенного утверждения тоника в пределах небольшого отрезка мелодии¹.

Среди песен, в которых функция опорности тоника «выкристаллизовывается» постепенно, отметим «Гёзэлим сэнсэн» — «О, красавица моя» (лад шюштэр):

6. Andantino С. Рустамов, I том, №109

Гёзэлим сэн - сэн, гёзюмюн ну - ри.
Олдюрюр мэ - ни ярымьин джэвэ - ри.
Джэн - нэт - дэ Йох - дур сэн ки - ми ху - ри.
О - на мэнь яр ол - дум, о - на мэнь ву - рудум.

¹ Обратим внимание также на песню «Кючэлэрэ су сэмшэм» — «Улицы водой полила» (С. Рустамов, т. I, № 10), звучащую в ладе ре-б а я т ы - ш и р а з. Появление тоника в качестве устоя здесь значительно задерживается. Она включается в процесс мелодического развертывания в 5-м такте, находясь при этом на правах вспомогательного звука. В устойчивом значении тоника проявляет себя лишь в каденционных оборотах заключительных фраз песенной мелодии.

Завоевание тоникой функции устоя происходит в пределах первого раздела песни (восьмитакт), состоящего из четырех двутактовых построений. В первом — тоника g_1 выступает в качестве проходящего звука в поступенном движении, устремляясь к утверждению верхнего вводного тона тоника a_1 , а также в качестве вспомогательного звука к той же опорной точке мелодии. Во втором двутакте тоника a_1 — несмотря на ее совпадение со слабой, шестой долей такта (размер песни 6/8) — обладает большей значимостью, большим «весом» — она завершает данный двутакт, придавая начальному четырехтактовому построению в целом черты относительной законченности, завершенности. В следующих двух построениях (5—8-й такты) тоника g_1 уже занимает метрически акцентное местоположение и выделяется как важная функциональная опора наряду с верхним вводным тоном тоника a_1 и заключительным тоном d_1 (правда, раздел завершается заключительным тоном d , что типично для ладового строя шюштэр¹).

Естественно, что ладотональность песенных мелодий, характеризующихся удаленностью тоника, оттягиванием ее основной функциональной роли в заключение песенной формы, выявляется не сразу. Начальные построения их, в отличие от мажоро-минорных мелодий, с точки зрения ладовой основы — неопределенны. О ней мы узнаем в основном в момент завершения песни или ее относительно самостоятельного фрагмента, ибо тоника часто «приберегается» для каденционных построений, приобретающих особо важную роль в определении ладотональности мелодии. Каденция в азербайджанских мелодиях рассмотренного типа является безупречным определителем лада, так как заключает в себе его особо ха-

¹ Приводим названия ступеней лада шюштэр: I — нижняя секста тоника, II — верхний вводный тон нижней сексты тоника, III — нижняя кварта тоника и заключительный тон, IV — верхний вводный тон нижней кварты тоника, а также нижняя терция тоника, V — нижний вводный тон тоника, VI — тоника, VII — верхний вводный тон тоника, VIII — верхняя медианта тоника:

6. СХЕМА ЛАДА ШЮШТЕР

ракторное интонационное зерно. Она не только завершает музыкальную композицию, но и нередко впервые определяет ее ладовый строй. Именно поэтому данное Б. Асафьевым определение каданса как «самой мускулистой сферы интонаций»¹ (и являющееся в равной мере характеристикой любых других ладовых систем) в выявлении специфики «азербайджанской» каденции приобретает особый смысл. Большой интерес в этом отношении представляют приведенные Уз. Гаджибековым в «Основах азербайджанской народной музыки» одиннадцать музыкальных примеров, абсолютно совпадающих своим началом, но тем не менее принадлежащих различным ладовым сферам, ввиду различия каденционных окончаний². Это яркий пример, доказывающий роль каденций в определении ладовой основы азербайджанских народных мелодий.

* *
*

Принцип постепенного выявления, постепенного раскрытия главной ладотональности распространяется не на все народно-песенные мелодии. Нередки случаи, когда тоника вводится не сразу в своем подлинном функциональном качестве, определяя уже с самого начала ладовую основу песенного напева. И если постепенное приобретение тоникой черт устоя более типично для песен с ладовым строем сегях, шур, баяты-шираз, раст, то незамедлительное утверждение тоники в ее ведущей роли — устоя лада — свойственна песням, звучащим в ладах чаргях, шюштэр. Однако не исключено, что в одной и той же ладовой сфере возможны различные варианты введения тоники. Например, интонационное развертывание ладов раст, шур, баяты-шираз может осуществляться как на основе незамедлительной демонстрации тоники в качестве устоя, так и на основе ее постепенного функционального становления. Что касается интонационной сферы лада сегях, то в ней мы значительно реже сталкиваемся с такими пе-

¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963, кн. 1, 2, с. 94.

² Гаджибеков Уз., указ. соч., с. 7—8.

сенными мелодиями, в которых функция тоники лада выявлена с самого начала мелодического развития. Специфика введения тоники в условиях данного лада заключается в том, что ее окончательному утверждению предшествует обязательное акцентирование верхних побочных опор лада — чаще квинты основного тона и верхнего вводного тона этой квинты, а также верхнего вводного тона тоники¹.

Важно отметить, что тоника, начинающая мелодическое движение песни, нередко обнаруживает интонационное тяготение к какой-либо побочной опоре лада (для ладовой сферы сегях это можно считать обязательным). Поэтому возникновение тоники лада сегях на сильной доле почти всегда создает ощущение «борьбы» между двумя интонационными опорами — тоники и побочного устоя (обычно квинты основного тона).

В песнях с ладовой основой раст начинающая мелодию тоника часто оказывается интонационно направленной вверх к своей терции, порой тщательно акцентированной и являющейся одним из опорных тонов мелодического построения. В качестве примера укажем на песню «Абы-яшыла бюрюнюр» — «Ты одета в зеленое»².

С. Рустамов, II том, №169

7. Moderato

Помимо терцового тона наряду с тоникой может акцентироваться и ее верхний вводный тон, как, например, в песне «Аман нэнэ» — «Горе мне»:

¹ В числе редких образцов изначального акцентирования тоники в ладе сегях песни: «Гюню» — «Соперница» (С. Рустамов, т. II, № 201), «Нахчыван» — «Нахичевань» (С. Рустамов, 1967, № 87), «Мулейли» — «Мулейли» (там же, № 94).

² См. также песни «Аг архалыг» — «Белый архалук» (С. Рустамов, т. II, № 193), «Бахчадан гэлэн нэ сэдир?» — «Что за голос в саду?» (С. Рустамов, 1967, № 12).

8. Moderato cantabile

Я - ры э - вэ, йо - ла гир - дим, сал - дым, эв ба - шы - ма, кен - люм до - лан - ды, бу - лан - ды, до - лан - ды, ай.
А - на - сы, ба - джы - сы, кен - лю - мю ал - ды, ай.
а - ман нэ - нэ, за - лым нэ - нэ, яр нэ - нэ.

В ее начальном фрагменте подчеркнуты тоника g_1 и верхний вводный тон тоники a_1 . Акцентность терцового тона h_1 выявляется в последующем развитии песенной мелодии.

В сфере лада раст встречаются и такие построения, мелодическое разворачивание которых основано на утверждении тоники. Пример — начальный фрагмент песни «Мейвэлэрдэ уч мейвэ вар» — «Есть три плода среди плодов»:

9. Allegretto

С. Рустамов, I том, №17

Мейвэ_лар_дэ, уч мей_вэ_вар, у - чу_дэ, ба_лам, е - мэ_ли,
би_ри_ал_ма, би_ри_ар_муд, би_ри_нар, Ал_ма_сэ_нин,
ар_муд_да_сэ_нин, нар_мэ_ним, мэ_ним, нар_мэ_ним, и_т.д.

Мелодия начинается поступенным восходящим движением к тонике g_1 . Любопытно, что в данном случае выдержана и характерная для азербайджанской народной мелодики направленность интонаций к верхнему акцентированному звуку терцовой попевки, причем этим верхним звуком оказывается именно тоника лада раст. В последующем развитии песенной мелодии ощущается явное стремление к подчеркиванию нижнего опорного

тона — нижней кварты тоники d_1 — явление весьма типичное для лада раст.

В интонационной сфере лада шур также имеются возможности для изначального утверждения тоники. Однако степень устойчивости тонического тона может быть различна даже при условии его совпадения с первой долей такта. Если в сфере лада раст отмечалась опорная функция преимущественно терцового тона, к которому устремлялось мелодическое движение от тоники этого лада, то в условиях лада шур тоника, дав начало движению мелодии, взаимодействует как с терцовым тоном, так и, не менее часто, с квартовым и квинтовым тонами¹. К терцовому тону типичен поступенный ход мелодии так же, как и в ладе раст (см. пример 2 и песню «Бир дэнэсэн» — «Единственная». С. Рустамов, 1967, № 44). Нередко песня начинается с квартового скачка от тоники к кварте, однако последняя является лишь предварительной ступенью в утверждении терции тоники. Таков начальный фрагмент песни «Севгили яр» — «Любимая», в котором квартовый тон g_1 при своем первом появлении выполняет роль опевающего звука к терцовому тону f_1 (по Гаджибекову — верхняя медианта тоники)²:

10. Andante

С. Рустамов, II том, №168

Сев_ги_ли_я_рым, ба_хы_шын_а_лыр_джа_ны_мы_ней_лим...

Взаимодействие изначально акцентированной тоники с квартовым тоном возможно либо посредством скачка в мелодии, либо путем поступенного приближения.

Первый случай находим в песне «Базарда кишмиш» — «На базаре есть кишмиш». В начальной ее фразе усматриваются две опоры — тоника d_2 и взятая скачком кварта тоники g_2 :

¹ Кварта и квинта тоники лада раст также обладают признаками интонационной опорности. Однако песенным мелодиям, звучащим в этом ладу, свойственно самостоятельное акцентирование названных устоев. Поступенное или скачкообразное движение от тоники в сторону квартового и квинтового тона не типично.

² См. также песню «Телли» (С. Рустамов, т. I, № 14).

11. Moderato

С. Рустамов, II том, №143

Ба - зар - да киш - миш, вах - ты ин - ди - дир,
джиб - лэ - рэ дюш - мяш, вах - ты ин - ди - дир,

В песне «Бахчада гюль» — «В саду цветов» (см. пример 12) квартный тон e_2 , хотя и выделенный акцентной долей (правда, относительно сильной), интонационно тяготеет к терцовому тону d_2 . Кварта тоники e_2 , входящая в попевочный оборот $e_2-d_2-cis_2$, воспринимается как верхний опевающий звук к опорному тону мелодии d_2 . Во 2-м такте кварта тоники e_2 , ритмически «измельченная», обнаруживает свою уже явную вспомогательную функцию:

12. Moderato assai

Д. Мамедбеков, 1965, №30

Шэфэг са чыр гюн би.эз, пэх - пэх, нэ гё - зэл о.лур,
Мэн ге.дирэм аг.ла.ма, аман, аман, аман, о.лю.рэм. Ура.йи.ми даг.ла.ма, а.ман, га.да.ны.а.лым.

В песне «Гадан алым» — «Горе твое приму» квартный тон a_1 подчеркнут мелодически и ритмически настолько, что наряду с тоникой e_1 является одним из ладово-интонационных устоев всей песенной мелодии:

13. Moderato

С. Рустамов, I том, №94

Мэн ге.дирэм аг.ла.ма, аман, аман, аман, о.лю.рэм. Ура.йи.ми даг.ла.ма, а.ман, га.да.ны.а.лым.

Поступенное движение от тоники к ее кварте — явление также не менее характерное. Любопытно, что отобранные нами песни с указанным типом движения обладают мелодическим сходством. Сравним «Бахчасы, бары» — «Плоды ее сада», «Улдуз, ай аман, ай аман» — «Улдуз» и «Нэ гёзэл дир!» — «Как прекрасно!»¹:

¹ Для наглядности песни «Бахчасы, бары» и «Улдуз, ай аман, ай аман» транспонированы в до-ш ур.

14. Andante

С. Рустамов, I том, №88

Ай бу даг.лар би.зим даг.лар, баг.ча - сы, ба - ры,
ай сы.рай.ла дю.эюм даг.лар, баг.ча - сы, ба - ры,
ай гур.ба.на га.ра гёз.лю, баг.ча - сы, ба - ры,
ай я.ры.ма о.эюм даг.лар, баг.ча - сы, ба - ры.

Хей.ва.сы, на.ры ха.шей.да.лы,

ха.мей.да.лы, я.ра.дил.да.ры.

15. Moderato

С. Рустамов, II том, №213

Ай, гар.да.шын.кю.рэн.а.ты, Ул.дуз, ай.а.ман,
ай, мей.да.на.ги.рэн.а.ты, Ул.дуз, ай.а.ман,

ай.а.ман, ай.я.рым, ай.а.ман, ай.а.ман,
ай.а.ман, ай.я.рым, ай.а.ман, ай.а.ман.

16. Andantino

С. Рустамов, 1967, №50

Бу.джэх.джэх.э.дэн.биюл.биюл, бу.джэх.джэх.э.дэн.биюл.биюл,
Гюл.лар.а.ра.сы.сюн.биюл, гюл.лар.а.ра.сы.сюн.биюл,

Бах, гёр.нэ.гё.зэл.дир. Бах, гёр.нэ.гё.зэл.дир,

бах, гёр.нэ.гё.зэл.дир, бах, гёр.нэ.гё.зэл.дир.

В первых двух песнях степень близости мелодического содержания особенно заметна, совпадают начальные и заключительные мотивы каденции. Несомнен-

ное сходство с данными песнями имеется и в первом разделе песни «Нэ гёзэлдир!» с той лишь разницей, что в нем придается значение квартовому тону f_1 , отчего возвращение к тонике c_1 несколько оттягивается¹.

Конечно, на основании столь явного интонационного тождества перечисленных песен можно рассматривать их как варианты какой-то одной популярной народной мелодии. Однако сравнение совпадающих песенных попевок, особенно начальных, в которых выдержано не только последование определенных ладовых ступеней, но и общий тип ритмического оформления, наводит на мысль об использовании в этих песнях сложившейся в народной музыкальной практике определенной мелодической формулы лада шур.

Квинтовый тон тоники (чаще всего взятый скачком от тоники вверх¹) также относится к числу устойчивых звуков, составляющих интонационную опору народнопесенной мелодии. Степень акцентности квинты тоники различна. В одних песнях она утверждается более настойчиво, что выражается в ее многократном повторении и опевании соседними звуками. В песне «Сэндэн мэнэ яр олмаз» — «Не быть тебе милой моей», например, утверждению квинты тоники g_1 посвящено восемь тактов; фактически ее опевание образует целый самостоятельный раздел песни:

17 Allegretto С. Рустамов, 1967, №97

Сэн - дэн мэ - нэ яр ол - маз, Юз - мин - ил ба -
 эх - дэ вэ - фа - дар ол - маз.

хар ол - са, бюл - бюл - сюз гюл - дэр ач - маз. Кюс - дюр - мя - сэн

ал на - зы - мы, гы - ша дён - дэр - мэ я - зы - мы, ча - лыб дин - дир -

1. 2.

- мэ са - зы - мы, я - ра - лы - ям яр, яр, яр, яр.

¹ Поступенное движение от тоники к квинте тоники для ладовой сферы шур не характерно.

Квинтовый тон может быть подчеркнут метроритмически без всякого мелодического обыгрывания, как это встречается в песне «Дагыстан» — «Дагестан» (см. квинту тоники — g_2):

С. Рустамов, II том, №159

18. Allegretto

Да-гыс-тан даг е - ри - дир, Гюр-джю-стан баг е - ри - дир;

Наконец, квинта тоники может быть мимолетно затронута на сильной доле такта, но выделена ритмической остановкой на долгой длительности. С подобным явлением сталкиваемся в песне «Базарда алма» — «Яблоки»:

С. Рустамов, I том, №45

19. Allegretto

Ба - зар - да ал - ма, дэр - рэм са - та - рам,
 хэл - вэт - дэ гал - ма, гэл - лэм та - па - рам.

Создается впечатление, что появление квинты тоники d_2 вызвано стремлением как можно ярче подчеркнуть нижний устой лада — кварту тоники c_2 .

В сфере лада баяты-шираз не столь часто, но все же встречаются случаи изначального акцентирования тоники. Правда, песен, звучащих в этом ладу записано не очень много, но и по тому, что есть, можно составить определенное представление о некоторых характерных особенностях интонационного содержания этого лада. Так, среди десяти рассмотренных нами песен лишь в некоторых тоника демонстрируется с самого начала. При этом в каждом отдельном случае она вводится по-разному.

В песне «Бу геджэ» — «Этой ночью» (см. пример 20) тоника f_1 вводится синкопой в качестве первого звука мелодии, и далее как бы делит функцию опорности со своим верхним вводным тоном g_1 , после чего

мелодическое движение устремляется к нижней кварте тоники — звуку c_1 , которым завершается первое предложение песенной формы:

С. Рустамов, I том, № 69

20. *Allegro moderato* \sharp^b

Бу ге-джэ ха-ным ба-джи би-эз го-наг -
дыр, са-бахдан гэ-лин ге-дир, йо-лу и-раг - дыр.

Другая песня, в которой тоника экспонируется сразу, — «Аман овчу» — «Охотник»:

С. Рустамов, 1967, № 65

21. *Andantino*

А-ман ов-чу, вур-ма мэ-ни.

Здесь, как и в ряде вышеупомянутых песен, тоника g_1 вводится при помощи восходящего скачка от нижней кварты d_1 , однако последующее поступенное движение вниз возвращает мелодию к ее исходному опорному звуку — кварте тоники d_1 .

Как видим, тоника лада баяты-шираз в отличие от тоники ладов раст, шур обладает несколько иной интонационной направленностью. Если в вышеупомянутых ладах отмечалась устремленность мелодического движения от тоники к верхним устоям, то в условиях лада баяты-шираз выявляется большая роль нижнего устоя, к которому непосредственно тяготеет тоника¹. Что касается верхних опорных звуков этого лада, то среди них значительна роль кварты и квинты тоники, с которых нередко начинается песенная мелодия.

¹ В азербайджанских народных мелодиях, звучащих в ладе баяты-шираз, можно наблюдать также тяготение тоники к ее нижней медианте. Зачастую именно этим звуком завершаются мелодии разных фольклорных жанров. См., например, рэнги в «Майе-баяты-шираз», «Баяты-исфаган» из сб. Азербайджанские народные рэнги. Запись С. Рустамова, I тетрадь. Баку, 1954. № 34, 35.

Прежде чем перейти к рассмотрению песен ладовой основы шюштэр, напомним, что данный лад занимает особое место в ряду других азербайджанских ладов. В отличие от ладов раст, шур, сегях, чаргях и баяты-шираз, лад шюштэр имеет тонику не на IV, а на VI его ступени (см. схему 6), причем функциональные свойства этой тоники обладают известной спецификой. Будучи несомненным центральным устоем мелодий ладового строя шюштэр, тоника вместе с тем используется только в половинных каденциях. Завершает мелодию так называемый заключительный тон, являющийся III ступенью лада. Таким образом, функция тонического устоя распределяется между двумя ступенями лада — тоникой и заключительным тоном.

Проследим, как проявляют себя эти устои в процессе развития народно-песенных мелодий.

Нередко тоника шюштэр вводится квартовым скачком от заключительного тона и акцентируется с самого начала песни. Заключительный тон при этом приходится на слабую долю и служит своего рода трамплином для интонационного скачка мелодии на тонику, в качестве опорного тона он применяется лишь в конце относительно законченных построений. Такое явление имеет место в песне «Салма гёздэн мэни» — «Не отвергай меня», в которой заключительный тон cis_2 утверждается как опора в конце крупного построения¹:

С. Рустамов, II том, № 131

22. *Moderato*

Сал-ма гёз-дэн мэ-ни, ай гён-чэ-дэ-хан,
хэм-дэм ол-ма, ге-диб эг-яр и-лэ-сэн.

¹ Бывают случаи изначального акцентирования тоники без участия заключительного тона, который, не вовлекаясь в процесс начального развертывания мелодии, впервые появляется в каденционном построении (см. песню «Джан гурбан эйлэр» — «Жизнь готов отдать», С. Рустамов, т. I, № 38. Здесь тоникой является звук c_2 , заключительным тоном — g_1).



В некоторых песнях лада шюштэр с самого начала мелодического развития в качестве устоя утверждается заключительный тон. Такова песня «Айры дюшдюм» — «Я разлучен», в которой заключительный тон g_1 акцентируется с помощью восходящей терцовой попевки $e_1-f_1-g_1$:

23. С. Рустамов, II том, №155



Трудно составить окончательное мнение о характерных особенностях тоники в народно-песенных мелодиях с ладовой основой чаргях, так как записей подобных песен пока еще немного. Ладовая сфера чаргях значительно реже используется в песенном фольклоре. Опубликованные образцы песен этого лада свидетельствуют о большой роли тоники как первоначальной основы музыкального интонирования¹.

Анализ мелодики других жанров азербайджанской музыки, в частности рэнгов, также подтверждает — как одно из типичных свойств ладово-интонационного строения чаргях — изначальное утверждение тоники. Обычно появлению тоники предшествует либо акцентирование ее нижнего терцового тона², либо интонаци-

¹ См. песню «Гәл, гәл, ай элләр гәзәли» — «Приди, приди, красавица» (С. Рустамов, т. II, № 120), в которой тоника d_2 вводится скачком от нижней терции тоники b_1 и акцентируется сразу же.

² См. рэнги «Дэрамед-чаргях», «Бястя-нигар» в сб. С. Рустамова «Азербайджанские народные рэнги», II тетрадь. Баку, 1956, № 15 и 17.

онный оборот, опевающий тонику сверху и снизу (верхний вводный и нижний вводный тоны тоники)¹.

* *
*

Из всего сказанного можно сделать следующий вывод.

В мелодике азербайджанских народных лирических песен встречаются два типа введения и утверждения тоники лада: постепенное «вызревание» тоники как интонационной опоры мелодии и экспонирование тоники в качестве изначального устоя песни. В последнем случае интонационное развитие все равно не сосредоточивается вокруг одной лишь тоники. Она либо разделяет свою функцию, с каким-то побочным опорным тоном, либо целиком передает ее другому устоя, временно уходя «за кулисы».

Таким образом, в азербайджанской народно-песенной мелодии заложены действенные стимулы интонационного развертывания. Оттягивание появления тоники, временная передача ее функций какому-либо другому устоя, что порождает моменты ожидания тоники, — все это важные факторы активного становления музыкальной формы напева.

Характерное ожидание появления устоя обуславливает своеобразный динамизм азербайджанской народно-песенной мелодики со свойственным ей центростремительным движением. Появление тоники в каденциях подчеркивает ее резюмирующую функцию. Тоника-резюме — результат длительного интонационного развития — воспринимается как естественное успокоение после «блужданий» мелодии по различным опорным точкам ладового звукоряда.

Чем объяснить столь своеобразный характер утверждения тоники в азербайджанском народно-песенном мелосе? Почему оно происходит исподволь, через акцентирование других опорных звуков?

¹ См. рэнги «Майе-чаргях» в сб. С. Рустамова «Азербайджанские народные рэнги», I тетрадь. Баку, 1954, № 29 и 30.

Реже наблюдаются случаи постепенного становления тоники как устоя, что характерно для рэнга «Майе-чаргях» (из II тетради указанного сборника, № 16).

Секрет подобного явления заключается в самом принципе интонационного развертывания мелодии, вытекающего из общих закономерностей национального ладового мышления.

Как уже говорилось, одна из существенных черт азербайджанских народных песен — поступенность мелодического движения, в процессе которого происходит группирование определенных интонаций и мелодических оборотов вокруг какого-то опорного тона лада. Именно поступенное, плавное развитие мелодии обеспечивает функциональное подчинение неустоев опорным тонам лада не на расстоянии, а в непосредственном соседстве тонов¹. Удаление звуков мелодии от тоники «лишает» их прямой зависимости от нее, подчиняя какому-то другому, расположенному поблизости опорному тону, который в свою очередь находится в определенном функциональном соотношении с тоникой.

Не менее важно указать также на заложенный в основе мелодического развития азербайджанских народных песен принцип опевания, обуславливающий частую смену опорных звуков, внутреннюю переакцентировку тонов. Возникает очень своеобразное взаимоотношение устоев и неустоев, в результате которого происходит функциональное переосмысление ступеней лада, устанавливаются опосредованные связи разных ступеней лада с тоникой. Рассредоточивание функции опорности по различным звуковым точкам с возникающим при этом своеобразным взаимодействием между тоникой и другими опорными звуками мелодии придает общему звучанию народно-песенных мелодий самобытный, весьма характерный колорит, обогащает народные напевы выразительными интонациями.

Кроме того, наличие в мелодиях нескольких интонационных опор связано с одноголосной природой азербайджанских народных песен. Одноголосная мелодия, лишённая гармонической поддержки, которая играет определенную роль в «управлении» мелодией, вынуждена сама укреплять свои ладовые опоры.

¹ Напомним, что в азербайджанской народной мелодике скачки к тонике разрешаются только от определенных ступеней лада. См. об этом в кн.: Гаджибеков Уз. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1957.

Л. Мазель, говоря об особенностях одноголосных старинных напевов в своем фундаментальном исследовании «Проблемы классической гармонии», подчеркивает, что ладовые центры обязана выделять мелодия. «В противном случае, — пишет он, — напев лишился бы своих стержневых моментов, а это неизбежно сделало бы его строение аморфным; его форма распалась бы. Гомофонная же мелодия получает от гармонии большую помощь не только в плане общего обертоново-резонансного усиления мелодии или «разъяснения» ладового значения ее тонов, но и в смысле подчеркивания и укрепления тонального центра. Поэтому сама мелодия в значительной степени освобождена от этой обязанности»¹.

Таким образом, наличие в азербайджанских мелодиях нескольких опорных тонов — явление весьма естественное, лежащее в русле общих закономерностей одноголосия. Однако это общее качество находит в условиях азербайджанского мелоса специфическое выражение: функциональные связи мелодических устоев в различных ладовых сферах и в каждом конкретном случае глубоко своеобразны, неодинаковы.

¹ Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972, с. 77.

Уроки человечности и уроки музыки

Фильмы о юных музыкантах довольно большая редкость, но в конце 1972 года их вышло на экраны сразу два (а следом и третий, о котором несколько позже). В одном поет хор мальчиков, в другом студент консерватории играет на кларнете. В обоих узнаются старые знакомые из журнальных публикаций — авторы А. Рекемчук и А. Алексин, сами написавшие сценарии по своим повестям, и их герои, одаренные дети, подрастающие певцы и инструменталисты.

Детский фильм, детский музыкальный фильм — особая область творчества, так как цели развития музыкального вкуса он непременно сочетает с педагогическими задачами; и чем непосредственней, чем убедительней делает он это, тем выше его художественная значимость, а вместе с нею явственней глубина воздействия на формирование духовного облика юных граждан развитого социалистического общества.

Ведь кем бы они ни стали, им не уйти от самого трудного, самого ответственного экзамена — экзамена на звание человека, без сдачи которого никому, художнику тем более, не удастся сказать людям ничего важного, значительного, идущего от сердца к сердцу.

И потому, как это следует из заголовка, нас будут равно интересовать и этический и эстетический аспекты названных фильмов.

Оба они — «Мальчики» и «Сестра музыканта» — экранизации. Конечно же, в результате перевода с языка художественной прозы на язык кинематографа герои повестей не могли не преобразиться: ведь сцена-

ристы получили в свое распоряжение дополнительные и очень мощные выразительные средства. Только А. Алексину удалось совладать с ними в полной мере.

Как и в книге, в кинофильме мы узнаем его героиню Женьку Карнаухову (хоть она здесь помладше и побойчее), маленькую забавную начетчицу, которая по своему почину ревниво и деспотично оберегает от «дурных» влияний старшего брата Леву, повсюду следуя за ним будто с невидимым гроссбухом, тщательно заносая туда все, что идет на пользу, вычеркивая идущее во вред грядущей громкой известности великого кларнетиста (а заодно и славе его сестры).

А. Алексин лишь несколько развернул отдельные эпизоды, дополнил финал картины, и мы видим, что упрямая Женька не просто отступилась от негодных средств (хитростью и обманом она пыталась расстроить дружбу брата с хорошенькой десятиклассницей Алиной, любительницей ненавидимого Женькой джаза); мы вполне удостаиваемся, что не росткам холодной расчетливости дано взойти в детском сердечке этой упорной, энергичной, здравомыслящей маленькой особы, а семенам дружелюбия, чуткости, отзывчивости и прямоты.

Рука писателя, бережно пройдясь по повести, усилила ее гуманистическое звучание в сценарии.

А. Рекемчук поступил по-иному. Финал своей повести он перестроил, да и всю ее перекроил так, что между Женькой Карнауховой периода корыстных тщеславных упований и ее тезкой Женей Прохоровым из «Мальчиков», издававшим щедрые дары и коварные превратности ранней славы, всеобщего поклонения, намечилось неожиданное устойчивое сходство.

Разумеется, внешняя событийная канва сохранена в сценарии полностью: Женя Прохоров, сирота, воспитанник детдома, потом ученик хорошего училища, солист-запевала, непрменный участник официальных концертов в Большом зале консерватории и неофициальных (так называемых левых) выступлений в бригаде расторопного дельца Виктора Викторевича, с утратой голоса при мутации переживает душевный кризис, затем находит себя в пробуждающемся композиторском таланте. Но почему в книге горести Жени растворились в повседневной работе, остром счастье

начатков сочинительства и возобновленного общения с людьми? И почему в кинофильме так упрямо гложут его неотвязные сожаления и досада, мешая радоваться успехам друзей, заставляя смотреть в лицо собеседника не иначе как с нетерпеливо-презрительной миной, с недоверием или превосходством? Почему фильм оставляет осадок горькой уверенности, что внутренний мир повзрослевшего Жени неблагоприятен, что ломка голоса сломила его характер?

Нам важно было бы выяснить все это не из праздного любопытства, не ради специального анализа, но чтобы показать, как переинтонировка повести в сухой экранный отчет об этапах судьбы Жени последовательно уничтожила все ее достоинства лирической исповеди о нравственном обновлении, о горячей любви к искусству и открытости им.

Ответы на вопросы, которыми мы задались, вероятней всего следует искать в особенностях фильма, который самым писателем был назван экспериментальным¹.

Впрочем, одна частности фильма автором же уточнена, а именно — подбор трех внешне непохожих исполнителей на роли Жени: малыша, подростка, юноши. А. Рекемчук разъяснил, что целью его и режиссера Е. Сташевской было показать не одну, а три (!) судьбы. Но эти три судьбы носят общее имя — Женя Прохоров. И трансформация живого, доверчивого, добродушного, с покладистым нравом мальчика в эгоистичного, высокомерного юношу не может быть воспринята зрителем иначе, чем перерождение его под действием жизненных испытаний пусть в музыкально одаренного, но нравственно ущербного индивида, в котором талант развился, быть может, вследствие угасания высоких человеческих качеств, каким-то противоестественным путем замещения и вытеснения, а не обогащения их.

Главное же, в чем проявляется пресловутая экспериментальность формы фильма, которая обеднила его содержание, — это использование съемочного аппарата в качестве репортера с места события — из хорового училища, или даже хроникера, неукоснительно следящего за расписанием учебных часов, распорядком занятий.

¹ См.: Советский экран, 1972, № 17.

Все «лирическое, то есть личностное» из сценария изымается. Исчезли из делового разговора директора училища с Женей те несколько ноток давних, дорогих Владимиру Константиновичу Наместникову воспоминаний о Скрябине, от которых этот внешне суровый замкнутый человек помолодел, оттаял, преобразился.

Взволнованная исповедь сменилась сухим точным протоколом. Женя впервые слышит свою музыку, не подняв глаза к ожившим под лучами солнца картинам Пушкинского музея (повесть), а в том же музее, уставясь в пол, по которому прозаически шлепающие и шаркающие бесчисленные ботинки, туфли, сапоги (крупный план) отбивают невнятный зрителю, но поразивший Женю ритм. Отдадим должное А. Рекемчуку: он признал неудачу с показом творческого процесса в фильме, треть которого — и самая важная — рождение композитора.

Перед зрителем, повторяясь, проходят однообразные циклы певков, сыгровок, классных занятий, медосмотров отоларингологом голосовых связок детей, и очень быстро на первом плане оказывается размеренность учебного комплекса, его автоматизм, который столь необходим, полезен, обязателен в повседневном труде, но художественный элемент (не эффект!) которого ничтожен.

Цель искусства — преодолевать автоматизм явлений. К чему же фильм так упорно выпячивает его?

Все снижено приближением к обыденности. Даже спевки становятся только составной частью хорошо налаженного, организованного, методически выверенного механизма обучения, но в художественную ткань фильма они не прорастают.

В «Мальчиках» трижды выстраивается четырехъярусное полукружье на концертной эстраде, в репетиционном зале, чтобы прозрачными мальчишечьими голосами пропеть хоры И. Гайдна, Р. Жене, Н. Римско-Корсакова, сегодняшние пионерские песни красных следопытов (знаменитый литовский «Ажуолюкас» под управлением Г. Перельштейна); поют Женя Прохоров-дискант и Маратик Алиев, у которого прорезался великолепный баритон; интересна «Песня-пеленг» В. Терлецкого. Фортепианные пьесы третьей части фильма вполне удовлетворительно имитируют ранние

опусы Р. Щедрина («Basso ostinato» и др.), судьба которого, так же как известных в свое время всей стране юных певцов Жени Таланова, Коли Кутузова, послужила источником для повести А. Рекемчука.

Этот разнообразный музыкальный материал в фильме аккуратно расставлен, корректно пригнан (редактор А. Лаписов), но подчиненный хроникальному (календарному) отсчету времени, он художественно необязателен и потому не может быть активно воспринят юным слушателем. Вот в чем просчет фильма.

Для опыта возьмите в руки повесть, и — чудо — вы убедитесь, что неслышимая ее музыка прозвучит громче, значительней, явственней. Почему? Потому что ей станет вторить горячее заинтересованное отношение героев книги. И Женя там будет волноваться, искать, изумит и обрадует первыми сочинениями, красивыми и благородными замыслами. В фильме же он больше разминается за инструментом, упражняется, пробует себя в одном жанре, в другом, в той или иной теме («Смогу ли так? А этак?»), никак кровно ею не задетый, — прямое следствие манеры механического проследования чисто внешних проявлений жизни персонажей.

Нарочитая объективность, незаинтересованность камеры, нанизывающей эпизод за эпизодом, не может сама по себе связать их — событийную нить и музыкальные иллюстрации к ней. Неудержимо рассыпающийся на дискретные музыкальные номера и отрезки судьбы героя, фильм не производит глубокого художественного впечатления.

Иное дело фильм «Сестра музыканта», в котором содружество режиссера, композитора, оператора, художника, балетмейстера и редактора образцово. Их совместными усилиями создано не только красочное, пестрое зрелище, но чрезвычайно увлекательный праздник молодости и красоты. Тут можно говорить о сотрудничестве, о сотворчестве и о взаимопомощи, приведших к взаимообогащению. Режиссеры (П. и И. Хомские) убеждают сценариста (А. Алексин) взяться за перо и дописать не одну новую сцену, композитор (М. Кажлаев) остроумно обыгрывает мотив соревнования классики и эстрады; ставятся задорные танцы (Г. Майоров); пишутся веселые декорации (Б. Бланк), и проворной камере радостно за всем поспевать (М. Суслов).

М. Кажлаев создал темпераментное ревю с любопытно вкрапленными пьесами П. Чайковского, И. С. Баха, К. Вебера и собственными — в классическом стиле — при неоспоримом главенстве джаза (оформление музыкального редактора М. Бланка).

Союз двух любящих сердец, разделенных жанровыми пристрастиями, состоялся. Единения классики с джазом не произошло. Композитор фильма, собственно, и не стремился к этому диковинному симбиозу (хотя в фильме есть рельефные номера концертирующего симфонджаза, например, сцена воображаемого футбольного матча и др.). Ведь «Сестра музыканта» имеет вполне конкретную и ясную цель, диктуемую характером героини — разубедить Женьку, развеять ее страхи перед эстрадой.

Женька считает себя ревностным стражем классики. Сбить с занятой позиции ее можно только решительной атакой. Именно потому все связанное с классикой представлено в фильме шутливо-пародийно: чопорный консерваторский синий чулок — Лиля, Левина аккомпаниаторша; напыщенное и одновременно чуточку покровительственное поклонение Женьки великим (портретам корифеев на стенах консерватории); елейный хор «солидных пожилых ценителей музыки»... начала века (смешное Женькино видение); нафантазированный Женькой Левин триумф на пьедестале памятника Чайковскому, куда они возносятся вдвоем (великий музыкант и его сестра!) при громких кликах толпы, среди которой им рукоплещет сам Петр Ильич Чайковский.

Придуманно и осуществлено увлекательно! Но несколько без учета особенностей детской психики, детского восприятия, его способности ассимилировать без разбора.

Несомненно, что детьми все эти озорные шутки будут приняты всерьез, усилят интерес к нарядным во рохам эстрады — ведь кинофильм сделан с подлинным размахом: три оркестра, два танцевальных коллектива, кордебалет на площадях, ливни конфетти, гирлянды огней, торжество ритма. Неутомимый ударник выступает напористо и бесперебойно даже в студенческом симфоническом оркестре, будто единым энергическим пульсом пронизывая фильм. Как же тут ребенку дога-

даться о розыгрыше, не признавать старомодными, уставшими, обветшалыми классиков и стилизованную лирическую серенаду, созданную М. Кажлаевым! Весьма вероятно, что юный зритель выйдет из кинозала, мурлыча не ее выразительный мотив, а очередной перл эстрадного стихосложения, например, «Я верю в то, что после дождичка наступит радостный четверг» из бойких и интимно-томных текстов Р. Рождественского.

Несется лавина развлекательных стереотипов. Под их сокрушительным напором классика пьют, отступает и, наконец, оказывается в бедственном положении, когда эстрада бушует на подступах к Большому залу консерватории. И словно осажденные, стенают там Лилия и Женька. Не паникуя и не резонерствуя, оценим по существу их комический испуг — и честно признаем, что фильму недостает (количественно) игры великого кларнетиста. Левин кларнет покорно и скромно тушует под натиском джаза, как это делает он сам перед чересчур самоуверенным футбольным форвардом Квасовым, своим возможным соперником.

Но, возразят нам, не предпочла ли очаровательная Алина развязному форварду застенчивого кларнетиста?

Это великолепно и справедливо, но ведь Левин кларнет тут ни при чем!

Хорошо, если бы и сама серьезная музыка была в ходе фильма оценена по достоинству, чтоб она, как получается по фильму, не оказывалась загнанной в угол, прижатой к борту, в положении вне игры (перейдем на время на спортивный лексикон Квасова).

Если в кинофильме такое произошло, то, так сказать, из-за необъективности судей. В начале фильма намечается мотив соревнования классики и эстрады. В доме Карнауховых два соседствующих стана — легкой музыки и серьезной: дедушкино сердце разделено надвое, поклоняясь в душе Глинке и Римскому-Корсакову, он всю жизнь играет перед сеансами в джазе «Ориона», Женька испытывает неприязнь к фойе этого кинотеатра. Однако заявленное честное состязание на равных в дальнейшем переходит в бурную конкуренцию. Помните аплодисменты после серенады, которые адресовались не исполнителю ее, Лева, а появившемуся в зале (среди зрителей) футбольному богу Квасову, и следом шквал ажиотажа при выходе на сцену Алины с микро-

фоном. Эти веселые кадры вполне могли быть документальными. Они близки к действительности. Они констатируют факт — успешную конкуренцию эстрады. И они дальше развивают этот успех.

В то же время Большой зал вовсе не находится во власти обожаемых Женькой курьезных «пожилых, солидных ценителей музыки» в цилиндрах, шляпках и стеклярусах, высмотренных ею на каких-то старинных портретах и фотографиях. И не «крашенные блондинки, охотницы за тенорами» (тоже из области ее ревнивого воображения) заполняют прославленный зал каждый вечер.

Однако скажите об этом юному зрителю «Сестры музыканта» — он может не поверить.

В невыгодную для Большого зала ситуацию поставлен ребенок в перекрестье двух дилемм — нравственной (цель или средство?) и эстетической (легкая музыка или серьезная?), которые он не станет делить на главную и подчиненную, которые для него равноценны. И щекотливо состояние взрослого зрителя при мысли о младшем соседе по креслу кинозала, о сыне или дочери. Да, конечно, проблема этического — основа фильма, и Большой зал, жертвуя престижем, помогает Женьке побить надутую и небезобидной спеси. Это ребенок усвоит великолепно. Но осмеяние Женькиных уловок он ведь свяжет с вышучиванием классики. Это так.

И все-таки трудно укорять фильм. Картина в целом пленяет непосредственностью, юмором и весельем, сердечностью и добротой, очень метким подбором исполнителей, из которых пальму первенства нужно отдать юной Ире Поповой (Женька), а также А. Вдовину (Лев Карнаухов), впрочем и Дедушке, и Маме, и всем, кто своими намеками, подсказками, невмешательством, наконец, помог смешной девчужке почти самостоятельно решить очень нелегкую нравственную теорему.

Подождившая участь серьезной музыки в обоих фильмах, приходится лишь руками развести: в тесных границах жестко воспроизведенного режима занятий ребят-хоровиков она прозвучала чересчур холодно, в «Сестре» — от нее отвлекают богатым и пышным эстрадным убранством (хоть трудно сердиться, потому что главную свою воспитательную функцию экран выполняет с непередаваемой грацией, изяществом и улыбкой).

Урожайный на фильмы о музыкантской молодежи 1972 год завершился выходом на широкий экран «Учителя пения» (сценарий Э. Брагинского, режиссер Н. Бирман, оператор А. Чиров, художники В. Волин, Е. Гуков, звукооператор Б. Хуторянский), фильма о педагоге, друге детей в искусстве и жизни.

Дело в том, что события «Сестры музыканта» не приводят нас в классы консерватории и знакомят с профессорами Левы — чинными интеллигентными старичками — только издали. Напротив, в «Мальчиках» и учебный процесс, и фигуры педагогов занимают много места. Но лица персонажей на редкость непроницаемы — будто застывшие маски статистов, хорошо вывердивших свои роли. Внутренняя жизнь героев фильма надежно упрятана от нас. Между педантичными наставниками и старательными подопечными никаких контактов, кроме деловых, не устанавливается. Процесс воспитания невидим, неосязаем, неуловим — попросту отсутствует.

Логикой хроникерства, фиксацией внешней, технической стороны дела — все более усложняющихся уроков сольфеджио, игры на фортепиано и т. д., — методом экспериментаторства, снявшего другие проблемы повести, фильм возводит в абсолюте, ставит во главу угла не человека, а идею культивирования пения мальчиков как своего рода сезонного вокального феномена, ярко цветущего, но безвозвратно и быстро увядающего.

Просчет фильма «Мальчики» компенсирует «Учитель пения», где дан в рост и всесторонне показан педагог, навсегда дарящий маленьким людям, участникам школьного хорового коллектива желание «всю жизнь петь в хоре», то есть любить, ценить и беречь красоту, неразрывно соединяя ее с добрыми началами жизни.

Воспитанники Соломатина для него и хористы, у которых должно побольше серебра звенеть в голосе, и дети, нуждающиеся в заботливой опеке. Он добровольно взвалил на себя бремя ответственности за них, как за собственных сыновей; не только за их таланты, право на развитие которых ему приходится порой отстаивать, но и за их моральное здоровье, за то, чтоб их детство стало прелюдией к настоящей, наполненной и одухотворенной жизни.

Между прочим, ограничение учителей и учеников одними служебными функциями, которое свело на нет человеческие связи в воспитательном процессе, привело в фильме «Мальчики» к тому, что Женя Прохоров неизбежно оказался в сфере только отрицательных влияний — разных Виктор Викторовичей, собственного болезненного самолюбия, дурных примеров и прочее.

Что касается «Учителя пения», то здесь нисколько не приходится сомневаться в источнике добрых чувств и поступков его воспитанников. Счастливый человек, Ефрем Николаевич приносит счастье всем, кто его окружает. Детям в первую очередь. Чтоб убедить в этом, показа одних учебных и репетиционных часов Ефрема Николаевича было бы явно недостаточно. Вот отчего то рядом (параллельно), то переплетаясь с историей хора, все время бежит другая, занимательная история — появление, пропажа, поиски и возвращение щенка Тинга. Это она приводит зрителей в семью Ефрема Николаевича, на его старую, а потом новую квартиру, на узкие, купающиеся в солнце улочки, сталкивает учителя пения и нас со множеством лиц и все ближе знакомит с Ефремом Николаевичем, все крепче к нему привязывает. Хотя показан он посреди самой обыкновенной, даже прозаической обстановки и тем не менее без малейшего риска потерять в зрительском мнении: обстоятельство чрезвычайно важное не только для профессионально ориентированного, но и для детского фильма вообще.

Специфика отражения жизни в «Мальчиках» — не широкий показ, а фигурально выражаясь, подглядывание в щелочку. Что можно сквозь нее увидеть, да еще взглядом не очень проницательным, кроме озабоченной сугубо специальными вопросами, до некоторой степени варящейся в своем соку горстки музиков?

Коренное отличие «Учителя пения» то, что сам Соломатин и его воспитанники живут среди реального мира, занятого тысячей собственных дел, и к тому же являются не центром, а частью этого мира.

Да, Ефрем Николаевич поглощен множеством семейных и служебных хлопот, но музыка — главное дело жизни — и еще забота о детях окрашивают значительностью все его поступки.

Пение — единственное занятие, мерило, эталон, цель в фильме «Мальчики». И это было бы приемлемо, оп-

равдано, понятно, если бы средоточием сюжета стала здесь музыка, как искусство, но она выступает в фильме прежде всего как ремесло, и эта сектантская замкнутость, келейность, отсутствие живого духа музыки не дают зрителям войти в занятый чисто профессиональными сложностями мирок фильма, где все делается на посвященных и посторонних, где стены не только формально разгораживают, но фактически разделяют будто на касты — на музыкантов и немусыкантов. Недаром так неловко и растерянно чувствует себя Саша Тиунова рядом с бывшим детдомовским товарищем, отлично усвоившим (или убедившим себя), что его великолепная музыкальная память с лихвой искупает недостатки памяти человеческой, пробелы последней, хотя бы они и ранили кого-то, вызывали упреки в неблагодарности, бездушии.

Преимущество «Учителя пения» не только в жизненной наполненности, но в объективном равновесии явлений, когда зрителю самому предстоит что-то выделить, предпочесть и возвысить; преимущество в балансе, достигнутом тем, что при оценке разного рода событий весомостью обладает поступок, а не звание, профессия, положение, род занятий, знаки отличия или цеховые признаки.

Благодаря верному мерилу, каким и является оценка поступка по серьезным нравственно-этическим критериям, авторы «Учителя пения» избежали характерного дефекта тех детских кинокомедий, в которых действие, как здесь, разворачивается на более или менее широком житейском фоне. Незамысловатые занятия детей и события кипящей вокруг жизни взрослых соотносятся в фильме таким образом, что ни первые, ни вторые не выглядят детскими играми, поучающими, воспитующими забавами.

А это происходит во многих и даже удачных детских фильмах, когда вокруг происшествий, очень значительных и важных для детей — и необязательно таковых же для взрослых, — создается искусственная атмосфера умильности, сентиментальных восторгов, подобострастного неотрывного внимания (скажем, к примеру, что по этой прекраснотушной логике в «Учителе пения» весь город должен был бы ринуться на поиски Тинга). Сложные человеческие взаимоотношения в детских

фильмах часто в благих целях адаптации до уровня детского восприятия нещадно подслащиваются комикованием, перевираются несообразностями и трюкачествами. В «Учителе пения» в рискованном, почти невероятном, чуть не скандальном эпизоде вторжения в бывшую квартиру Ефрема Николаевича всего его семейства с будущей невесткой и шумной ватаги мальчишек-хористов комический эффект создан, поддержан и усилен не нелепостью, а именно естественностью поведения в первую очередь трех новых хозяек дома: малышка целиком захвачена и восхищена чудесными приключениями в доме — дежурствами в ожидании Тинга, экстренной спевкой хора; молоденькая женщина — ее мать — не в шутку расстроена и даже испугана; предприимчивая и практичная сухопарая бабка, в меру негодуя, но и не чиня препятствий доброму делу, ловко приспособливает всех в помощь домашнему хозяйству (на покраску, побелку, мелкий ремонт).

Все шуточное, буффонное имеет под собой твердую, реальную почву.

И еще один непростой вопрос детского кинематографа блестяще разрешен в «Учителе пения» — положительный герой, любимец детворы. Детский фильм обычно представляет его слегка чудаковатым, будто иначе дети соскучатся с ним. Это заблуждение.

В сценарии Э. Брагинского выписан настоящий кумир детства, человек, способный увлечь, зажечь, повести за собой, тот, кого обожают, кому беззаветно верят, потому что при всей скромности и неприхотливости Ефрем Николаевич силен и мужествен, умеет словом и делом постоять за свою правоту, потому что он принципиален и великодушен, потому что он мастер своего дела и его энтузиаст.

Режиссером сделан безошибочный выбор исполнителя на роль Ефрема Николаевича Соломатина. Ведь герои А. Попова всегда наделены огромной внутренней энергией, запасом силы (доброй или злой). Им чужды инертность, застой. Они деятельны, активны. Вот почему актер так уверенно вошел в роль, где даже мечта не имеет ничего общего с бескрылым прожектерством и пустыми фантазиями.

Кипучую энергию и действенную непримиримость ко всему безобразному, уродующему и порочающему че-

ловека Соломатин проявляет не по рассеянности, не донкихотствуя, что порой случается с теми, кого прочат в героев фильмов для детей. Он останавливается возле «Жигулей», у которых мотор заело, не проходит мимо «менестрелей», калечащих песню. Необычно? Но в этом нет причуды. Это свойство природы незамедлительно откликаться на сигнал бедствия. Инстинктивное или рефлекторное — для Ефрема Николаевича само собой разумеющееся. Звание человека его обязывает, как в войну обязывало солдатское, а в сегодняшней повседневной жизни звание учителя и музыканта.

Фильм «Учитель пения» — кинокомедия. Элементы буффонады — скажем, выразительная пикировка посреди улицы с дерзкими юнцами, аранжировщиками есенинского «Клена», — нисколько не разубеждают в разумности, рациональности действий Ефрема Николаевича, не стирают печати глубокой убежденности с каждого из его поступков. Умение сохранить достоинство в любой обстановке, не приравливая к ней своих убеждений, — вот что покоряет в Ефреме Николаевиче и обеспечивает ему моральный перевес независимо от победы или поражения в стычках с антиподами, рыцарями бездушного практицизма, корысти и верных прибылей, обрисованных сатирическими красками.

В кинофильме зло реально, но и гротескно, если принять в расчет способность взрослых (дети простодушнее) притворяться, ловчить, изворачиваться, маскируя (скрывая) низость, безразличие, мелочность, цинизм. Добро тоже утрировано и вызывает веселый смех. А доброго в картине много. Даже псы добры: вспомним дружескую помощь ученого медалиста Брига бродячему, попавшему в беду Тингу — увесистый кусок колбасы из туго набитой снедью хозяйской сумки. Много по-настоящему веселого в игре и обыкновенных, и четвероногих артистов фильма. И немало в нем необычного.

Невероятное с точки зрения достоверности способно приобретать в произведении искусства неожиданный глубокий смысл. Безголосому парнишке уж очень хотелось участвовать в работе кружка, и хористы пошли навстречу его желанию. Соломатин тут ничего не решал, но и не возразил против решения мальчиков: раз Кирка не поет, а в хор тянется, пусть переворачивает ноты.

Учитель понял добрые побуждения своих воспитанников.

Ефрем Николаевич и дети понимают друг друга с полуслова. Между ними существуют доверие, открытость, которые совершенно необходимы воспитателю для успешной работы и которые возникают только под влиянием примера высоких личных качеств педагога, его человечности.

Это существенно сказывается на самом учебном процессе, как он представлен в фильме. Здесь не тренаж, не упорное, медленное усвоение школьных догм, не разучивание нового репертуара («Мальчики»). Хотя все это, несомненно, есть в практике Соломатина, оно разумно оставлено за кадром. Обстановка спевков в «Учителе пения» привлекает неизбежной внутренней приподнятостью, живой конфликтностью повседневности, в которой складывается человек, закаляется характер.

Не с чредой невыразительных будней, а с жизнью небольшого сплоченного коллектива знакомится зритель. Естественно, что при этом на первый план выступают не одинокие «голоса из хора», а сам учитель и все его ученики, совершенно разные, непохожие ребята. И единый музыкальный организм становится интересен для зрителя потому, что интересен каждый из участников хора сам по себе.

Ребята объединены музыкой, пением столько же, сколько радостью, счастьем, удовольствием общения с таким человеком, как Ефрем Николаевич. Это взаимосвязанные стороны педагогической работы, которые в жизни, конечно, не проявляются ежесекундно, но которые должны быть вынесены на экран, должны быть поданы крупным планом и в силу своего художественного потенциала, и так как к ним особенно чутки дети.

Несомненно, что вместе с Ефремом Николаевичем любовь и уважение ребят все больше завоевывает дело, которому он преданно служит. Дети из школьного хора поют с большим увлечением, охотой и отдачей не только потому, что они успешно осваивают секреты мастерства и выразительности, разъясняемые Ефремом Николаевичем, но и потому, что рядом с ними он сам, человек, чье одобрение они стремятся заслужить, гордись его силой, справедливостью, добротой и тем, что

он дорожит их доверием так же, как они его дружбой и участием.

Конечно, влияние людей, подобных Соломатину, неизгладимо. И зритель вряд ли может остаться равнодушным к его таланту общения и воспитания и в семье, и в хоре.

Фильм вовсе не ратует за пальму первенства для музыки. Он резко обрушивается против чисто спекулятивного подхода к вопросам пользы и в музыкальном воспитании, и в любых иных человеческих предприятиях. Протестует делом, не душеспасительными беседами.

Ребята поют в хоре. Выйдут ли из них певцы? Ефрему Николаевичу и в голову не приходит сулить своим воспитанникам лавры юного Робертино, что делает Виктор Викторович в «Мальчиках», или наподобие Вишнякову в «Учителе пения» предупреждать их, чтобы они не слишком рассчитывали повторить исключительную судьбу Б. Джилли. Конечно, из всех певцы не выйдут.

Яблоня весной стоит облитая белой кипенью цветов до первых сильных порывов ветра. Вот вам запасливая щедрая и осторожная природа с избытком густо облетающего цвета и даже завязей, вот он — емкий и мудрый образ повести «Мальчики», использованный в одноименном фильме лишь декорирующим зрительным рядом к исполнению «Весны» И. Гайдна.

Да обязательно ли всем хористам становиться певцами и музыкантами? Нужно ли им это? Ведь даже студенты училища, чей путь, казалось бы, уже определен, вдруг круто меняют свою судьбу, как Титаренко, как Гошка Вяземский в «Мальчиках». Оперившиеся птенцы отправляются в самостоятельный поиск, нащупывают свой собственный путь, стремятся к иным, далеким горизонтам, о которых смутно грезили в детстве или которые до поры были скрыты от них часто даже стараниями заботливых родителей. А навсегда сроднившиеся с музыкой находят себя в ней — не обязательно как певцы — как композиторы, хормейстеры, преподаватели — это ведь реальная судьба тех, с кого лепил Женю Прохорова А. Рекемчук в повести «Мальчики» — жизненные пути Р. Щедрина, Н. Кутузова, Е. Таланова.

Отец Вишняков из фильма «Учитель пения» прав в своих родительских тревогах о будущем сына; да заменит ли Андрею вымученное, окупленное транзисто-

ром «увлечение» логарифмами отнятую радость участия в хоре, веру в товарищей, учителя, в самого себя? Нетрудно погасить энтузиазм в детских сердцах. Вишняков числит себя в выигрыше. Доволен вроде и сын. Понес же бывший солист не только нравственные потери, из первых в искусстве очутившись в хвосте штурмующих науку.

За то, что не стоит отлучать способного ребенка от музыки, фильм агитирует и наглядно — лицами поющих мальчишек и добротным органичным музыкальным оформлением В. Баснера.

Музыкальные номера увязаны с действием фильма сюжетно, композиционно, эмоционально. Крепкая ассоциативно-монтажная либо событийная связь их с происходящим исподволь организует внимание детской аудитории.

Вот звучит «Магнифико» А. Вивальди, а таинственный вид окутанного сумерками, полускрытого тенями просторного репетиционного зала с мерцающим лунным пятном плафона настраивает на торжественную, чуточку даже мистическую сосредоточенность. С помощью «Эхо» Орlando Лассо мальчишки вызывают товарища, и он из глубины комнат интерната откликается; подхвачен, как эстафета у ходиков четкий ритм сопровождения песни «В углу старинные часы»; разителен контраст двух «Кленов» — двух интерпретаций романса на слова С. Есенина. Заинтересовывает и «музыкальный» пес Тинг, друг мальчишек, который среди злоключений в поисках дома ориентируется на все звучащее: на разноголосицу голосов и инструментов музучилища, на гулкую медь оркестра мореходки, где курсанты до одури репетируют парад. Он и потерялся, заслушавшись знакомыми звуками «Попутной». А сама «Попутная» М. Глинки, появляясь в ряде эпизодов, многими воспринимается да и по существу становится в фильме эмблемой ликования, детской беспечности мальчишечьего хора¹.

Существенно и то, что музыка в кинофильме не связана с его сатирическим аспектом и сама является полным красоты и значительности делом, которым живут Ефрем Николаевич и его ученики.

¹ Смирнова Е. Учитель пения (рубрика «Новые фильмы»). — Советская культура, 1973, 22 мая.

Понятно, ни один из номеров не звучит целиком, прерываясь то чьим-то приходом, то важным сообщением, то по знаку председателя, утомленного, размо-ренного, подремывающего жюри конкурса.

...Замерли обиженные дети, обескуражен Ефрем Николаевич. Рассержен и зритель. Чем? Досадует на отвлекающие помехи, потому что в нем желание долгого внимательного вслушивания в пение хора в какой-то момент вступает в соперничество с интересом к стремительно разворачивающимся событиям картины. Несомненно, маленький зритель начинает слушать.

И прерванное исполнение продолжается — насвистыванием только что отзвучавшей мелодии, оркестровой постлюдией, лейтмотивным проведением некоторых тем (например, грустного вокализа поисков Тинга); а интродукция к фильму разворачивается в увлекательный рассказ «У нас вчера пропал щенок» с унылым зачином и задорным жизнерадостным припевом.

Музыкальное оформление киноленты интонационно чутко, совсем неброско и притом очень празднично. Это не праздничность щедрого роскошного музыкального наряда «Сестры музыканта», который идет от обилия молодежных балов, от буйных красок цветения юности. В «Учителе пения», где преобладает рабочая обстановка, это глубокая радость добрых дел и увлеченного музицирования.

Тем не менее «Учитель пения» более родствен «Сестре музыканта», чем близкому отдельными сюжетными ходами, и общим составом участников фильму «Мальчики», родствен крепким сплавом всех элементов, цвето-звучо-зрительным единством, но не только этим. «Мальчики» имеют разве что познавательный интерес для любопытствующих о распорядке дня в хоровом училище.

«Учитель пения» и «Сестра музыканта», отличаясь музыкальным языком, тождественны убедительным утверждением высокого морально-этического идеала, весомым вкладом, которые они вносят в формирование всесторонне развитой, общественно значимой личности, ярким показом чудесного мира детства и юности нашей социалистической родины, любовно растящей и лелеющей молодежь.

1 р. 10 к.

